

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS**  
**POSLING**

**Gabriel Luiz Maia Nascimento**

**VONTADE DE SER LIVRO**

Os quadrinhos de Corto Maltese em formato livro no Brasil, França e Itália

**Belo Horizonte**

**2023**



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Gabriel Luiz Maia Nascimento

**VONTADE DE SER LIVRO**

**Os quadrinhos de Corto Maltese em formato livro no Brasil, França e Itália**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador(a): Professora Doutora Paula Renata Melo Moreira

Belo Horizonte  
Setembro de 2023

Nascimento, Gabriel Luiz Maia.  
N244v Vontade de ser livro : os quadrinhos de Corto Maltese em formato  
livro no Brasil, França e Itália / Gabriel Luiz Maia Nascimento. – 2023.  
265 f. : il.  
Orientadora: Paula Renata Melo Moreira.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação  
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.  
Bibliografia.

1. Editores e edição - Histórias em quadrinhos. 2. Histórias em  
quadrinhos. 3. Materialidade. 4. Leitura - História. 5. Pratt, Hugo,  
1927-1995. I. Moreira, Paula Renata Melo. II. Título.

CDD: 741.5



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

**GABRIEL LUIZ MAIA NASCIMENTO**

**VONTADE DE SER LIVRO: Os quadrinhos de Corto Maltese em formato livro no Brasil, França e Itália**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 20 de setembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Renata Melo Moreira (Orientadora)  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Ivan Lima Gomes  
Universidade Federal de Goiás

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Elisa Ribeiro  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

## **Agradecimentos**

Essa dissertação de mestrado foi escrita, em parte, durante períodos de isolamento social em um contexto de pandemia da COVID-19. Ainda assim, é impossível imaginar que esse trabalho é um empreendimento individual. As diversas horas passadas no solitário processo de pesquisa podem criar a ilusão de que o esforço foi apenas meu. Essa impressão não poderia estar mais equivocada. Diversas pessoas se envolveram e eu não poderia estar mais agradecido. Correndo o risco de me esquecer de nomes, preciso citar aqui esses nomes essenciais para que a dissertação existisse.

Agradeço ao POSLING, do CEFET-MG. A dificuldade de trabalhos cujo objeto se localizam em fronteiras interdisciplinares é justamente encontrar algum programa de pós-graduação com pessoas dispostas a acolher a pesquisa. O Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens foi exatamente esse lugar. Inclusive encontrei (virtualmente) por lá outras pesquisadoras interessadas na temática, a quem agradeço pelos diálogos: Nathalie, Mhorgana Alessandra, Rogério Porto Ribeiro e Sabrina Gomes. Os professores do Programa também foram sempre receptivos e só tenho a agradecer.

Agradeço ao CNPq que, por meio da bolsa para pesquisa, permitiu que por alguns meses eu pudesse me dedicar com exclusividade à escrita. No contexto de conciliar os estudos com o trabalho, dificilmente teria fôlego para concluir no prazo.

Por falar em trabalho, agradeço muito aos companheiros e companheiras de tipografia. Só foi possível conciliar a produção gráfica, as feiras, as vendas, as oficinas, a loja virtual, os envios e tudo mais, graças à compreensão do pessoal do 62 Pontos, da Mordida Gráfica e do Seu Matias. Muito obrigado, em especial, Olavo D'Aguiar, Flávio Vignoli e Ana Letícia. Sem vocês, essa composição tipográfica já teria chovido há tempos.

No meio do caminho dessa dissertação, outro trabalho muito especial aconteceu: tive a oportunidade de ser o coordenador do Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte. Eu adoro esse evento e devo muito da minha formação a esse acontecimento bienal. São muitas e muitas pessoas envolvidas, mas preciso destacar o Afonso Andrade e o Eduardo Damasceno por apostarem em mim. O FIQ-BH e seus desdobramentos são frutos de muito trabalho, angústia e ansiedade que vocês, corajosamente, assumiram em nome do desenvolvimento do setor de quadrinhos no Brasil.

Como relato mais pra frente, uma das sementes desse trabalho surgiu no projeto didático do Festival, o FIQ Jovem. Assumindo o trabalho magistral que foi feito na primeira edição por Eduardo Damasceno e Luis Felipe Garrocho, eu tive uma

experiência incrível com a segunda turma. Agradeço demais a todos alunos que tanto me ensinaram e aos colegas professores João Henrique Belo, Aline Lemos e Carol Rossetti, que tocaram esse projeto incrível em meio à tenebrosa tensão da eleição de 2018.

Agradeço também a toda equipe envolvida na edição de 2022 do FIQ-BH. Foi um sufoco, um desafio só superado graças ao trabalho da Tina e sua equipe, da equipe de festivais da Prefeitura de Belo Horizonte, e em especial aos curadores amigos Lucas Ed. e Mariamma Fonseca. Todo FIQ é uma aula aberta sobre quadrinhos, ou seja, o Festival é central no pensamento aqui desenvolvido.

Falando de quadrinhos, preciso citar alguns nomes novamente. Durante o primeiro ano de mestrado lancei, junto do João Henrique Belo, o quadrinho *A menor distância entre dois pontos é uma fuga*. Precisaria de outras 250 páginas para falar o tanto que aprendi sobre quadrinhos ao fazer esse livro. Não só com o João, mas também com as e os quadrinistas dessa cidade, em especial, as pessoas envolvidas com a Pandêmonio. Damasceno, Lipão (já citado, mas essencial nas dicas para escrita dessa dissertação), Lu Cafaggi, Vitor Cafaggi (que inclusive foi da minha banca de TCC, junto do Lélis), Daniel Werneck, Ricardo Tokumoto, enfim, muita gente que só tenho a agradecer por me ajudarem a construir de maneira complexa ideias sobre os quadrinhos.

Também agradeço ao Clube de Leitura de Quadrinhos, coordenado pelo Afonso, sempre com discussões e conversas que me ajudaram muito no processo.

Para a execução desse trabalho, também contei com duas ajudas muito especiais. O Pedro Henrique Campos é o responsável pelas fotos boas desse trabalho, além de ter alimentado a gente nos momentos mais caóticos. A Ana Carol Cadar trouxe em sua mala para mim os gigantescos e raros volumes franceses de Corto Maltese da Publicness, essenciais para essa pesquisa. Muito obrigado por me ajudarem!

Além dessas pessoas, diversas outras foram maravilhosas pra manutenção da sanidade mental compartilhando experiências e vivências de trabalhos. Amizades desde a época da escola como Leonardo Alkmin, Túlio Galvão, Gustavo Ed., Letícia Aleixo, Marcela Vitarelli, Gabriela Luque, Ana Luísa Sertã, dentre outros, só tenho a agradecer pela escuta e partilha de experiências boas e traumáticas.

Por fim, existe um conjunto de pessoas incontornáveis, inarredáveis e diretamente ligadas a existência desse texto. É muito difícil escrever sobre elas sem se deixar tomar completamente pela emoção. Me permito ser tomado por esses sentimentos e tentarei achar as palavras que façam justiça ao que sinto, mesmo sabendo que falharei.

Cheguei até aqui, certamente, por conta do apoio de meu pai, minha mãe e minha irmã. Eles estão sempre torcendo por mim, mesmo que as minhas escolhas de caminhos sejam sempre questionáveis (e, por vezes, mais parecem votos de pobreza). Sem essa confiança deles nada seria possível. Amo vocês!

O grupo de amizades que fiz durante minha graduação em História é maravilhoso e foi com eles que aprendi muito sobre a vida acadêmica. Encontrar com Aline Lemos, com o Igor Cardoso e com o Guilherme Fernandes ajudou muito a me localizar nesse caótico mundo. Assim como as pessoas que não vieram da História, como a Ana Paula e Rebeca Prado.

A Taciana Garrido, simultaneamente ao meu mestrado, relatava suas questões com o doutorado. Taci sempre foi um porto seguro, carregando os melhores e mais sensatos conselhos com a firmeza e doçura que só ela sabe passar. Ouvir suas colocações me salvou muito sofrimento ao longo dessa pesquisa e clareou muito o meu caminho.

Não sei como agradecer a Gabriel Amato e Ismael Rocha. Se não surtei nesse período todo foi graças aos cuidados, aos pães, ao volêi e as conversas com eles. Foi em uma dessas conversas que surgiu o empurrão para esse projeto, o movimento que eu precisava fazer para voltar para uma sala de aula. Sempre que lembro do carinho e paciência que eles tiveram nas leituras do meu projeto fico um pouco emotivo. Sempre que estou com vocês me sinto muito bem! Obrigado mesmo!

E agora preciso falar de André Dekinha e Raissa Brescia, esses dois que viveram uma das mudanças de cidade mais conturbadas que eu já ouvi falar. De tão louca mudança, a gente nem teve tempo de despedir, de ir nos nossos lugares favoritos da cidade, de maneira que sigo sempre achando que vou virar a esquina e ocasionalmente encontrar com eles. O Dekinha com suas pilhas de desenhos e antiguidades achadas em leilões e feiras escusas e Raissa com sua gata Nani a tira-colo e um livro do Mudimbe no outro braço. Era justamente o que eu precisava e por isso sigo virando as esquinas do mesmo bairro onde eles moraram torcendo pra encontrar com eles.

Na verdade, talvez a fagulha maior desse projeto seja de responsabilidade de Raissa. Estava quase fazendo uma década de formado em História e já tinha certeza que essa coisa de pós-graduação não era pra mim. Não me sentia capaz, falava que eu nunca ia conseguir um projeto. Foi Raissa que não desistiu de mim quando eu mesmo já tinha jogado a toalha. O convite dela para dar uma aula na sua matéria da UFRJ (sobre quadrinhos na África) colocou uma enorme responsabilidade no meu colo e, por consequência, me lembrou do tanto que gostava de pesquisar. Um gesto que ela diz ser simples, mas era tudo que eu precisava para entender que talvez mestrado fosse sim uma opção. Depois vieram trabalhos e artigos juntos, algo que nunca acreditei ser capaz de executar. Pedindo licença para me dirigir diretamente a ela, eu

realmente não sei como te agradecer, Raissa. Você é uma amiga maravilhosa, me ajudando com todos os receios, desde os acadêmicos até minhas ansiedades no processo de paternidade. Na História a gente aprendeu sobre a beleza e complexidade do tempo. Obrigado por dedicar tanto tempo, com tanto carinho. É mesmo uma sorte poder dividir o mesmo Sol com você.

Não poderia deixar de fora a professora Ana Elisa Ribeiro e o professor Ivan Lima Gomes. Seus comentários na banca de qualificação foram excelentes e de extrema importância para a redação final do texto.

Outra professora central em todo esse processo, e que preciso me referir com o título de “professora” por formalidade, é minha orientadora Paula Renata Melo Moreira. Saindo da formalidade, a Renata se tornou minha muito querida amiga, mesmo depois de anos se reencontrando na FAFICH. Obrigado por acreditar em mim, Renata! Todo o processo de orientação foi excelente, inclusive nem conseguia compartilhar casos de problemas de relação orientador/orientadora, porque desde o início eu só tinha elogios. Além disso, o estágio-docência e a matéria que pude acompanhar foram empolgantes, nem queria que essa vivência acabasse. Gostaria de saber escolher as sequências de palavras acertadas, poeticamente versadas e que resultassem na figura de linguagem capaz de traduzir o tanto que você foi importante nessa construção. Não sou capaz. Mas sei que elas se encontram ali, no meio do território do bem-querer, do aconchego, da referência e da amizade. Obrigado mesmo!

Por último, preciso agradecer a Carol Rossetti, a que viveu todo esse processo mais de perto. Chega a doer a decisão de quais palavras colocar aqui e quais deixar de fora. A gente que cabe tão bem no tempo de uma dissertação, no tempo de um FIQ, no tempo de uma Magali, no meio-tempo de uma nota mi, parecemos não caber em nenhuma frase, citação ou texto que tento escrever. Eu brincava ao longo da reta final do texto que a crescente barriga da gravidez era uma materialização do tempo que me perseguia para terminar este trabalho, tal qual o jacaré de Peter Pan. De fato ela materializa o tempo, mas não só o do futuro, do prazo que perseguia. Mas sim todo aquele amor, todos aqueles momentos, toda aquela vida juntos que, para a minha surpresa, parece caber e transbordar nesse bebê que chega. Amo demais você. Amo demais o que nos tornamos. Amo muito todo tempo que ainda temos, agora com mais um. Tomara que caiba tanto amor. Obrigado!

Foi longo, mas é tanto amor e suporte recebido durante esse processo, que preciso tentar devolver um pouco.

E obrigado a todos vocês que estiverem lendo!

## Resumo

Esta dissertação busca compreender como as escolhas editoriais envolvidas na constituição de quadrinhos no formato livro acabam por repercutir na formação e recepção da obra. Por meio de uma análise das três primeiras edições do quadrinho do personagem Corto Maltese, do quadrinista italiano Hugo Pratt (1927-1995), no formato de livro, realizadas por três editoras diferentes em seus respectivos países, a saber: Itália (Mondadori), França (Publicness) e Brasil (L&PM), e levando em consideração as especificidades da linguagem dos quadrinhos e dos processos de produção da época, pretende-se investigar a editoração e a adaptação das páginas originalmente publicadas em revista, conferindo nova materialidade à obra. A análise do objeto de estudo se dá no interior de uma perspectiva transversal que considera os aspectos históricos e sociais de tecnologias de produção, em diálogo com a própria configuração da linguagem das obras, utilizando recursos dos *Comic Studies* e da História do Livro e da Edição. Através de uma análise comparativa entre as referidas edições, o trabalho busca explicitar os códigos narrativos e outros elementos visuais, bem como a permitir a compreensão dos modos pelos quais as tecnologias de produção afetaram as decisões operadas dentro do livro e do contexto editorial de cada país.

**Palavras-chave:** quadrinhos; materialidade; Hugo Pratt; Comic Studies; História da Leitura

## **Abstract**

This dissertation aims to understand how the editorial choices involved in the making of comics in the shape of a book reverberates in the processes of building and receiving the work. Through an analysis of the first three editions of *Corto Maltese*, by the Italian graphic novelist Hugo Pratt (1927-1995), published in book formats by three publishing houses in their own countries: Mondadori in Italy, Publicness in France, and L&PM in Brazil, the research takes into consideration the specificities of the language of comics and the production processes of the time they were made and aims to investigate the publishing choices and adaptation of the page layouts originally published as magazines and now granting a new sort of materiality to the work. The analysis of the study object takes place inside a transversal perspective that considers the historical and social aspects of production technologies, also involving Comic Studies and History of Book and Publishing. Through a comparative study among the analyzed editions, this research's goal is to identify the narrative codes and other visual elements, as well as to enable the understanding of ways by which the production technologies affected the decisions made within the book and the publishing context of each country.

**Key-words:** Comics; materiality; Hugo Pratt; Comic Studies; History of the book

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Capa da primeira edição da revista *Linus*
- Figura 2 - Capa da edição de abril de 1965 da revista *Topolino*
- Figura 3 - O circuito de leitura
- Figura 4 - Jaqueta do álbum *Barbarella*
- Figura 5 - Tira *Zeferino*, de Henfil. Jornal do Brasil, dia 06/06/1973
- Figura 6 - Tira *Zeferino*, de Henfil. Jornal do Brasil, dia 07/06/1973
- Figura 7 - Tira *Zeferino*, de Henfil. Jornal do Brasil, dia 08/06/1973
- Figura 8 - Tira *Zeferino*, de Henfil. Jornal do Brasil, dia 09/06/1973
- Figura 9 - Campanhas sobre o desarmamento infantil em 1963 e 1964
- Figura 10 - Capa da primeira edição de *L'Asso di Picche*, de dezembro de 1945 (31x21cm)
- Figura 11 - Capa da reedição pela editora Ivaldi, janeiro de 1969 (22,5x29,5cm)
- Figura 12 - Panfleto promocional da Escuela Panamericana de Arte, por Hugo Pratt
- Figura 13 - Editorial da revista *Hora Cero*, de setembro de 1957
- Figura 14 - Fotografia de Hugo Pratt em seu ateliê com a presença da jovem Anne Frogner e sua auxiliar Gisela Dester
- Figura 15 - Fotografia de Hugo Pratt em seu ateliê com a presença da jovem Anne Frogner e sua auxiliar Gisela Dester
- Figura 16 - Fotografia de Hugo Pratt em seu ateliê com a presença da jovem Anne Frogner e sua auxiliar Gisela Dester
- Figura 17 - Página de *Ann y Dan* originalmente publicada na revista *Frontera Extra* nº 26, de dezembro de 1960
- Figura 18 - Esquema para a referência e análise da página
- Figura 19 - Detalhe dos três primeiros quadros que constituíam a prancha original de Hugo Pratt
- Figura 20 - Página de *Ann de la jungle* publicada na revista *Biliken* nº2363, de abril de 1965
- Figura 21 - Detalhes de sobreposição entre os quadros de diferentes edições
- Figura 22 - Páginas da edição italiana de *Anna nella jungla* da editora Oscar Mondadori, de 1973

Figura 23 - Página da edição italiana de *Anna nella jungla* publicada na revista *Sgt. Kirk*, em 1969. O quadro 1 também foi retirado.

Figura 24 - Página "original" de *Ann de la jungle*.

Figura 25 - Capa da *Sgt. Kirk* nº1, por Hugo Pratt, de julho de 1967

Figura 26 - Capa da revista nº2 da *Sgt. Kirk*, de agosto de 1967, que faz referência à capa da revista *Playboy*, lançada nos EUA em junho de 1966

Figura 27 - Página 57 de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM

Figura 28 - Página 34 de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM

Figura 29 - Detalhe do quadro da página 53, de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM

Figura 30 - Páginas de apresentação de *Una ballata del mare salato*, na *Sgt. Kirk*

Figura 31 - Divulgação de venda do primeiro volume de *Corto Maltese*, pela Publicness, veiculada na revista *Vampirella* nº5, de 1971

Figura 32 - Comparação das capas de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM e Arnoldo Mondadori Editore

Figura 33 - Comparação das ilustrações da página da *Sgt. Kirk* e da capa da Arnoldo Mondadori Editore

Figura 34 - Capa da edição *Corto Maltese*, pela editora Publicness, 1971

Figura 35 - Capa com jaqueta da edição *Corto Maltese*, pela editora Publicness, 1971

Figura 36 - Comparação das capas das outras edições da Publicness.

Figura 37 - Interior da jaqueta do segundo volume da edição da Publicness, 1974

Figura 38 - Comparação das capas das três edições da Arnoldo Mondadori Editore

Figura 39 - Montagem de imagens com contracapas das edições da Publicness, Mondadori e L&PM. As imagens não estão em proporção real.

Figura 40 - Páginas 10 e 11 da edição brasileira de *A balada do mar salgado*

Figura 41 - Páginas 8 e 9 da edição italiana de *La ballata del mare salato*

Figura 42 - Figura 42 - Comparação da página 109 da edição *Corto Maltese* da Mondadori com a mesma passagem na edição da Publicness.

Figura 43 - Comparação e diagrama de composição de quadros das páginas 22 e 23 da edição italiana da Arnoldo Mondadori e a mesma passagem na edição da Publicness

Figura 44 - Página 11 da revista *Pif Gadget* nº 58/1296

Figura 45 - Recorte da página 11 da revista *Pif Gadget* nº 59/1297

Figura 46 - Comparação dos títulos de cada episódio em *Corto Maltese* da Arnoldo Mondadori Editore e de *Corto Maltese* da Publicness

Figura 47 - Páginas 26 e 27 da revista *Corriere dei Piccoli*, nº 27, de 4/7/1971

Figura 48 - Detalhes de quadros de *Ana de la Jungla*, publicado pela revista *Billiken*, com destaque para o erro de registro

Figura 49 - Comparação entre as mesmas passagens de *Ana de la Jungla* (*Billiken* e *Casterman*)

Figura 50 - Comparação do mesmo trecho na edição da Publicness e Mondadori

Figura 51 - Comparação entre página inicial de *Sotto la bandiera dell'oro*, nas edições Arnoldo Mondadori e L&PM

Figura 52 - Detalhes de quadros comparando o uso de balões de fala

Figura 53 - Segunda publicação de *Ana de la Jungla* na Argentina, editada pela revista infantil *Billiken*

Figura 54 - Sequência de três páginas de *Anne nella Jungla* da editora Mondadori, 1973

Figura 55 - Diagrama elaborado por Gilles Ciment para explicar as adaptações feitas para a edição de bolso de *La ballade de la mer salée*

Figura 56 - Capa de *Corto Maltese na Etiópia*, publicada em 2001 pela coleção L&PM Pocket

Figura 57 - Página 33 da revista *Pif Gadget*, de agosto de 1972, e página dupla do livro *Corto Maltese na Etiópia*, 2001

Figura 58 - Detalhe da edição de menor formato da editora Tascabili Bompiani

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	14
1.1 Encontrando Corto .....	14
1.2 Caminhos de pesquisa .....	16
1.3 Bibliografia sobre Corto Maltese .....	18
1.3.1 <i>Comic Studies</i> .....	20
1.3.2 História do livro e da edição .....	27
1.4 Estrutura da dissertação .....	30
2 CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NA ITÁLIA .....	33
2.1 Recorte e algumas questões .....	34
2.2 O cenário dos quadrinhos na Itália .....	40
2.2.1 Os <i>fumetti</i> do pré-Guerra .....	40
2.2.2 Os <i>fumetti</i> no pós-Guerra .....	49
2.2.3 Os <i>fumetti</i> a partir dos anos 1960 .....	51
3 CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NA FRANÇA .....	69
3.1 Quadrinhos e censura na França .....	69
3.2 Revistas eruditas .....	77
3.3 Álbuns de luxo .....	79
3.4 Sociedades acadêmicas .....	85
3.5 As mudanças no público leitor .....	90
4 CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NO BRASIL .....	93
4.1 Quadrinhos para adultos .....	94
4.2 Quadrinhos e literatura .....	104
4.3 Outras iniciativas para valorização dos quadrinhos .....	108
4.4 Quadrinhos em formato livro .....	110
5 FAZER-SE AUTOR, O PERCURSO DE HUGO PRATT .....	118
5.1 Elaboraões narrativas .....	118
5.2 Infância e juventude .....	122
5.3 O início de carreira como quadrinista .....	127
5.4 A jornada argentina .....	131
5.5 Retorno à Itália .....	156
6 A JORNADA EDITORIAL DE CORTO MALTESE .....	159
6.1 A revista <i>Sgt. Kirk</i> .....	159

6.1.1 O discurso dos livro em <i>A balada do mar salgado</i> .....	165
6.1.2 Corto Maltese na <i>Sgt. Kirk</i> .....	175
6.2 A chegada na França .....	179
6.3 As edições .....	185
6.4 Comparando edições .....	196
7 CONCLUSÃO .....	247

*Passar a minha vida com um mundo imaginário foi a minha ilha do tesouro. Claro, é verdade que os mundos que eu visito ao sabor das minhas buscas podem por vezes ser julgados pueris ou inúteis, tão distantes se acham das preocupações cotidianas, mas quando hoje penso naqueles que me acusavam de ser inútil, e no que eles julgavam ser útil, então, perante eles, não tenho apenas o prazer de ser inútil, mas também o desejo de ser inútil.*

**Hugo Pratt**

## 1- INTRODUÇÃO

### 1.1 - Encontrando Corto

Em 1967, no primeiro número da revista *Sgt. Kirk*, cuja tiragem não passava de 3000 exemplares e tinha uma circulação restrita à região de Gênova, nascia o personagem Corto Maltese. Revisitando uma cena do filme *The wake of the red witch* (1948), na qual o Capitão Ralls (vivido por John Wayne) é encontrado flutuando no mar amarrado em uma espécie de crucificação, Hugo Pratt desenha o marinheiro Corto Maltese pela primeira vez. Quando Pratt foi perguntado se ele tinha alguma noção de que ali estava o início de algo importante e se fazia ideia de que aquele personagem secundário teria sua própria série de quadrinhos, o autor diz que não e explica, na sequência, as circunstâncias que proporcionaram o futuro do personagem (PETITFAUX, 1996).

Tomando como base essas respostas, posso afirmar que, olhando em retrospecto, me parece estranho também que, nos anos 2000, este que aqui escreve tenha achado tão natural entrar em contato com a série de quadrinhos *Corto Maltese*. A tentativa de reviver a saga do marinheiro no Brasil, pela editora Pixel, aconteceu entre 2006 e 2009, anos esses que coincidem com meu esforço deliberado em retomar a leitura de quadrinhos. Revendo a história editorial desses álbuns por meio de notícias e resenhas em portais especializados da época, podemos ter um pouco de contato com os sentimentos que aqueles lançamentos suscitavam no público leitor. Em 2006, ano de relançamento do álbum *A balada do mar salgado*, Rodrigo Emanuel Fernandes escrevia uma resenha entusiasmada para o site Universo HQ. Avaliações como "um dos mais incontestáveis clássicos", "a lendária primeira aventura" e "principal criação" dão o tom celebratório da resenha que destaca no volume o acabamento gráfico, as matérias que acompanham a edição, a capa e o preço de R\$ 33,00 (FERNANDES, 2006). Nem a ausência da carta de Obregon Carranza que originalmente servia de introdução ao livro abala o entusiasmo que rondava a mídia especializada naquele momento. Em abril de 2009, no entanto, o mesmo Universo HQ publicaria palavras mais duras a respeito da editora Pixel Media: "a Pixel, por exemplo, nunca teve uma distribuição satisfatória - nem em bancas e nem em livrarias" (GUSMAN, 2009). O motivo desse desencanto estava no anúncio oficial de que a editora brasileira havia rescindido o contrato com a DC Comics e o indicativo

de que várias séries estrangeiras que ainda estavam sendo publicadas não seriam concluídas.

Acompanhando tal movimentação editorial, é interessante tentar enxergar meu percurso de leitor de quadrinhos envolto nessa trama. As novas editoras de quadrinhos como a Pixel Media estavam adentrando cada vez mais as livrarias, lançando um material que se afastava da concepção que colocava o formato "revista" necessariamente associado ao conteúdo "quadrinhos". Esse era o material que me despertava interesse e títulos como *Sandman*, *Maus* e *Watchmen* despontavam nas prateleiras com suas novas edições e tratamento editorial que se aproximava da literatura: capas duras, boa impressão, volume de páginas, lombada, paratextos etc. Esse acabamento todo, no entanto, tinha um custo, e as descobertas com preço mais acessível eram as minhas favoritas. Não sei precisar ao certo qual teria sido meu primeiro contato com *Corto Maltese*, mas me lembro de ler, na matéria de História da África ministrada pelo professor Luiz Arnaut, em 2008, em paralelo aos capítulos do volume VII de *História geral da África*, o livro *As etiópicas*, o último volume de *Corto Maltese* lançado pela Pixel Media. Pouco depois, com a descontinuação dos quadrinhos, não era difícil encontrar os outros 4 volumes da série sendo vendidos por 10 ou até 1 real, como foi o caso das cópias danificadas pela chuva durante o Festival Internacional de Quadrinhos de 2009.

Na posição de leitor, restou a curiosidade sobre os outros volumes. Foi nesse momento que comecei a buscar outras edições que pudessem preencher as lacunas deixadas pela Pixel Media. Lembro que os primeiros livros que consegui encontrar eram edições importadas da Casterman, em francês, que estavam encalhadas em uma livraria. Essa edição trazia o estranhamento de uma nova abordagem da obra: menor formato, colorido, sem textos auxiliares e com menos quadros por página em relação à obra publicada pela Pixel Media. Em 2011, a Editora Nemo lança a série *Corto Maltese* (de vida curta com apenas dois livros lançados entre 2011 e 2012) que possuía uma outra abordagem até então desconhecida por mim: grande formato, acabamentos de luxo, textos introdutórios, colorido e com menos quadros por página.

Na mesma época de lançamento da Nemo, encontrava-me em períodos mais avançados da graduação de História e já tinha feito algumas leituras sobre a parte

teórica da narrativa em quadrinhos. Uma discussão que lembro de fazer foi suscitada pela leitura do quadrinho *Breakdowns*, de Art Spiegelman: “nos quadrinhos, a página é a unidade básica do pensamento... O que dificulta sua edição depois de pronta” (SPIEGELMAN, 2009, p. 20). Apesar da consideração feita por Thierry Groensteen sobre a impossibilidade de definir qual a unidade básica de pensamento de um quadrinho (GROENSTEEN, 2015), à época, essa afirmação de Spiegelman estabelecia um forte vínculo com a ideia de leitura tabular proposta por Pierre Fresnault-Deruelle, em 1976, e encontrava eco na maior parte das minhas experiências de leitura de quadrinhos. No entanto, colocado o problema dessa maneira, as diferentes versões editoriais que tinha de *Corto Maltese* possuíam enormes diferenças que fugiam do controle do autor Hugo Pratt. Estava plantada, assim, a semente desta pesquisa.

## 1.2 - Caminhos de pesquisa

Apresentada a narrativa da origem de minha curiosidade em relação ao tema, vale fazer algumas ressalvas em relação ao desenvolvimento e objetivos deste trabalho. Em muitas pesquisas, cujos temas recaem em objetos culturais, é necessário que o pesquisador tenha cuidado com certos procedimentos. Da parte do presente trabalho, não cabe aqui buscar uma pretensa legitimação “canônica” do objeto analisado ou uma confirmação de suposta “genialidade” do autor perante outros. Como veremos adiante, a investigação sobre quadrinhos já foi marcada por um momento em que fãs e colecionadores supriam o vácuo de pesquisa que existia em cursos superiores e coletavam dados e edições na busca de valorizar o meio. Tais pesquisas representaram um importante esforço arquivístico, uma vez que boa parte desse material possuía uma lógica efêmera de produção, não contemplada por bibliotecas e outros órgãos de arquivos impressos oficiais de suas épocas. A análise histórica centrada neste objeto cultural que conhecemos como quadrinho ainda não se consolidou. Segundo Lesage, “[a] historiografia dos quadrinhos se apresenta sob o signo do paradoxo” que estaria caracterizada em uma vasta produção sobre o passado da mídia, sem que, no entanto, esse trabalho mobilize historiadores profissionais (LESAGE, 2014, p. 21). O autor provoca: seriam os quadrinhos uma arte sem memória, ou uma mídia sem história? Na mesma linha, Márcio dos Santos Rodrigues afirma que “se existe algo como uma virada quadrinística (aos moldes da

virada linguística), os historiadores ainda estão por conhecê-la" (RODRIGUES, 2021, p.22). Essa percepção é corroborada pelos números levantados por Victor Callari e Karoline Kunieda Gentil no artigo "As pesquisas sobre quadrinhos nas universidades brasileiras", de 2016. No recorte apresentado pelos autores de 1970 até 2014, as defesas de monografias, dissertações ou teses na área da História só aparecem a partir de 2006<sup>1</sup>, ainda assim, de maneira inconstante (CALLARI e GENTIL, 2016). No entanto, é necessário destacar a contribuição de outras áreas e até de trabalhos mais recentes com enfoque na análise histórica dos quadrinhos. Como diz Ivan Lima Gomes:

Os estudos acadêmicos sobre histórias em quadrinhos (HQs) têm experimentado notável crescimento ao longo dos últimos anos. Tal constatação não é de todo nova, conforme atestam as introduções de boa parte dos vários livros lançados recentemente. Fato novo é o estabelecimento de um efetivo campo de estudos dedicado às HQs, sintetizado no mundo anglo-saxão pela expressão de língua inglesa *comics studies*. Trata-se de área bastante diversificada, pois permite o diálogo crítico entre estudiosos independentes e pesquisadores bem estabelecidos na academia; disciplinas como história, estudos de mídia, artes visuais, filosofia e teoria literária, entre outras; e revistas e editoras acadêmicas consagradas —que cada vez mais abrem espaço para artigos provenientes de pesquisas em torno das HQs— ao lado de uma série de periódicos acadêmicos dedicados exclusivamente à pesquisa sobre HQs. (GOMES, 2020, p. 192)

No trecho acima, pode-se perceber como o campo de estudos sobre quadrinhos se encontra em expansão e em transformação. Publicações recentes como a da revista *Sociétés & Représentations*, de 2022, que teve como temática "Histoire e Bande Dessinée", demonstram como a presente pesquisa está inserida sob a lógica de novas abordagens feitas ao objeto quadrinhos. Isso nos leva a outro ponto: não é papel desta pesquisa destacar a importância dos quadrinhos ou fazer frente a uma predileção acadêmica por outros objetos mais consagrados.

Essa decisão se sustenta, por um lado, pelo entendimento de que, ainda que outros lugares pareçam privilegiados em relação ao local editorial ocupado pelos quadrinhos e com estudos mais consolidados em relação a essa mídia, mesmo no Brasil

---

<sup>1</sup> No artigo, os autores explicam melhor a metodologia de pesquisa adotada e as dificuldades de encontrar as informações nos diferentes bancos de dados de cada universidade pública. No entanto, o mesmo artigo não cita a Portaria número 13, de 15 de fevereiro de 2006, da CAPES que instituiu "a divulgação digital das teses e dissertações produzidas pelos programas de doutorado e mestrado reconhecidos", o que pode representar um viés para a pesquisa. Ainda assim, considerando o total de trabalhos encontrados (174), apenas 15 eram da área de história (ou 8,6%).

podemos ter dimensão da legitimação pela qual os quadrinhos passaram nas últimas duas décadas quando analisamos os números de feiras, de estudos, de traduções, de publicações independentes, de novas editoras e até a integração no principal prêmio editorial do país, o Jabuti. Por outro lado, mesmo que a própria ação de realizar uma pesquisa de mestrado sobre quadrinhos recaia no ato de legitimação por meio do prestígio do campo acadêmico, não pode ser essa a justificativa de uma investigação que busca entender processos de transformação dentro de contextos específicos em tempos determinados, sob o risco de perder completamente de vista uma análise crítica.

Um último aspecto do qual este trabalho pretende se afastar é o da busca ou confirmação de alguma primazia. Por mais que se reconheça a importância que as edições em livro de *Corto Maltese* tiveram para a transformação do mercado editorial dos quadrinhos na França, na Itália e no Brasil, isso não implica que a obra foi a primeira ou a mais revolucionária. Esta armadilha de autoavaliação do objeto colocada ao pesquisador acaba por turvar o olhar sobre tempo e contexto, fazendo-nos perder ricas análises de continuidades e rupturas que revelam muito sobre disputas entre uma gama de projetos. A repercussão transnacional da obra de Hugo Pratt, com seus respectivos sucessos, fracassos e desdobramentos, é um cenário de análise muito rico para ficar apenas no esforço da construção ou consolidação de um cânone.

A questão que se interpõe é: como abordar uma obra em quadrinhos para que essas armadilhas sejam evitadas? Esta é uma pergunta sem uma resposta correta, pois os aspectos das metodologias a serem articuladas surgem do objeto em questão e de como ele será trabalhado. Pode-se imaginar que, se o objetivo central desta dissertação é compreender o papel que as tecnologias da edição exercem na linguagem da obra *Corto Maltese* publicada na forma de livro, o melhor caminho para a pesquisa seja articular os estudos que se inclinaram sobre o trabalho de Pratt.

### 1.3 - Bibliografia sobre Corto Maltese

Quando buscamos referências bibliográficas sobre a obra de Hugo Pratt, percebemos uma diversidade de lugares a partir dos quais o autor é abordado. Levantando a

bibliografia relativa ao personagem Corto Maltese, é notável uma predominância das análises com enfoque em linguagem literária, estética e a influência dos estudos semióticos sobre quadrinhos. O italiano Umberto Eco (1998), ao escrever sobre a geografia imprecisa de Corto Maltese, é o autor de maior renome a falar sobre o personagem, mas não o único. Com forte diálogo com a literatura, Giovanni Marchese escreve o livro *Leggere Hugo Pratt: L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura* (2006) buscando compreender o percurso artístico do autor e sua relação com o mundo literário. Na mesma trilha, Javier de Navascués (2017) analisa as aproximações e leituras de Jorge Luis Borges por Pratt, enquanto Helen Barr (2006) analisa os percursos narrativos em relação ao autor Herman Hesse. Gianni Brunoro (2008), Ivan Pintor Iranzo (2015), Daniele Barbieri (2015), Luca Raffaelli (2015) e Peter Stankovic (2019), por sua vez, se inclinam mais sobre os aspectos narrativos, trazendo questões como representações, sentidos de imagens e construções de histórias específicas. Dentre os debates sobre representações na obra de Pratt, podemos destacar textos que têm se voltado para o estudo dos discursos coloniais. Nessa temática, podemos encontrar Dani Filc (2020), Riccardo Capoferro (2010) e Fabrício Martins (2015). Apesar de todas as contribuições que esses textos trazem ao tema, é somente no artigo de Giovanni Remonato (2015) que aspectos mais específicos das edições e circulações editoriais das obras irão aparecer.

Importante destacar que nem todos os estudos citados convergem nesse tipo de abordagem que elabora questões acerca das representações, do papel do herói e de narrativas. Além desses, podemos destacar, com forte influência do campo de Intermídias, trabalhos como de Sergio Brancatto (2015), Emiliano Chirchiano (2015) e Luca Bandirali (2015), que se inclinam sobre as animações e os jogos de *videogames* derivados de Corto Maltese. Dentro do recorte biográfico, a partir da figura do autor, Hugo Pratt, podemos destacar os trabalhos de Alice Favaro (2012), Dominique Petitfaux (1996) e Patricia Zanotti (2006). Apesar da diversidade de edições existentes, muito pouco das particularidades editoriais é levado em conta em análises que diferentes autores fazem dessas obras. Nesse campo, o que se destaca é o levantamento bibliográfico feito por Dominique Petitfaux, em 2011, situando cronologicamente a obra completa do autor Hugo Pratt.

É claro que os trabalhos citados nos parágrafos acima não dão conta da totalidade dos trabalhos acadêmicos sobre Corto Maltese, mas através desse recorte com trabalhos mais recentes em diferentes países nos quais o quadrinho foi publicado, conseguimos identificar alguns caminhos por onde passam as pesquisas. É notável a diversidade de áreas e abordagens feitas, mas, para atender as demandas que as diferentes edições da série *Corto Maltese* colocam, é necessário que outros conhecimentos sejam mobilizados.

É importante falar de conhecimentos a serem articulados pois, às vezes, parece que é necessário reinventar métodos e procedimentos, quando o diálogo entre diferentes metodologias já existentes pode trazer as respostas buscadas. Essa característica de articulação disciplinar é bastante discutida no campo de estudos referido, nos países anglófonos, como *Comic Studies*.

### 1.3.1 - *Comic Studies*

Na introdução ao livro *The comic studies reader*, de 2009, Jeet Heer e Kent Worcester analisam a situação das pesquisas voltadas para os quadrinhos e afirmam: "ambas as quantidades e qualidades da escrita acadêmica sobre quadrinhos aumentaram enormemente"<sup>2</sup> (HEER e WORCESTER, 2009). Essa percepção dos autores se dá na lógica comparativa do que se produzia sobre a mídia até aquele momento. O avanço e consolidação dos estudos sobre quadrinhos poderia ser testemunhado por:

novas biografias e monografias impressionantes; a construção de uma infraestrutura acadêmica (arquivos, conferências, periódicos, grupos de listserv e assim por diante); maior ambição teórica e sofisticação; a internacionalização da bolsa de estudos em quadrinhos (facilitada pela web); a recuperação de clássicos perdidos; e o público crescente de palestras, livros e artigos sobre a história, a estética, o artesanato e a política dos quadrinhos.<sup>3</sup> (HEER e KENT, 2009, p. XI)

---

<sup>2</sup> No original: "Both the quantity and quality of scholarly writing on comics has increased enormously". Todas as traduções feitas ao longo do trabalho são minhas e aparecerão no trabalho dessa maneira: a tradução no corpo do texto e a versão original nas notas de rodapé.

<sup>3</sup> No original: impressive new biographies and monographs; the construction of a scholarly infrastructure (archives, conferences, journals, listserv groups, and so on); greater theoretical ambition and sophistication; the internationalization of comics scholarship (facilitated by the web); the recovery of lost classics; and the growing audience for talks, books, and articles on the history, aesthetics, craft, and politics of comics.

Apesar de não ser possível tomar esse cenário específico do mundo anglófono como uma realidade universal, mesmo no campo de estudos no Brasil é perceptível a influência desse crescimento e consolidação das investigações dos chamados *Comic Studies*. Se esse é o desenho atual, também é importante termos uma perspectiva do que os estudos sobre os quadrinhos já foram para tentarmos entender que tipo de estudos são as investigações sobre quadrinhos.

Benjamin Woo (2020) encontra as primeiras entradas de estudos sobre os "comics" no mundo anglófono ainda na década de 1940, realizadas sobretudo por psicólogos, educadores e acadêmicos de comunicação. Esses estudos confluíram para a batalha moral em torno dos efeitos nocivos que os quadrinhos, muito populares entre o público infantojuvenil nas décadas de 1940-1950, poderiam ter para os jovens. A pesquisa de maior repercussão nesta área é, certamente, a *Sedução dos inocentes*, livro lançado pelo psiquiatra Frederic Wertham em 1954. Sua atuação acadêmica em relação aos quadrinhos já vinha desde a década de 1940, com artigos e entrevistas. Com característica conservadora e tom alarmista, o trabalho de Wertham cristalizou os argumentos anti-quadrinhos e teve maior impacto nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Austrália, Alemanha e Brasil (TILLEY, 2019). Para além das deturpações dos dados de pesquisa, como levantado por Carol Tilley, percebe-se na escrita de Wertham a busca pela deslegitimação da mídia e seu papel social:

Histórias em quadrinhos adaptadas da literatura clássica são usadas em 25.000 escolas nos Estados Unidos. Se isso for verdade, nunca ouvi uma acusação mais séria a respeito da educação americana, pois emasculam os clássicos, condensam-nos (deixando de fora tudo o que torna o livro ótimo), são tão mal impressos e mal desenhados como outras histórias em quadrinhos e, como muitas vezes descobri, não revelam às crianças o mundo da boa literatura que sempre foi o esteio da educação liberal e humanista. Eles o escondem.<sup>4</sup> (WERTHAM, 2009, p. 55)

Ainda que o trabalho de Wertham não tenha tido um alcance tão amplo fora dos países listados, percebemos que a força motriz da crítica do psiquiatra - a delinquência juvenil - impulsiona a discussão em outros locais. Lesage reforça que,

---

<sup>4</sup> No original: Comic books adapted from classical literature are reportedly used in 25,000 schools in the United States. If this is true, then I have never heard a more serious indictment of American education, for they emasculate the classics, condense them (leaving out everything that makes the book great), are just as badly printed and inartistically drawn as other comic books and, as I have often found, do not reveal to children the world of good literature which has at all times been the mainstay of liberal and humanistic education. They conceal it.

na França, "com efeito, a mobilização de vários agentes morais aumentou após a guerra, graças à ligação do problema da imprensa infantil à questão da delinquência juvenil"<sup>5</sup> (LESAGE, 2014, p. 88). Essa movimentação, de acordo com Thierry Crépin e Anne Crétois, contou com educadores, ligas de moralidade, desenhistas, e resultou na criação e aplicação da *loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* (lei n° 49-956 de 16 de julho de 1949 sobre as publicações destinadas à juventude), um código de censura voltado para o mercado de publicações para crianças e adolescentes, mas que se estendia para algumas publicações destinadas aos adultos (CRÉPIN, CRÉTOIS, 2003). Em resposta a esses debates, surgem visões que buscarão revalorizar a mídia.

De acordo com Woo (2020), foi depois desse cenário de embate que se estabeleceram as duas linhas de pensamento sobre quadrinhos que sustentam os *Comic Studies* contemporâneos. A primeira delas é estabelecida pelos próprios quadrinistas (como Will Eisner e Scott McCloud), que, além da memória histórica sobre a mídia, realizam um exercício de reflexão sobre a própria obra e "desenvolvem, em diferentes níveis, vocabulários teóricos para descrever os elementos formais que constituem os quadrinhos e como eles se articulam para produzir a experiência estética de leitura"<sup>6</sup> (WOO, 2020, p.3). A segunda tradição corresponde ao que Lesage (2014) também percebe no caso francês: a comunidade de fãs e admiradores que começa a escrever sobre seus conhecimentos e suas coleções. Ainda, segundo o autor, o desinteresse de historiadores pela mídia abre espaço para que esses leitores e fãs, em um movimento de valorização do meio, façam uma história caracterizada pela reação aos detratores: "ao dotar os quadrinhos de um passado (se possível glorioso), trata-se de afirmar a dignidade cultural dos quadrinhos" (LESAGE, 2014, p. 23). Thierry Groensteen, citando Pierre Fresnault-Deruelle, também entende esses trabalhos como um dos estágios sucessivos no discurso crítico, denominando-o de "Era Arqueológica dos anos 1960, quando os autores nostálgicos desenterram as leituras de infância" (GROENSTEEN, 2015). A ideia de "estágios sucessivos", como apontada pelo autor, não deve ser lida de maneira acrítica pois essa análise

---

<sup>5</sup> No original: En effet, la mobilisation des divers entrepreneurs de morale s'accroît après la guerre, grâce au rattachement du problème de la presse enfantine à la question de la délinquance juvénile.

<sup>6</sup> No original: developed more or less theoretically informed vocabularies for describing the formal elements that make up comics and how they work together to produce the aesthetic experience of reading.

deságua em uma noção etapista, e até evolucionista, dos estudos. Entretanto, a leitura sobre um *fandom* que passa a produzir material nos auxilia a compreender os estudos que saem na França a partir de 1960. Já falamos sobre a importância arquivística que essas pesquisas tiveram na constituição do campo de estudos sobre quadrinhos, mas não podemos esquecer o que esse tipo de legitimação traz no seu processo.

Em vez de chamar de arqueologia, Lesage usa a palavra "exumação" e irá ressaltar que esse tipo de ação trata o patrimônio dos quadrinhos de maneira assimétrica (LESAGE, 2014). De acordo com ele, "seria ingênuo imaginar que todos antigos leitores de quadrinhos seriam colocados em pé de igualdade"<sup>7</sup> e, como exemplo, as publicações "destinadas às mulheres ainda são amplamente desconhecidas, ainda relegadas às infra-memórias de subgrupos restritos que, além disso, não necessariamente desejam integrar um cânone"<sup>8</sup> (LESAGE, 2014, p. 24). Este tipo de consideração é essencial pois, ainda hoje, diversas análises pecam por não se atentarem a esse tipo de construção de discurso nos estudos. O próprio Thierry Groensteen, acima citado, não parece concordar com essa abordagem da história ao afirmar que "os levantamentos históricos do meio muitas vezes ainda tomam a forma da historiografia igualitária, na qual tende-se a encontrar equivalência entre obras-primas e páginas de menos glória" (GROENSTEEN, 2015). Este tipo de divisão entre "obras-primas" e "páginas de menos glória" talvez tenha algum sentido na análise "crítica neossemiótica" que o autor se propõe a realizar, mas não se sustenta se levarmos em conta a história em quadrinhos enquanto um fenômeno histórico, sociológico e econômico, algo que o próprio autor levanta ao dizer que tratará quadrinhos como linguagem. No entanto, a separação entre os quadrinhos enquanto objeto cultural e um "conjunto original de mecanismos produtores de sentido" (GROENSTEEN, 2015, p.10) não me parece ser possível.

No mesmo período em que os trabalhos de antigos leitores buscam "resgatar" a história em quadrinhos do passado para criarem a ideia de "clássicos", surgem dentro

---

<sup>7</sup> No original: Il serait naïf d'imaginer que l'ensemble des anciens lecteurs de bande dessinée se trouve alors placés sur un pied d'égalité.

<sup>8</sup> No original: la bande dessinée s'adressant aux filles restent largement méconnus, encore cantonnés aux infra-mémoires de sous-groupes restreints qui, d'ailleurs, ne souhaitent pas nécessairement intégrer le canon [...]

das universidades leituras com inspiração nos estudos semióticos do estruturalismo. Esses trabalhos buscavam compreender a “essência”, os recursos e as gramáticas próprias da mídia (LESAGE, 2014) e são feitos na esteira do que Umberto Eco denominou de “Guerrilha Semiológica”. O impacto desse tipo de estudo no meio dos quadrinhos talvez seja melhor percebido no cenário italiano do que no francês ou no americano. Simone Castaldi lembra que autores e intelectuais como o próprio Umberto Eco, Italo Calvino e Elio Vittorini decidiram, ainda na década de 1960, realizar análises críticas sérias sobre histórias em quadrinhos (CASTALDI, 2010). Mais do que isso, o surgimento e o conceito editorial da revista *Linus* (1965) são marcados, também, pela presença desses intelectuais, demonstrando como a teoria sobre os quadrinhos influenciava e era influenciada pelo mercado. Lesage também destaca, no cenário francês, o exemplo do trabalho de 1972 de Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française*.

Como já foi dito, não podemos supor que as abordagens descritas acontecem de maneira etapista. Ainda verificamos a influência que diferentes perspectivas possuem sobre determinadas leituras e ter consciência dessas características é de extrema ajuda para que não percamos uma visão crítica do próprio trabalho. É claro que podemos abordar o objeto sob diferentes perspectivas, como ressaltam Gomes e Gago (2020), lembrando que podemos analisar quadrinhos tanto como “linguagem estética e narrativa”, como “parte constitutiva de um campo de produção cultural” (GOMES; GAGO, 2020). Entretanto, dificilmente conseguiremos realizar a total desvinculação entre esses aspectos ao nos debruçarmos sobre uma história em quadrinhos. Talvez resida aí uma característica central aos *Comic Studies*: é possível que tantas abordagens e olhares diversos caibam em uma mesma disciplina?

No cenário anglófono norte-americano apresentado por Benjamin Woo (2020) e no cenário francês colocado por Sylvain Lesage (2014), percebemos que, em ambos, o campo e a disciplinarização dos estudos sobre quadrinhos desde os anos 2000 se ramificam, principalmente, a partir dos Estudos Literários. Se observamos o levantamento de Callari e Gentil (2016), podemos ver que a mesma realidade se aplica ao Brasil. É nessa consolidação do campo de estudo sobre quadrinhos atual, que surge uma interessante discussão sobre disciplina, indisciplina e interdisciplina.

No título da introdução do livro *Critical approaches to comics*, Henry Jenkins faz um questionamento central: "Devemos disciplinar a leitura de quadrinhos?"(JENKINS, 2012). Utilizando alguns conceitos de Thomas Kuhn, Benjamin Woo distingue o que significa ser um campo de estudos e uma disciplina:

Quando dizemos que os Comics Studies são um campo, estamos apontando para uma comunidade de intelectuais que têm algo a dizer sobre quadrinhos. Para ser uma disciplina, é necessário um metadiscurso, um canal onde possamos falar sobre como nós falamos sobre quadrinhos. (WOO, 2020, p. 11)<sup>9</sup>

Ainda segundo o autor, por mais que críticos acadêmicos lembrem que disciplinas (substantivo) disciplinam (verbo), ainda existiriam ganhos práticos na normatização, como, por exemplo, a autonomia dos departamentos e os contextos avaliativos que permitem a existência de carreiras acadêmicas como nós concebemos (WOO, 2020). O autor também ressalta que disciplinar é diferente de homogeneizar:

O papo de Comics Studies enquanto disciplina parece assumir, ou ao menos passa essa impressão, que toda pesquisa sobre quadrinhos é a mesma, possuindo objetivos, trabalhos e métodos similares. Afinal, não é isso que significa ser uma disciplina? Mas existe, de fato, uma gama de origens, tradições e interesses de pesquisa que especialistas trazem ao campo. Se os Comics Studies pretendem ser algo como uma disciplina, então devemos nos engajar com método, metodologia e as relações entre teoria e observação de maneira bem mais explícita. (WOO, 2020, p.10)<sup>10</sup>

Como os *Comic Studies* estão em plena formação (GORDON, 2020), os debates acerca de teorias e metodologias são centrais para que pesquisadores possam dialogar entre suas pesquisas. Henry Jenkins ressalta que essa é uma disputa, inclusive, porque a disciplina cria fronteiras e estabelece prioridade: "disciplinas são definidas tanto pelo que elas excluem como por aquilo que elas incluem (e isso consiste de métodos, trabalho, teoria e pessoas)"<sup>11</sup> (JENKINS, 2012).

---

<sup>9</sup> No original: When we say that comics studies is a field, we are pointing to an intellectual community of people who have something to say about comics. To be a discipline, comics studies requires a metadiscourse, a backchannel where we can talk about how we talk about comics.

<sup>10</sup> No original: The talk of comics studies as discipline seems to assume, or at least give the impression, that all comics scholarship is broadly the same, that it all has similar goals and working methods. After all, isn't that what it means to be a discipline? But there is, in fact, a range of backgrounds, traditions, and research interests that comics scholars bring to the field. If comics studies is to become something like a discipline, then we need to make our engagements with method, methodology, and the relationship between theory and observation much more explicit.

<sup>11</sup> No original: Disciplines are defined as much by what they exclude as they are by what they include (and that consists of methods, works, theories, and people).

Em resposta a esse esforço de se disciplinarizar, Charles Hatfield propõe uma nova abordagem: a indisciplina (HATFIELD, 2010). Hatfield não nega que, dentro da estrutura acadêmica, a falta de uma identidade de disciplina enfraquece o campo de estudos, entretanto, em vez de advogar por essa identidade, o autor diz que os *Comic Studies* nunca poderão ter tal identidade por dois motivos: "um, devido à natureza heterogênea dos quadrinhos, isso significa que, na prática, estudos sobre quadrinhos se encontram na interseção de várias disciplinas (arte, literatura, comunicação etc.); e, dois, por conta de que essa natureza multidisciplinar representa, a princípio, um desafio à própria ideia de disciplina"<sup>12</sup> (HATFIELD, 2010, p. 1-2). A multidisciplinaridade, segundo o autor, é vista como mais limitada e transitória, ganhando um sentido enciclopédico que não atenderia bem às demandas colocadas pelos quadrinhos. Por isso mesmo, o autor passa a falar na interdisciplina e utiliza a divisão proposta por Lisa Lattuca para entender o que seria esta interdisciplinaridade. A *informed interdisciplinarity* seria uma maneira de acadêmicos pegarem emprestado métodos, teoria ou conceitos de outros campos para abordar questões que, no entanto, são nativas de sua área de pesquisa; a *synthetic interdisciplinarity* consiste na pesquisa motivada por questões que "ligam" as disciplinas, seja por estarem localizadas nas interseções entre as disciplinas ou porque essas questões estão localizadas nas suas lacunas; a *transdisciplinarity* consiste nas pesquisas que colocam perguntas que vão "através" das disciplinas na esperança de descobrir estruturas ou relacionamentos subjacentes e, assim, chegar a algum tipo de síntese; a *conceptual interdisciplinarity*, que consiste nos trabalhos que colocam questões que em si não têm base disciplinar "convincente" ou exclusiva e podem ser vistas como desafiadoras do sistema disciplinar como concebido (HATFIELD, 2010). É justamente dentro deste último conceito que Hatfield irá entender que os *Comic Studies* podem se estabelecer. A sua ideia de indisciplina está associada a uma interdisciplinaridade que, por si, fundamenta a crítica de um sistema acadêmico engessado que compartimenta o conhecimento.

---

<sup>12</sup> No original: one, because the heterogeneous nature of comics means that, in practice, comics study has to be at the intersection of various disciplines (art, literature, communications, etc.); and, two, because this multidisciplinary nature represents, in principle, a challenge to the very idea of disciplinarity.

Em 2017, Hatfield desloca a percepção de que os estudos sobre quadrinhos se caracterizariam enquanto indisciplina para falar de seu *status* de antidisciplina. A ideia de que a formatação do campo dos *Comic Studies* desafia a própria noção acadêmica de disciplinas discretas e contidas em que o conhecimento se encontra compartimentado segue (HATFIELD, 2017). Vale aqui ressaltar que o autor não propõe uma postura anti-acadêmica, mas na verdade a busca por uma identidade acadêmica "com pluralismo e interdisciplinaridade" (HATFIELD, 2017). Apesar de Hatfield advogar pela interdisciplinaridade, Dale Jacobs recusa o rótulo de "antidisciplina": "[e]ste capítulo é um apelo para que os estudos sobre quadrinhos se tornem uma empreitada interdisciplinar por completo - uma interdisciplina em vez de uma antidisciplina - e para que esse movimento em direção à interdisciplinaridade ocorra por meio da prática reflexiva"<sup>13</sup> (JACOBS, 2020).

De qualquer maneira, e sem querer esgotar o debate, pode-se perceber que dificilmente os estudos que se voltam para os quadrinhos cabem em uma só metodologia. Se a identidade que une pesquisadores não está clara, talvez seja justamente o trânsito entre lugares que caracterize os *Comics Studies*. Em síntese, o procedimento metodológico a ser utilizado no projeto será feito a partir de recortes de discussões mais recentes dentro desse campo. Ainda que guardem uma diversidade de abordagem bem grande na análise de elementos formais, os *Comic Studies* fornecem bases bem interessantes e já consolidadas para a análise das imagens sequenciais, mapeamento das técnicas narrativas através dos diálogos, do balonamento, dos requadros, dos aspectos de cena, do ritmo, da organização espacial, do *layout* de página, da sequencialidade, dos personagens, da estética, dos elementos de leitura e da narrativa sequencial. Porém, assim como a discussão sobre a interdisciplinaridade aponta, o presente trabalho levanta questões que podem ser melhor pesquisadas sob a luz de outros saberes.

### 1.3.2 - História do livro e da edição

---

<sup>13</sup> No original: This chapter is a call for comics studies to become a fully interdisciplinary endeavor — an interdiscipline rather than an anti-discipline — and for that move toward interdisciplinarity to occur through reflective practice.

Em 1990, o historiador norte-americano Robert Darnton escreveu sobre como “por toda parte, ela [a disciplina de História do Livro] está sendo reconhecida como uma nova disciplina importante” (DARNTON, 2010, p. 122). Como Darnton argumenta, o estudo sobre a história dos livros não é recente, podendo ser remontado ao século XVI. No entanto, é a partir dos anos 1960 que novos historiadores do livro conseguiram inserir suas análises nos assuntos estudados pela Escola dos Annales, um importante movimento historiográfico. Ao discutir o surgimento da Escola dos Annales, Peter Burke (1992) destaca que Marc Bloch e Lucien Febvre (fundadores da revista que marcou o início do movimento) questionavam a produção historiográfica vigente até então. Para realizar essa crítica, a nova proposta de historiografia se abria para os conhecimentos produzidos por outras áreas do conhecimento, em especial das ciências sociais (BURKE, 1997). Dentro dessa construção, buscou-se preservar a individualidade humana, mas condicionando-a no interior das estruturas que acabam por a abarcar (BURKE, 1997). Sob essa lógica, podemos entender que a nova perspectiva de análise da História do Livro representava um descolamento das avaliações estritamente bibliográficas e buscava mais informações sobre o modelo geral de produção e o consumo do livro em largos recortes temporais. Esses métodos se espalharam por várias universidades europeias e, já em finais de 1970, suas pesquisas eram divulgadas em escala internacional (DARNTON, 2010).

Nas últimas décadas do século XX, o “livro” extrapola a análise estrutural e de longa duração da Escola dos Annales e se torna também um objeto central do campo historiográfico que ficou conhecido como História Social da Cultura, ou História Cultural. O historiador Roger Chartier é um nome central no desenvolvimento da História Cultural e, no livro *Práticas de leitura*, organizado por ele a partir de um congresso realizado em 1983, percebemos que, além das características de produção do objeto cultural, os historiadores passam a se debruçar sobre os agentes envolvidos no campo da edição, os “protocolos de leitura”, a materialidade do objeto, a circulação e a recepção do leitor (CHARTIER, 2001). Além disso, é importante destacar que situar a História Cultural no final do século XX não implica dizer que objetos culturais não eram analisados por historiadores antes disso. Como Barros (2004) ressalta, os historiadores ligados à História Social da Cultura aproveitaram a noção polissêmica do termo “cultura” e expandiram seus objetos historiográficos, abrindo seus estudos para a “cultura popular, a “cultura letrada”, as “representações”, as “práticas

discursivas”, os “sistemas educativos”, e vários outros assuntos que iam além das tradicionais análises de objetos culturais já consolidados, geralmente ligados à “grande” Arte ou aos cânones literários (BARROS, 2004).

Ao falar sobre a instituição da disciplina da "história do livro, história dos textos e a história da cultura escrita", Roger Chartier lembra de importantes contribuições de outros teóricos (CHARTIER, 2014, p. 19). O primeiro nome é o de Henri-Jean Martin, autor de um dos livros centrais para o estabelecimento da disciplina, *O aparecimento do livro*, assinado em conjunto com Lucien Febvre, ainda que o historiador tenha tido uma participação menor na obra. Na introdução da obra, os autores já deixam claro que o objetivo do livro não era o de fazer uma "história da imprensa", tal como era feito em outros trabalhos da época, mas sim compreender o papel do livro impresso e das suas transformações operadas na sociedade (FEBVRE e MARTIN, 2017). Chartier ainda ressalta que o trabalho foi feito "mediante um estudo rigoroso das condições técnicas e legais de sua publicação, os fatores combinados de sua produção e a geografia de sua circulação", sendo que Martin seguiu aprofundando seus estudos voltando sua atenção para ofícios e ambientes do livro (CHARTIER, 2014, p. 20).

O segundo nome lembrado por Roger Chartier é o do pesquisador Don McKenzie. Trabalhando o que o autor chama de a "sociologia dos textos", sua pesquisa se destaca por:

ir além dos seus limites, mostrando que o significado do texto, seja canônico ou comum, depende das formas que o tornam possível de ler, ou seja, das diferentes características da materialidade da palavra escrita. Para objetos impressos, isso significava o formato do livro, o *layout* da página, como o texto estava dividido, se havia ou não imagens incluídas, convenções tipográficas e pontuação. (CHARTIER, 2014, p. 20).

As contribuições de McKenzie sobre o papel da materialidade dos textos ficam claras em seus trabalhos sobre a tipografia e os textos de teatro (McKENZIE, 2003) e também na análise que realiza sobre o "Tratado de Waitangi" (McKENZIE, 1997), mostrando que as significações intelectuais não estão distantes das estéticas das obras.

Por último, Chartier irá destacar Armando Petrucci que, ao focar nas práticas que articulam a palavra escrita, questiona as divisões clássicas, tais como entre manuscrito e impresso, pedra e página e escritos comuns e obras literárias. Segundo Chartier, seu ensinamento é "sempre associar na mesma análise os papéis atribuídos à escrita, às formas e suporte da escrita e aos modos de leitura" (CHARTIER, 2014, p. 20).

Ressalto que essas pesquisas, que trazem contribuições para como a historiografia pode encarar as materialidades dos textos e as diversas formas que os discursos chegam até as pessoas, serão de extrema importância para a análise do objeto desta investigação, assim como as contribuições de Jean Yves-Mollier, em especial sua análise sobre circulação, e Robert Darnton, cujo circuito de leitura, ainda que já tenha sido bastante discutido e remendado, joga luz na relação entre os diversos agentes do campo editorial.

Uma última observação pertinente a ser feita é que a maior parte desses estudos tomados como referência foi produzida na e sobre a Europa. Mesmo que possamos estabelecer relações, a partir dos métodos utilizados, entre essas investigações e outros contextos, esse aspecto precisa sempre ser lembrado para não nos deixarmos levar por lógicas locais que são analisadas como "universais", caindo na armadilha eurocêntrica. Shamil Jeppie, por exemplo, aponta para as distorções reproduzidas por Peter Burke quando este afirma em 2011 que a escrita e a leitura chegaram na África simultaneamente, utilizando apenas dois jornais de colônias britânicas como evidência (JEPPIE, 2014, p. 95). Essa consideração é importante pois, mediante uma pesquisa que apresenta estudos desiguais entre os países a serem analisados, entre cenários europeus, mas também sul-americanos, pode-se acabar tomando como verdade situações que só são pertinentes em um determinado contexto ou avaliando sempre pelo olhar da hierarquização espaços editoriais e acadêmicos fincados em processos históricos distintos.

#### 1.4 - Estrutura da dissertação

Para abarcar a metodologia proposta e a comparação necessária entre os objetos analisados, a dissertação será dividida em 5 capítulos. Ainda que cada um desses

capítulos possuam um recorte específico, diversos tópicos e discussões estruturais se encontram neles. Essa opção foi tomada pois, devido à natureza contextual que a análise pressupõe, torna-se quase impossível separar as temáticas trabalhadas dentro de grandes caixas como "contexto" e "objeto". Mesmo assim, buscou-se manter uma coerência narrativa para que a construção dos argumentos não ficasse prejudicada.

No capítulo "Cenário editorial dos quadrinhos na Itália", antes de introduzir essa temática, irá se discutir um pouco sobre o recorte escolhido e algumas questões pertinentes a ele, tais como a noção de autoria, a questão da transnacionalidade e o motivo por trás da opção nos três países do recorte. Depois disso, a análise seguirá para o cenário italiano, abarcando um panorama sobre o mundo editorial dos quadrinhos na sua formação durante o período fascista, dividido da seguinte maneira: (1) fase de formação de Hugo Pratt enquanto leitor, na década de 1930; (2) período marcado pela crise do pós-Guerra e pelo início da carreira profissional do quadrinista; (3) e, por fim, a partir da década de 1960, o projeto da revista *Linus* e a sua construção de uma nova perspectiva para a mídia.

No capítulo "Cenário editorial dos quadrinhos na França", para além da formação da paisagem francesa, será analisada uma gama de transformações no perfil de leitor do país que possibilitaram a recepção da obra de Hugo Pratt. A existência de uma pesquisa sociológica mais aprofundada no cenário francês durante os anos 1970, permite que se façam analogias para a consolidação dos quadrinhos em outros países, com as devidas considerações contextuais, além de ser possível discutir o papel de ações como a formação de uma intelectualidade ligada aos quadrinhos, realização de exposições, mudança de formatos de publicação, aparecimento de lojas especializadas e revistas críticas, estabelecimento de lei de censura, transformação social do público leitor, dentre outros fatores que extrapolam as páginas dos quadrinhos.

O capítulo "Cenário editorial dos quadrinhos no Brasil" irá retomar as temáticas trabalhadas nos dois capítulos anteriores, mas com as considerações específicas da circulação de quadrinhos no país. Assuntos estruturais como quadrinhos para adultos, a relação da mídia com a literatura e considerações sobre o formato livro, que

perpassam a série *Corto Maltese* transnacionalmente, também serão discutidas nas conformações da paisagem editorial do Brasil.

No capítulo "Fazer-se autor, o percurso de Hugo Pratt", será trabalhado o tangenciamento entre as características da sua produção bibliográfica e da narrativa biográfica. Como boa parte das fontes disponíveis são elaboradas pelo autor, ou por produções que possuem o aval da empresa detentora dos direitos de publicação, serão feitas considerações sobre a utilização desse tipo de material. Sua infância e adolescência, suas viagens para a Etiópia e para a Argentina, além de suas relações de trabalho serão discutidas a partir da inserção nos cenários e debates anteriormente apresentados. Mesmo no recorte editorial presente no enfoque bibliográfico, não trabalharemos todas as publicações do autor durante o período, pois o esforço não é o de empreender uma nova biografia ou bibliografia, mas entender as dinâmicas sociais, a construção de discursos sobre os quadrinhos e as relações entre os trabalhadores em cada um desses contextos.

Por fim, no capítulo "Jornadas editoriais de Corto Maltese", as atenções se voltarão para as publicações do marinheiro. Por meio das comparações e sem perder de vista o que foi anteriormente construído, o objetivo é tanto compreender como a obra é constituída por suas influências externas quanto explorar como ela auxilia na construção de um cenário que transforma a relação dos leitores com os quadrinhos.

## 2 - CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NA ITÁLIA

Do momento em que Corto Maltese surge para o público em 1967 até contemporaneamente, a obra de Pratt se ampliou e criou uma dinâmica de mercado de grande alcance. Conceitos subjetivos como "sucesso" podem acabar por confundir mais do que explicar os percursos dos quadrinhos, mas podemos adotar a questão da legitimação e tentar entender algumas pistas sobre a consolidação da obra. Em 1975, Luc Boltanski analisou, utilizando a teoria dos campos de Pierre Bourdieu, as transformações sociais que, naquele momento, estavam conferindo um novo tipo de legitimação aos quadrinhos na França (BOLTANSKI, 1975). Sylvain Lesage ressalta que, ao se deslocar o suporte da imprensa para o livro, acaba por se transferir também parte da "sacralidade" envolvida com o objeto. A legitimação da série *Corto Maltese* percorre as características traçadas por ambos autores, mas seu impacto pode ser percebido naquilo que o artigo "A la découverte de la bande dessinée" (lançado em 1973 na revista oficial da Biblioteca Nacional Francesa *Bibliographie de la France, Biblio*) coloca:

Os quadrinhos, gostemos ou não, fazem parte de nosso universo hoje em dia. Nós os vemos em todos os lugares: em cartazes, em gadgets, adaptações cinematográficas e até nas roupas. Por vezes leve, por vezes sério, ele escapa à definição, ignora seu público. É um produto que faz sucesso. É também uma arte. (BIBLIO, 1973, p. 293)<sup>14</sup>

Parte da legitimação de uma obra acontece quando outros campos e suportes amplificam aquele alcance. Para se ter uma ideia, estes são alguns dos objetos que consegui mapear e que carregam a obra de Pratt para além dos quadrinhos impressos: série de serigrafias, calendário, agenda escolar, agenda, rótulo de vinho, embalagem e copo de rum, adesivo, álbum de figurinhas, cadernos, jogo de cartas, cartões postais, panfletos, cartão telefônico, estampas de isqueiros, cinzeiro, canivete, animação, capa de discos, quebra-cabeças, toalha de banho, tapete de banheiro, cortina de chuveiro, pano de prato, embalagem de chocolate, carteira, ímãs, marcador de páginas, espelhos, relógios, miniaturas, *pins*, chaveiros, sacos plásticos, sacos de papel, bolsas, selo, gorro, camisa, gravata, cachecol, pulôver, pijama,

---

<sup>14</sup> No original: "La bande dessinée, qu'on le veuille ou non, fait aujourd'hui partie de notre univers. On la voit partout: en posters, en gadget, adaptée au cinéma et jusque sur les vêtements. Tour à tour chose légère et chose sérieuse, elle échappe aux définitions, ignore son public. C'est un produit qui fait recette. C'est aussi un art."

camisetas, jaquetas, conjunto de chá, potes, copos, bandeiras, carro personalizado (promocional da Citroën em Angoulême), pintura de carro de Fórmula-1, tênis. Esse tipo de extrapolação material é marcada pela pressão e oportunidades mercadológicas. Inclusive, conseguimos perceber os marcadores sociais que se vinculam ao tipo de material produzido, muito provavelmente em coincidência com a visão de quem formava o público leitor da obra. Mas, mais do que isso, vemos como a personagem começa a ocupar outras esferas do cotidiano das pessoas. Essa análise também pode ser feita em um recorte internacional, afinal os álbuns de Corto Maltese foram publicados, até hoje, em pelo menos 25 países. Cabe aqui explicar o motivo do recorte focar em 3 deles.

## 2.1 - O recorte e algumas questões

Ao me debruçar sobre as diferentes edições de *Corto Maltese*, me deparei com três indagações que orientaram a investigação: quando os quadrinhos começam a se firmar no suporte livro? O que esse novo formato revela de transformações no campo editorial e nas próprias narrativas? E por que a obra de Hugo Pratt acaba sendo emblemática desse processo em alguns países?

Inocentemente, podemos pensar que a resposta para a primeira questão (em outro momento abordaremos a segunda) passa pela simples comparação entre a edição de estudo e a "mais original". No entanto, o que seria a originalidade da obra? A discussão sobre a busca do "original", que não é exclusiva dos quadrinhos, passa pela ideia da relação direta entre obra e autor conforme explicitada por Michel Foucault na análise da genealogia da "função autor". Chartier, ao revisitar o texto de Foucault *O que é um autor?*, afirma que:

[...] essa "função autor" marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única. Ela é, nesse sentido, fundadora da própria noção de obra e caracteriza certo modo de existência em comum de alguns discursos que são atribuídos a um único lugar de expressão e, por isso, ela própria é a responsável pela noção de escrita. (CHARTIER, 2012, p. 29)

Essa associação entre autor, obra e escrita é algo que, segundo Foucault, surge entre o século XVII e XVIII e se torna tão forte no discurso literário, que, no século XX, já não existe aceitação do anonimato no meio:

[...] a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 2009, p. 276)

Uma das características da "função autor", que Michel Foucault descreve, ajuda a entender a busca de uma originalidade baseada na ideia de obra e autor. Segundo ele, a função autor não se forma de maneira espontânea, mas a partir de uma operação complexa que faz surgir um novo ser de razão que será denominado de autor. Essa operação traz consigo o *status* que se busca dar ao autor: "seria, no indivíduo, uma instância 'profunda', um poder 'criador', um 'projeto', o lugar originário da escrita" (FOUCAULT, 2009, p.276). É importante destacar que, no contexto da fala de Foucault, realizada em 1969, sua proposição dialoga com a crítica literária, não necessariamente com o cenário de autores de quadrinhos na Europa, que ainda disputavam pelo *status* da "função autor" para si. Se os quadrinistas reivindicam esse *status*, a "originalidade da escrita", que cabe ao autor, também será objeto de disputa. Boltanski entendia que, na década de 1970, os agentes de quadrinhos trabalhavam, em sua maioria, em um sistema em que predominava o anonimato. As editoras especializadas poderiam "encomendar uma tira de cartunista para atender a solicitação específica de um jornal, impor um roteirista a um cartunista e vice-versa, mudar de cartunista ou roteirista ao longo da publicação" (BOLTANSKI, 1975, p.37), deixando claro que a autoria não era um ponto de ancoragem tão forte como o que se encontrava na literatura.

É por isso que estabelecer um determinado material cegamente como o "fiel da balança" de uma obra em quadrinhos pode ser um risco. É certo que rascunhos, desenhos originais de autores, primeiras edições e edições especiais podem fornecer pistas de como quadrinistas intencionavam apresentar suas obras ao público, no

entanto, ao não analisarmos esse material de maneira contextual, podemos chegar a conclusões precipitadas. Por exemplo, alguns autores, incluindo teóricos e quadrinistas, propõem uma sistematização de leitura que parta de uma unidade básica de pensamento (podendo variar entre o traço, o quadro, a página) e depois se expanda para os outros elementos. Thierry Groensteen, sobre esse assunto, diz que a disputa em torno das unidades significantes de um quadrinho é improdutiva (GROENSTEEN, 2015). O autor ressalta que esse tipo de pensamento surge por analogia com o campo da linguística e, por isso mesmo, a busca de unidades similares aos sintagmas dentro de uma imagem pode ser controversa. A proposta de Groensteen é de que as HQs devem ser abordadas “do alto, ao nível de suas articulações maiores” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). Para o presente trabalho, no entanto, a organização da análise não passará por esses caminhos: a proposta é de buscar as unidades significantes de maneira contextual, partindo da lógica de produção (a maneira como o autor produz seu material) e de reprodução (a maneira como editores e designers articulam esse material). O autor de quadrinhos também é um agente que se adequa às lógicas de produção, produção essa que se transforma com o passar do tempo.

Ainda assim, se não podemos falar de uma matriz original, qual a pertinência de comparar edições de diferentes países em vez de analisar diferentes edições de um mesmo mercado local? No livro *Transnational perspectives on graphic narratives*, os organizadores falam sobre a importância de abordar os quadrinhos sob perspectiva transnacional: "Este volume busca mapear os caminhos pelos quais as narrativas gráficas foram moldadas por interações estéticas, sociais, políticas, econômicas e culturais que ultrapassam as fronteiras nacionais em um mundo interconectado e globalizado"<sup>15</sup> (DENSON, MEYER e STEIN, 2013, p.1). Ou seja, as tensões trazidas nos encontros de diversas maneiras de abordar uma narrativa gráfica em diferentes países podem trazer uma nova maneira de explorar a narrativa. No prefácio do mesmo livro, John A. Lent coloca que a abordagem feita no volume poderia ser dividida em três partes: criadores de quadrinhos como agentes transnacionais; descrições e representações de transnacionalidade nos quadrinhos; e títulos e

---

<sup>15</sup> No original: This volume aims to chart the ways in which graphic narratives have been shaped by aesthetic, social, political, economic, and cultural interactions that reach across national boundaries in an interconnected and globalizing world.

personagens de quadrinhos transnacionais (LENT, 2013). Ainda que a abordagem do livro recaia sobre o cenário estadunidense, todos os tópicos poderiam ser trabalhados a partir da série *Corto Maltese*. Por exemplo, a trajetória do autor Hugo Pratt está calcada nas suas vivências internacionais, tanto como residente de diversos países, como em relação ao trabalho:

Criadores de quadrinhos como agentes transnacionais: Ícones desta categoria são os criadores que transitam entre diferentes países/culturas, seja na sua residência ou no seu trabalho. Eles incluem artistas e escritores cujas famílias ou eles próprios são imigrantes recentes; muitas das primeiras histórias em quadrinhos e histórias em quadrinhos americanas estavam ligadas à experiência imigrante de tais artistas.<sup>16</sup> (LENT, 2013, p.XIV)

Essas características todas fazem do quadrinho em questão um objeto privilegiado para entender as proximidades e distâncias dos projetos editoriais em diferentes países. Entretanto, na metodologia pretendida, não é viável analisar os caminhos da obra em cada país em que ela foi lançada. Por mais que seja tentador querer investigar a centralidade que a obra possui para o projeto estatal de Bandas Desenhadas em Moçambique ou tentar entender seus contínuos fracassos no mercado estadunidense, o recorte escolhido se limitará a três países: Itália, França e Brasil. Já pode-se destacar que, em comum, o quadrinho *Corto Maltese* nesses países é um marco do momento em que esse tipo de mídia começa a receber tratamento editorial para o formato livro. A Itália, além de ser o país de origem do autor, foi onde ele começou sua carreira profissional e também o local onde seu personagem principal surgiu para o mundo pela primeira vez. Além disso, o cenário italiano se transformou junto da ascensão profissional de Pratt, tornando sua obra um marco na paisagem editorial de quadrinhos do país. A França foi o país onde o autor, logo após a experiência italiana no final da década de 1960, vem a trabalhar e onde a série passa a ser publicada de maneira inédita após 1970. O país, um dos principais mercados de quadrinhos contemporâneos, também é o que possui a maior ligação com a obra, seu local de maior sucesso. Por fim, temos o Brasil que, dentre os países analisados, possui o mercado mais inconstante, tanto para Pratt como para os quadrinhos. O país é representado na obra e flerta tanto com o fracasso de vendas

---

<sup>16</sup> No original: Comics creators as transnational agents: Symbolic of this category are creators who straddle different countries/cultures, either in their residence or their work. They include artists and writers who themselves or whose families are recent immigrants; many of the earliest American comic strips and comic books were linked to the immigrant experience of such artists.

quanto com o sucesso de crítica. Ademais, é o país com o qual possuo maior proximidade e acesso a materiais como nativo e pesquisador.

Esclarecido o recorte dessa investigação, é interessante que se analisem os respectivos horizontes editoriais para melhor compreensão do circuito em que a obra de Hugo Pratt transita em cada um desses países.

Algumas pesquisas que possuem como objeto ou fonte os quadrinhos têm como preocupação metodológica definir o que constitui um "quadrinho". Esse tipo de discussão normalmente carrega um questionamento sobre a "origem" ou o "primeiro" material do tipo. Marc Bloch, ao analisar o papel do historiador em seu livro *A apologia da história*, na década de 1940 (pouco tempo antes de ser fuzilado), propõe um *mea culpa* acerca do que ele considerava como "ídolo da tribo dos historiadores", o ídolo das origens (BLOCH, 1997). Como o autor ressalta, "para a maioria das realidades históricas, a própria noção desse ponto inicial permanece singularmente fugaz" (BLOCH, 1997, p. 56). No caso dos quadrinhos, esse "ponto inicial" parece especialmente fugaz e o ídolo das origens não cai só na conta dos historiadores.

Para não pensarem que esse tipo de abordagem já se encontra superado, pode-se citar como exemplo o artigo "As aventuras de Nhô Quim: o marco histórico dos quadrinhos no mundo", recentemente publicado pela *Revista 9ª Arte*, uma das principais publicações acadêmicas do país voltada para os estudos dessa mídia. A proposta do artigo de Smarra, Lotufo, Silva e Gomes é de "estabelecer um marco teórico quanto à definição de histórias em quadrinhos como um segmento artístico e cultural, bem como um marco histórico, desenvolvendo um contraponto a respeito da discussão sobre qual seria a primeira história em quadrinho publicada no mundo" (SMARRA et al, 2022, p.16). Na afirmação do objetivo do artigo, já percebemos o esforço de aproximar a definição dos quadrinhos de suas origens. O problema intrínseco a esse tipo de pretensão é que, para ter algum tipo de sucesso, é necessário estabelecer parâmetros arbitrários que desconsideram o tempo como fator de análise. No caso do artigo, os autores estabelecem a definição a partir de elementos típicos de uma obra em quadrinhos, tais como narrativa, linguagem verbal e não verbal, balão de texto, expressão anatômica, cenografia, cores e tipografia. Thierry Groensteen, ao tratar da definição sobre quadrinhos, diz que ela seria

inencontrável e que poderíamos perceber dois tipos de esforço por definição: uma abordagem essencialista, que tenta localizar a "essência" dos quadrinhos por meio de uma fórmula sintética; e definições mais longas e articuladas que buscam encontrar o que é próprio da mídia e excluir as outras (GROENSTEEN, 2015). Se o primeiro tipo de definição esbarra na dificuldade de dar conta da diversidade dos quadrinhos, o segundo tipo costuma ser costurado para apoiar um recorte histórico arbitrário, o que é justamente o problema da definição articulada no artigo de Smarra et al. Para tentar dar cabo à tarefa ufanista de colocar o artista Ângelo Agostini como o precursor dos quadrinhos no mundo, os autores ignoram aspectos dessa discussão que falam do surgimento dos quadrinhos em contexto europeu, fazem uso arbitrário da definição do que seria quadrinho, ora refutando a necessidade de certos elementos e ora ressaltando, mas sempre em função do viés de confirmação da primazia do artista ítalo-brasileiro. Na conclusão, vemos que muito pouco se aproveita da discussão sobre definição e sobre a origem, e muita coisa fica para os problemas do uso da história.

O artigo acima citado é apenas um exemplo mais recente do que considero ser um problema recorrente nos recortes de origem/definição. A proposta deste trabalho não é de estabelecer uma definição ou origem, nem de fugir das questões suscitadas a partir da discussão. O procedimento adotado será o de discutir as questões tendo como base o contexto a ser analisado. Na década de 1960, o entendimento sobre o que era o "quadrinho", os "*fumetti*" ou a "*bande dessinée*" era bem diferente do entendimento que se tem hoje. Os debates, as propostas, as divergências são melhor compreendidas se o contexto é levado em consideração. Posso citar como exemplo a questão "quadrinhos também são literatura": a despeito de considerar que os quadrinhos são um campo de produção editorial independente e distinto da literatura, não cabe aqui apenas expor isso e dar por concluída a questão. O próprio Hugo Pratt, ao refletir sobre seu trabalho, dizia que o produto que ele entregava era uma "literatura desenhada"(ZANOTTI, 2006). Ao se prender na dicotomia é-não-é, podemos perder o que mais contribui para a análise do objeto: as motivações para o autor fazer tal afirmação, quais outros agentes corroboravam sua posição, quais argumentos, por onde passava a discussão, como isso aparece na sua obra, etc.

Feitas essas observações, fica mais claro o motivo de abordar na sequência do capítulo os horizontes editoriais dos quadrinhos nos países em que *Corto Maltese* será trabalhado. O objetivo de analisar esses cenários não é o de fazer uma história geral dos quadrinhos na Itália, França e Brasil, mas, sim, entender melhor a circulação de ideias, os agentes e as características da cena em que o quadrinista Hugo Pratt viria a se inserir.

## 2.2 - O cenário dos quadrinhos na Itália

Uma pré-concepção que até hoje se faz presente quando quadrinhos são abordados é a existência de uma relação direta entre o objeto e o recorte etário de jovens e crianças. Igualmente problemático será o postulado que, na busca de novos caminhos mercadológicos, estabelecerá os "quadrinhos adultos". Se a diferenciação não está no conteúdo ou na estética, mas sim no grupo etário que se configura como público-alvo, ainda assim encontramos muitas áreas cinzentas e problemáticas nesse tipo de divisão (CASTALDI, 2010). No entanto, e especialmente no caso italiano, se os quadrinhos são tão fortemente associados com a juventude, a construção desse senso comum se estabelece em algum momento.

### 2.2.1 - Os *fumetti* do pré-Guerra

O estabelecimento do *fumetto* - como ficaram conhecidos os quadrinhos em italiano, incluindo a variante no plural, *fumetti* - está fortemente ligado às decisões editoriais, mercadológicas e políticas voltadas para a juventude, conforme coloca Isabelle Antonutti em seu artigo *Fumetto e fascismo: la naissance de la bande dessinée italienne*. Como podemos perceber pelo título da publicação, para além da juventude, é difícil dissociar este momento do quadrinho italiano da política do Estado fascista. A autora cita quatro editores como responsáveis pela transformação das revistas voltadas para o público jovem: Lotario Vecchi (S.A.E.V.), irmãos Del Lucca, Giuseppe Nerbini e Arnoldo Mondadori (ANTONUTTI, 2013). Em comum, todos esses editores possuíam um passado mais próximo do socialismo, mas diante do sucesso nas suas apostas editoriais quase intuitivas, acabam se aproximando do Estado fascista (ANTONUTTI, 2013).

Lotario Vecchi, nascido em 1888 em Parma, construiu a sua carreira de editor baseada no mercado de livros populares. Segundo Antonutti, em sua experiência na sociedade editorial Vecchi et Casini Editores, Lotario obtém sucesso ao publicar uma coleção baseada em folhetins de autores italianos. Ao voltar para a Itália, em 1923, Lotario Vecchi irá se interessar pelo mercado infantil, que oferecia "perspectivas interessantes de diversificação" (ANTONUTTI, 2013, p.4). Em paralelo a essa entrada no universo da publicação infantil, um outro braço da editora Vecchi irá se aventurar na produção de um "semanário ilustrado" voltado para o público infantil, porém no Brasil. Em 1913, o irmão de Lotario, Arturo Vecchi, migra para o Brasil e abre a Casa Editora Vecchi, que consegue se firmar no mercado difundindo publicações europeias na América Latina. Em 1929, estreia o semanário *Mundo infantil*. A experiência foi curta, durando até 1930, mas alguns de seus volumes disponibilizados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional nos permitem ter um pouco da ideia do projeto. No segundo volume, datado de novembro de 1929, duas pequenas peças gráficas auxiliam a entender qual era o público alvo da publicação. A primeira diz:

O auspicioso acolhimento dispensado ao primeiro número do MUNDO INFANTIL correspondeu generosamente aos esforços por nós empregados para a feitura d'este semanario, foi o mais animador incentivo para a penosa, mas agradável tarefa que nos impuzemos. Dando publicidade ao MUNDO INFANTIL o nosso escopo foi, como o dissemos no primeiro número, offerecer aos nossos pequeninos leitores um semanario de leitura alegre, amena e proveitosa. Parecemos ter atingido o fim collimado. Agradecendo aos nossos amiguinhos, tudo faremos por não desmerecer da sua tão captivante bondade.

A segunda:

Assim, pois, uma assinatura do Mundo Infantil será a todos os respeitos o melhor presente que se pode fazer a uma criança. O Mundo Infantil será para os meninos um verdadeiro divertimento útil, porque, a par de anedotas jocosas e contos alegres, os nossos pequenos leitores encontrarão nas páginas do Mundo Infantil conhecimentos úteis com que irão suavemente, sem que o percebam, enriquecendo o espírito; e assim a leitura de cada número equivalerá a um dia passado alegremente na escola.

Como pode-se perceber, o público que a efêmera edição buscava alcançar era infantil e masculino, com páginas de quadrinhos coloridas e adaptadas dos Estados Unidos por meio de parceria com a *King Feature Syndicate*. Destaco aqui também o recorte de gênero pois um dos projetos bem-sucedidos da editora Vecchi seria, na década de 1940, publicações voltadas para o público feminino, como a revista *Grande Hotel*,

uma publicação em quadrinhos com "fotodesenhos" (ou no formato de fotonovelas, na década de 1950) (NASCIMENTO, 1989) que muitas vezes acaba desconsiderada nos levantamentos sobre quadrinhos no Brasil. Mas, se no Brasil, a *Mundo Infantil* não durou mais do que um ano, na Itália o semanário *Jumbo*, de semelhante iniciativa, foi um sucesso de vendas durante a década de 1930, chegando a vender 350.000 cópias na sua primeira semana. Inicialmente, as edições eram feitas a partir de quadrinhos de humor e aventura ingleses<sup>17</sup>, mas depois, tiras norte-americanas da *King Features Syndicate* passam a figurar em suas páginas (ANTONUTTI, 2013), assim como acontecia nas edições de *Mundo Infantil* aqui no Brasil.

Em 1923, na editora Vecchi, os irmãos Alceo, Domenico e Cino Del Duca começaram a trabalhar como representantes comerciais e, já em 1928, eles possuíam sua própria editora que publicava, principalmente, romances-folhetim (ANTONUTTI, 2013). Segundo a autora, o empreendimento dos irmãos Del Luca focava em um público diverso: "Os irmãos Del Duca dirigem-se a um público muito popular, entregam romances sentimentais às mães e rapidamente percebem que também poderiam vender livros ilustrados às crianças" (ANTONUTTI, 2013, p.11). Roger Chartier, ao revisitar algumas ideias estabelecidas sobre quais seriam as revoluções da leitura no ocidente, estabelece pontos de mudança ou ruptura que ele considera importante nesse processo. Um deles dialoga com a situação acima descrita:

No século XIX, novas categorias de leitores (mulheres, crianças, trabalhadores) foram apresentadas à cultura impressa e, ao mesmo tempo, a industrialização da produção de impressos trouxe novos materiais e modelos para a leitura. As disciplinas educacionais, impostas em todo lugar, tenderam a definir uma norma única, controlada e codificada de leitura legítima, mas essa norma contrastava fortemente com a extrema diversidade de práticas em várias comunidades de leitores, tanto aqueles já bem-familiarizados com a cultura escrita quanto os que tomaram contato recente com ela. Por detrás da aparência de uma cultura compartilhada (...) esconde-se uma diversidade extrema de práticas de leitura e de comércio de impressos. A tipologia dos vários modelos de relação com a escrita (...) deu lugar a uma ampla diversificação das práticas de leitura nas sociedades contemporâneas. Com o século XIX a história da leitura entra na era da sociologia das diferenças. (CHARTIER, 2000, p.26)

---

<sup>17</sup> O uso do termo "a partir" se aplica, pois, o material passava por um processo de tradução e adaptação cultural. Antonutti cita como exemplo a história de *Rob the Rover*, um quadrinho sobre um garoto aventureiro que viaja o mundo e que, na *Jumbo*, passa a ser conhecido como *Lucio l'avanguardista*, um integrante dos "camisas negras" fascistas que viverá aventuras na África.

Nesse trecho, Chartier expõe que a formação de uma nova categoria de leitores modifica os hábitos de leitura e também se transforma com o "aumento das taxas de alfabetização e a diversificação da produção impressa" (CHARTIER, 2000, p.26). O historiador coloca como marco temporal o século XIX, porém esse recorte condiz com uma parte específica da Europa que não inclui a Itália. O acesso mais amplo à leitura se deu mais tardiamente no país. Em 1911, 38% da população ainda não sabia ler ou escrever (ANTONUTTI, 2013). É com o aumento da escolarização que esses editores irão construir e serem construídos por um novo público leitor, mais diverso e com outras formas de leitura menos tradicionais. É nessa dinâmica que, na década de 1930, a editora Universo (sem o irmão Cino, que tinha migrado para a França) se lança nas publicações voltadas para o público infantil e juvenil. Os outros três editores citados, Vecchi, Nerbini e Mondadori, controlavam o principal fornecimento de tiras e quadrinhos americanos de sucesso, a *King Features Syndicate* (ANTONUTTI, 2013). A ausência de material, e os preços praticados, faz com que a editora dirigida pelos irmãos Del Duca procure por outras saídas: material local e outros sindicatos americanos, como o Chicago Tribune - New York News Syndicate, que vendiam as séries populares como *Dick Tracy* de Chester Gould, *Little orphan Annie* de Harold Gray e *Terry and the pirates* de Milton Caniff (ANTONUTTI, 2013), esse último, nome constantemente citado nas entrevistas de Hugo Pratt como sua principal referência.

A terceira editora citada pela pesquisadora Antonutti é a Casa Nerbini. Criada em 1897, a editora inicialmente seguia uma orientação socialista, mudando sua linha editorial para um tom nacionalista após a Guerra da Líbia em 1911 e desembarcando na ideologia fascista principalmente após Mario Nerbini, um fascista convicto, assumir o papel de editor (ANTONUTTI, 2013). Parte significativa da prosperidade da empresa se dava por conta de suas publicações ilustradas para as crianças: lançada em 1934, o semanário *L'avventuroso* tinha tiragem de 500.000 exemplares e publicava personagens como Flash Gordon e, progressivamente, o humor infantil vai abrindo espaço para os heróis (ANTONUTTI, 2013).

O último editor citado por Isabelle Antonutti é Arnoldo Mondadori. Arnoldo começou sua relação com o mundo editorial como impressor em 1912 e fundou sua própria casa editorial em 1919, iniciando suas atividades com publicações voltadas para a juventude visando o mercado que surgia devido à alta demanda de manuais e livros

ilustrados que a obrigatoriedade da escolarização tinha gerado (ANTONUTTI, 2013). Em 1920, ele publica a sua primeira série literária voltada para adultos e é nessa mesma década que a Mondadori irá se consolidar no cenário editorial italiano:

[e]ntre 1920 e 1930, [Mondadori] lançou as bases técnicas, financeiras e políticas da editora na era industrial. Seu sucesso surge da união entre a edição tradicional que era publicada no gênero literário e a edição popular que era produzida no romance folhetim. Ele teve a intuição de que era preciso inventar uma nova ferramenta adaptada aos gostos dos novos leitores já alfabetizados.<sup>18</sup> (ANTONUTTI, 2013, p. 8)

Este tipo de abordagem mais pragmática irá permitir que a editora Mondadori organize sua produção com gêneros muito variados. Dentre esses materiais diversos, um que a editora acompanhava com especial atenção era o *fumetto*, e que se tornaria um grande negócio com a publicação do personagem *Mickey Mouse*.

Em dezembro de 1932, a editora Nerbini publica o primeiro número de *Topolino*, uma versão italiana das aventuras do rato criado por Walt Disney. No entanto, o representante dos direitos de Disney na Itália protesta e o editor decide adquirir os direitos da publicação que era representada pela *King Features Syndicate*. Em 1935, no entanto, em contato com representantes da sociedade Disney, os direitos e a exclusividade de *Mickey* são oferecidos à Mondadori, uma vez que os estadunidenses buscavam que a obra ficasse com uma editora mais bem consolidada (ANTONUTTI, 2013). Para gerir esse negócio, Mondadori abre as Edizioni Walt Disney-Mondadori, que seriam administradas por Cesare Civita. Civita possuía origem milanesa, judia e era o homem de confiança de Arnaldo Mondadori. Com ampla experiência editorial e estabelecido na cidade de Milão, Civita se vê em situação complicada quando, em 1938, é publicado o *Manifesto sobre a pureza da raça*, a confirmação de que o regime fascista italiano estava comprometido com a política de discriminação dos judeus, declarando-os não pertencentes à "raça italiana" (SCARZANELLA, 2016). Obrigado a se demitir da Anonima Periodici Italiani (API)<sup>19</sup>, Cesare Civita se muda para a Bélgica e depois para França, onde entra em contato com os editores Paul Winkler e

---

<sup>18</sup> No original: Entre 1920 et 1930, il jette les bases techniques, financières et politiques de l'éditeur de l'ère industrielle. Son succès naît d'une union entre l'édition traditionnelle issue du genre littéraire et de l'édition populaire issue du roman feuilleton. Il a l'intuition qu'il faut inventer un outil neuf adapté aux goûts des nouveaux lecteurs nés avec l'alphabétisation.

<sup>19</sup> Em 1937, a Edizioni Walt Disney-Mondadori se tornou a Anonima Periodici Italiani - API.

Cino Del Duca, dissidente dos irmãos Del Duca, mas que também trabalhava com revistas femininas e quadrinhos em Paris (SCARZANELLA, 2016). Com o início da guerra, Cesare e sua família vão para os Estados Unidos, onde o italiano estabelece contato com várias editoras de livros infantis, estabelecendo-se por definitivo em 1941 em Buenos Aires após aperfeiçoar seu acordo com a Disney: ele seria "um administrador assalariado de uma sociedade de representação da Disney na América Latina, com pequena participação nos lucros" (SCARZANELLA, 2016, p.25). Todo esse interlúdio na história da editora Mondadori não é fortuito. Assim como Lent fala sobre os criadores de quadrinhos ("comic creators" no original) enquanto agentes transnacionais, outras pessoas envolvidas no circuito editorial de quadrinhos podem desempenhar um papel tão significativo dentro de um trânsito transnacional que torna a análise difícil desconsiderando esse aspecto. A experiência de Civita com o mercado editorial de quadrinhos e publicações infantis se dá em diferentes mercados - italiano, franco-belga, estadunidense e argentino - e essa experiência será fundamental na construção da Editora Abril, empresa central para os meios de comunicação latinos na segunda metade do século XX. Além do mais, as relações estabelecidas por Cesare Civita em outros países permanecem ao longo de sua vida e foi assim que, em 1949, o editor contrata jovens quadrinistas venezianos que faziam a revista *L'Asso di Picche* para trabalharem na Argentina. Dentre eles, Hugo Pratt, que, ao voltar para Itália, teria seu trabalho publicado justamente pela editora Mondadori.

Em comum a essas editoras, além do conhecimento de edições populares, títulos voltados para a juventude e produção de quadrinhos, impunha-se a realidade do regime fascista vigente na Itália. A organização da censura sob Mussolini passou por diversos momentos e estruturas burocráticas, mas ficou marcada por coordenar a censura em três níveis: repressiva, preventiva e produtiva (ANTONUTTI, 2013). Com inspiração no funcionamento do Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* - RMVP), comandado por Joseph Goebbels, Galeazzo Ciano esteve à frente do controle dos meios de comunicação de massa na Itália. Ainda que diversas ações, nos três níveis citados, tenham sido tomadas, a imprensa voltada para os jovens não teria sentido o impacto dessas medidas até 1935, pois acreditava-se que, para esse público, bastava

controlar o material escolar, ignorando o poder de escolha dentro da faixa etária que estava além da cultura escolar (ANTONUTTI, 2013).

Quando os *fumetti* passaram a entrar mais no radar do Regime Fascista, os instrumentos de controle não estavam tão claros como se poderia imaginar. Essa relação que se estabelece dentro da burocracia fascista é complexa e entrelaçada de flutuações que passam desde as relações pessoais de editores com quadros do governo até a influência política e econômica desses agentes. Os quadrinhos, ainda que a maioria fosse de origem estrangeira, eram tolerados pela administração. Editores lançavam mão de estratégias para suprimir ou modificar passagens que pudessem ser mais sensíveis, retirando cenas de violência e colocando camadas a mais de roupas em personagens femininas. Os editores passam a um jogo de forças e pressões, cedendo e abrindo mão de alguns títulos no período, mas também conseguindo manter parte do material, como no caso de Mario Nerbini, graças às alianças e fidelidades demonstradas ao regime. Ainda assim, a partir de 1938, com a criação do Eixo e o alinhamento formal ao regime Nazista, a censura irá se tornar mais forte e os materiais internacionais serão cada vez mais cerceados. Todos os personagens "importados" ou de "imitação americana" são proibidos e somente o material da Disney consegue driblar essa imposição, distinção justificada por seu "valor artístico e sua moralidade" (ANTONUTTI, 2013, p. 22). Obviamente, essa justificativa não explica o porquê de o rato estadunidense ser exceção<sup>20</sup> e, em 1942, nem o sucesso de *Topolino* será suficiente para sua manutenção, e o personagem dará lugar a sua estranha cópia que será chamada de *Tuffolino*, criado por Federico Pedrocchi e com roteiro de Pier Lorenzo de Vita. Este mecanismo de controle e proibição, além da crise econômica gerada no pós-guerra, seria marcante no cenário editorial de quadrinhos na década de 1940 e 1950.

Apesar de Antonutti não considerar em seu recorte outras experiências de outros editores que possuíam publicações voltadas para jovens, é importante que se diga

---

<sup>20</sup> Essa discussão, que passa tanto pela lenda de que Mussolini e sua família adoravam os filmes e personagens da Disney até questões mais complexas que envolveriam a venda de quadrinhos da Disney produzidos na Itália para outros países, pode ser melhor aprofundada no trabalho de Gadducci, Gori e Lama: *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. In: GADDUCCI, Fabio, GORI, Leonardo, LAMA, Sergio. *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Edizioni NPE, 2020.

que eles existiram. Para o presente recorte, que busca dar conta do horizonte editorial em que Hugo Pratt se encontra e não toda a história dos quadrinhos na Itália, é importante destacar mais um veículo e sua experiência com quadrinhos e suas relações com o colonialismo e o fascismo italiano: o *Corrieri dei Piccoli*.

O primeiro número do *Corriere dei Piccoli* saiu em 1908 como suplemento ilustrado do jornal milanês *Corriere della Sera*. Como já foi dito anteriormente, a taxa de analfabetismo no início do século XX na Itália era muito alta e, devido a isso, Paola Lombroso, que já tinha publicado livros sobre psicologia infantil, teve a ideia de fazer uma revista que levasse cultura a partes da população que estariam excluídas (CRIPPA, 2022). No entanto, apesar de ser a pessoa por trás do projeto de uma revista de maior circulação com papel pedagógico e a responsável por coordenar os primeiros números, Paola Lombroso acabou não se tornando a editora ou a diretora da publicação, ficando responsável pela coluna de Correio dos Leitores, um processo que expõe um pouco da exclusão do nome de mulheres que eram agentes no mercado editorial<sup>21</sup>. As próprias justificativas dadas pela administração do jornal *Corriere della sera* dão a dimensão de gênero como o motivo de não efetivar Lombroso como diretora da publicação que havia projetado: "Com uma mulher não poderíamos ter a liberdade de relacionamento necessária com todos aqueles a quem é confiada tal responsabilidade e que, ao contrário, pode-se ter com um homem" (FIAMMA, 2021). O rompimento da sua relação com o jornal em 1911 também pode explicitar as diferenças políticas entre as partes, afinal Lombroso possuía proximidades com as ideias socialistas e o *Corriere della Sera* possuía tendências conservadoras (CRIPPA, 2022). Ainda que essa colaboração tenha sido curta, analisando a capa do primeiro número do jornal já se vislumbra o papel que os quadrinhos teriam na publicação. Paola Lombroso estudou as publicações inglesas e francesas voltadas para crianças e, já na primeira capa, o personagem de destaque é uma versão italiana de Buster Brown (FIAMMA, 2021). Ainda que contasse com quadrinhos estrangeiros, o *Corriere dei Piccoli* também tinha, em suas páginas, trabalhos de artistas italianos. No estudo que Giulia Crippa faz sobre o uso de

---

<sup>21</sup> Para mais informações sobre o papel de diretoras de arte e quadrinistas na Itália, verificar o livro *Qua la penna! Autrici e art director nel fumetto italiano (1908-2018)* organizado por Giuseppe Bonomi, Claudio Gallo, Laura Scarpa, Nicola Spagnolli e Ingrid Zenari.

quadrinhos para propaganda colonial na Itália, fica claro o papel que o suplemento ilustrado possuía na construção do imaginário colonialista. A ambientação "africana" se fez presente desde o primeiro número da publicação, quando Attilio Mussino publicou *Bilbolbul*. Crippa coloca:

De fato, nesse período de tempo, a África é representada como o espaço da aventura e da caça, e em seus espaços as populações nativas são meras figuras decorativas, sem história ou civilização, sem utilidade para a obra de conhecimento dos exploradores europeus. (CRIPPA, 2022, p.15)

O enfoque dessas narrativas de aventura são os *balillas*: nomenclatura usada para designar crianças do sexo masculino entre oito e catorze anos, existindo, inclusive, organizações paramilitares voltadas para esses jovens. Essa África imaginária, construída a partir das representações racistas do contato italiano com territórios e pessoas da Líbia, Eritreia e Etiópia (na época, as duas últimas eram genericamente conhecidas como Abissínia), fazia parte do cenário de aventuras de vários garotos italianos. Para alguns desses garotos, no entanto, esse terreno não era tão imaginário assim devido à ocupação ostensiva dos territórios coloniais por parte do regime Fascista que enviava famílias italianas para solo africano. Um desses garotos, leitor voraz de *fumetti* de aventura que possuíam a África como cenário, era justamente Hugo Pratt. E, mesmo com a visão mediada por esse tipo de construção, podemos perceber na memória do próprio Pratt que a relação entre italianos e etíopes não se dava como nos quadrinhos:

[...] minha África! Eu tinha lido os quadrinhos de Cino e Franco, de Tim e Tom, Tim e Tom no coração da selva, Tim e Tom no coração do Congo, Tim e Tom no fim do mundo. A misteriosa chama da Rainha Loana, sob a bandeira do Rei da selva. Não havia nada disso. Me encontrei no Liceu Victor Emmanuel III, em Entotto. O que podia fazer? O tempo da amizade chegou e minha vida continuou.<sup>22</sup> (PRATT, 1986, p. 14)

Foi nesse cenário, da década de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial em 1945, que Hugo Pratt se tornou leitor de quadrinhos. Ao analisar a situação dos

---

<sup>22</sup> No original: Bon sang, mon Afrique! J'avais lu les bandes dessinées de Cino et Franco, de Tim et Tom, Tim et Tom au cœur de la jungle, Tim et Tom au cœur du Congo, Tim et Tom au diable vauvert. La mystérieuse flamme de la Reine Loana, sous le drapeau du Roi de la jungle. Rien de tout cela. Je me suis retrouvé au Lycée Victor Emmanuel III, à Entotto. Que pouvais-je y faire ? Le temps de l'amitié arriva et ma vie continua.

quadrinhos italianos em 1986, Ranieri Carano dá uma ideia geral sobre a situação da mídia no pós-Guerra:

De qualquer forma, os quadrinhos eram bem populares até o início da guerra. Então, no entanto, as tiras americanas tiveram de ser substituídas por materiais domésticos geralmente menos "elegantes". Essa circunstância, aliada à baixa qualidade do papel, o bombardeio de gráficas e a distribuição mais e mais difícil em um país dividido e ocupado, resultou em um recuo nas vendas de revistas e álbuns de quadrinhos<sup>23</sup> (CARANO, 1986, pp. 96-97).

### 2.2.2 - Os *fumetti* no pós-Guerra

Aparentemente, mesmo que a interdição ao material vindo dos Estados Unidos tenha acabado junto do fim da Guerra e que a Itália não tivesse censura ou medidas protecionistas que barrassem a tiras e páginas importadas de maior sucesso, a crise e o difícil processo de reconstrução modificaram o mercado de quadrinhos. Isso não quer dizer que ele tenha deixado de existir.

Um exemplo de produção pós-1945 é a revista *L'Asso di Picche*. O corpo editorial dessa publicação era constituído de jovens venezianos com idade que variava de 17 a 22 anos e que, no período antes da guerra, faziam parte do público leitor de jornais como *L'Avventuroso* com suas histórias de aventura e que atraíam jovens garotos com mais de 12 anos: Rinaldo d'Ami, Dino Battaglia, Ivo Pavone, Paolo Campani, Giorgio Bellavitis, Ferdinando Carcupino, Damiano Damiani, Mario Faustini, Alberto Ongaro, Hugo Pratt. As informações sobre o mercado nesse período são mais escassas, no entanto, em uma entrevista realizada por Dominique Petitfaux, Pratt tece comentários sobre o que ele se recorda da publicação de *L'Asso di picche*:

Domenique Petitfaux: Você tinha consciência naquela época que vocês estavam no curso de renovar os quadrinhos italianos?

Hugo Pratt: Não, mas nós percebemos que a nossa revista vendia bem: 25000 exemplares para uma empresa familiar e a distribuição era sobretudo regional. A gente podia encontrar a publicação em Milão, no Norte da Itália, mas não em Roma, por exemplo. Capuccino

---

<sup>23</sup> No original: At any rate, comics were fairly popular at the outbreak of the war. Then, however, American features had to be replaced by usually less "classy" domestic materials. This circumstance, in connection with the bad quality of the paper, the bombing out of printing plants and a distribution more and more difficult throughout a divided and occupied country, resulted in a steep down fall in the sales of comic magazines and comic books.

e d'Ami encontraram a revista em Milão e aí vieram nos ver em Veneza<sup>24</sup>. (PETITFAUX, 1996, p.37-38)

Na pergunta de Petitfaux, podemos perceber o que Pierre Bourdieu apontou em seu texto *A Ilusão Biográfica*. Segundo Bourdieu, as pessoas tendem a organizar sua narrativa "de acordo com sequências ordenadas por relações inteligíveis" (BOURDIEU, 2006). O questionamento pressupõe esse "sentido de vida" linear, como se, tomando o sucesso contemporâneo de seu entrevistado, o entrevistador colocasse o início de percurso como uma renovação do cenário editorial de quadrinhos na Itália. A resposta nos aponta para um sentido mais complexo, onde o contexto se torna importante para se ter uma dimensão do trabalho realizado na época. Em um país cuja circulação de exemplares de quadrinhos podia chegar a 600.000 (como o *L'Avventuroso* em 1938<sup>25</sup>), vender 25.000 cópias cuja distribuição não chegava nem na capital do país certamente não teria o mesmo impacto no cenário editorial. No entanto, a parte notável do fato está justamente no sucesso considerável que uma pequena empresa com tão pouco alcance conseguiu alcançar. O cenário italiano não era nada promissor e, assim como descreve Carano, "foi provavelmente apenas por volta de 1960 que o mercado de quadrinhos conseguiria se recuperar e florescer novamente" (CARANO, 1986, p.97). É justamente nesse cenário que, no final da década de 1940, o grupo de quadrinistas ligados a *L'Asso di Picche* será convidado pelo editor Cesare Civita para um mercado que despontava bem mais promissor: as *historietas* argentinas. Justamente por esse motivo, é difícil avaliar a trajetória da revista como renovadora dos *fumetti* italianos, ao contrário da substancial mudança que ocorrerá na década de 1960.

É importante repetir que o panorama feito neste trabalho tem como objetivo analisar o cenário editorial tomando como recorte o próprio autor de *Corto Maltese*. O período do pós-guerra, por exemplo, foi marcado pelo surgimento na Itália do que ficou conhecido como *fotoromanzo* ou, em português, fotonovela. O tema já até foi um

---

<sup>24</sup> No original: Dominique Petitfaux: Aviez-vous conscience à cette époque que vous étiez en train de renouveler la bande dessinée italienne?

Hugo Pratt: Non, mais on voyait que notre magazine se vendait bien: 25000 exemplaires pour une entreprise familiale, et la distribution était surtout régionale. On pouvait trouver le journal à Milan, dans le Nord de l'Italie, mais pas à Rome, par exemple. Carcupino et d'Ami ont trouvé le journal à Milan, et alors ils sont venus nous voir à Venise

<sup>25</sup> Dado presente em: CASTALDI, Simone. *Drawn and Dangerous: Italian comics of the 1970s and 1980s*. Mississippi: University Press of Mississippi. 2010.

pouco explorado quando falamos da Editora Vecchi, mas muito ainda se poderia discutir do porquê que esse tipo de publicação não costuma receber atenção nos estudos sobre quadrinhos ou sequer é legitimada como tal, ainda que para diversas definições formais suas narrativas possuam as mesmas características. Podemos apontar que o público muitas vezes definido como "feminino e culturalmente pouco exigente, com pouca formação e com um baixo poder económico" (GALUCHO, 2009) seja uma importante chave para entender essa exclusão. No entanto, dentro do universo editorial, Pratt não estava próximo desse tipo de produção, motivo pelo qual não será um tópico a ser explorado, mesmo diante da primazia italiana na produção de fotonovelas e no alto número de vendas para a época. A pertinência de citar esse tipo de produção serve para que possamos ver com olhos críticos afirmações como a de Carano, feita na década de 80, que dizia "isto explica porque hoje uma grande quantidade de homens de 50 anos está acostumada com a linguagem dos quadrinhos e sabem decodificá-la, enquanto quase todas as mulheres da mesma idade não conseguem ler bem uma tira de quadrinho"<sup>26</sup> (CARANO, 1986).

Outro ponto importante de se ressaltar ainda sobre o recorte aqui feito no horizonte editorial é que pode parecer que a produção de quadrinhos na Itália seguiria uma "linha evolutiva" em que as décadas de 1920 e 1930 são marcadas pelas produções voltadas para as crianças, em 1940 e 1950 esse interesse começa a se deslocar e, em 1960 e 1970, chega-se aos quadrinhos adultos. Essa é uma percepção equivocada, pois ainda que, antes da Segunda Guerra, os quadrinhos fossem produzidos para o público jovem e infantil e o momento pós-Guerra se notabilize pelo aumento na produção de material voltado para faixas etárias mais amplas, quadrinhos como *Topolino* ou o *Corriere dei Piccoli* seguiram sendo protagonistas no mercado e com tiragens muito altas. No entanto, assim como no parágrafo anterior, a análise seguirá com os agentes e transformações ocorridas na produção voltada para um público mais adulto na década de 1960, pois foi nesse meio que Hugo Pratt circulou e ajudou a construir.

### 2.2.3 - Os *fumetti* a partir dos anos 1960

---

<sup>26</sup>No original: This explains why today a large amount of fifty years old men are accustomed to the language of comics and able to decode it, whereas almost all the women in the same class of age cannot properly read a single comic strip

Simone Castaldi, ao analisar os quadrinhos italianos nas décadas de 1970 e 1980, fala sobre como a ampliação da faixa etária dos leitores de quadrinhos pode ser percebida na década de 1960

As primeiras pistas sobre a ampliação etária de leitores de quadrinhos aparecem no início dos anos 1960, graças, principalmente, ao interesse crítico de teóricos como Umberto Eco e autores e intelectuais como Italo Calvino e Elio Vittorini. Inicialmente os materiais de análise crítica eram em sua maioria tiras americanas. Em *Apocalittici e Integrati* (1964), Eco usa a narratologia e a semiótica em *Peanuts* de Charles M. Schulz e em *Steve Canyon* de Milton Caniff, enquanto Calvino escreveu seu *Cosmicomiche* (1965) inspirado por *B.C.* de Johnny Hart<sup>27</sup> (CASTALDI, 2010, p. 13)

Este indício apontado pelo autor demonstra um fenômeno de mudança do público leitor, mas também da produção e dos caminhos de legitimação. A transformação do público de quadrinhos foi a temática da pesquisa empreendida por Luc Boltanski na França na década de 1970. Apesar da proximidade entre os países e das possíveis coincidências no processo italiano e francês, é perigoso tomar o *status* dos dois países como o mesmo. Ainda que algumas mudanças sejam frutos de transformações estruturais como o aumento de estudantes de ensino superior, o crescimento da população urbana, leis especiais e a própria configuração do mercado editorial criam situações específicas que devem ser levadas em consideração. Em 1968, em entrevista para o crítico de cinema Claude Moliterni durante o Festival de Lucca, Pratt fala sobre a especificidade italiana:

Claudio Moliterni: O que você pensa do fenômeno atual do quadrinho: congresso, salão, reedições, revista especializada etc.?

Hugo Pratt: Creio que tudo isso seja muito útil. O público teve a oportunidade de ler livremente os quadrinhos. Antes existia um medo desse meio de expressão. Em países mais adultos que o nosso, os quadrinhos são aceitos. Mas na Itália as pessoas tinham medo de ler quadrinhos, embora gostassem deles. Agora é mais casual, veja a [revista] *Linus*, por exemplo. Eles fizeram um grande esforço e conseguiram. Outros os seguiram, como [as revistas] *Eureka*, *Sgt. Kirk*<sup>28</sup> (MOLITERNI, 1973, p. 59-61)

<sup>27</sup> No original: The first indications of a widening of readership age for comics appeared at the beginning of the '60s, thanks largely to the critical interest of theorists such as Umberto Eco and authors and intellectuals such as Italo Calvino and Elio Vittorini. Initially the subjects of serious critical analysis were mostly American strips. In *Apocalittici e integrati* (1964), Eco applied narratology and semiotics to Charles M. Schulz's *Peanuts* and Milton Caniff's *Steve Canyon*, and Calvino wrote his *Cosmicomiche* (1965) inspired by Johnny Hart's *B.C.*

<sup>28</sup> No original: C. M. : Che cosa pensa del fenomeno attuale del fumetto: congresso, salone, ristampe, riviste specializzate ecc.?

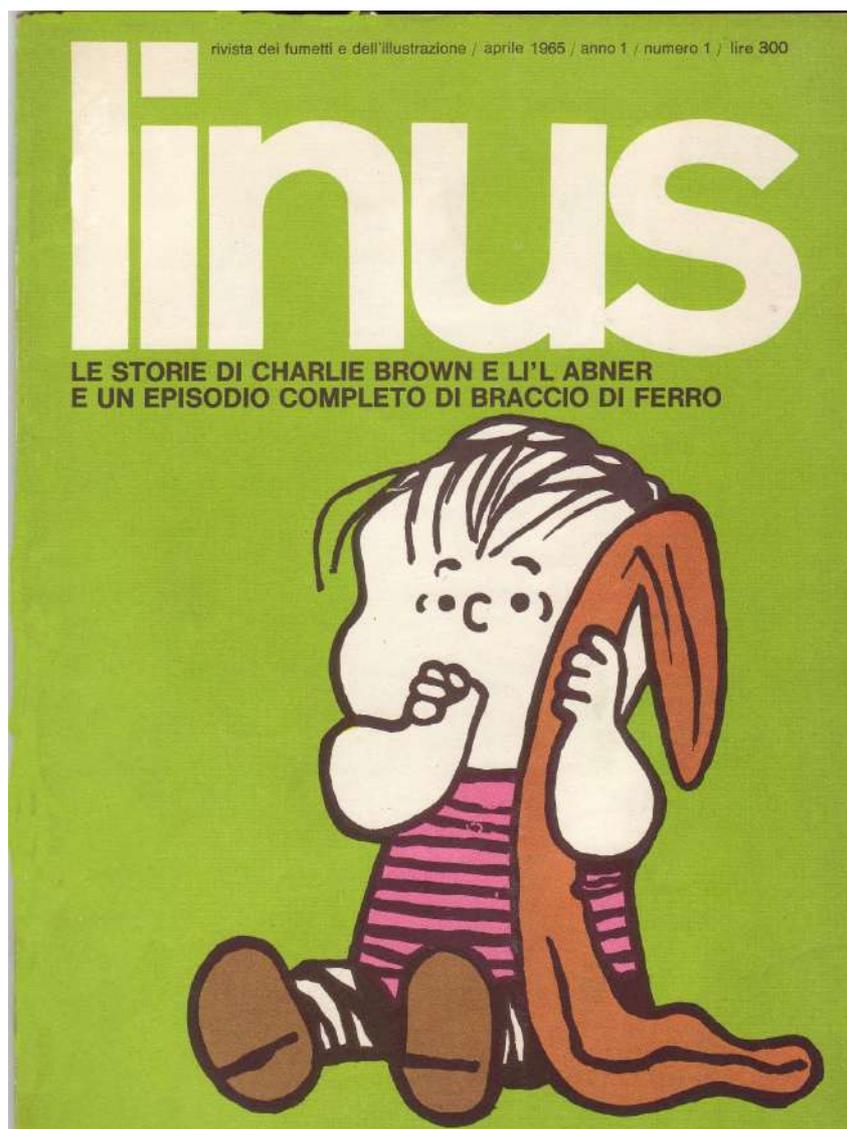
É claro que tal conceito de "país mais adulto" diz mais a respeito da percepção de recepção que o autor tinha da Itália em comparação ao que ele idealiza de outros mercados estrangeiros. O que podemos perceber da recorrência entre o que Castaldi, Carano e Pratt falam é a centralidade da revista *Linus* nesse processo. Além das boas vendas da revista e de sua circulação, seu quadro editorial, que contava com autores e intelectuais como Oreste del Buono (CASTALDI, 2010), lhe garantia também uma legitimidade de discurso e aceitação para um público adulto que outras publicações não possuíam. A revista *Linus* não foi a primeira da Itália a se dirigir a esse público, mas suas páginas se tornaram um palco privilegiado para a compreensão da nova discussão sobre os quadrinhos que se abria no país. Ainda que Hugo Pratt tenha, em seu retorno para a Itália, trabalhado entre os anos de 1962 e 1967 na revista *Corriere dei piccoli*, mais voltada para o público juvenil, suas ambições e seus discursos aproximavam o autor Veneziano do grupo da *Linus*.

O primeiro número da revista *Linus* é de abril de 1965. Podemos analisar o projeto editorial da revista a partir dos próprios elementos fornecidos neste volume inicial. O primeiro elemento que traz atrelado a si uma grande parte das intenções editoriais é a sua capa.

Figura 1 - Capa da primeira edição da revista *Linus*.

---

H. P. : Credo che tutto ciò sia molto utile. E' stata data al pubblico la possibilità di leggere liberamente i fumetti. Prima avevano paura di questo mezzo di espressione. In paesi più adulti di noi il fumetto è accettato. Ma in Italia si aveva paura di leggere i comics, benché piacessero. Ora si è più disinvolti, guardi *Linus*, per esempio. Hanno fatto un grosso sforzo e sono riusciti, altri hanno seguito, come *Eureka*, *Sgt Kirk*.



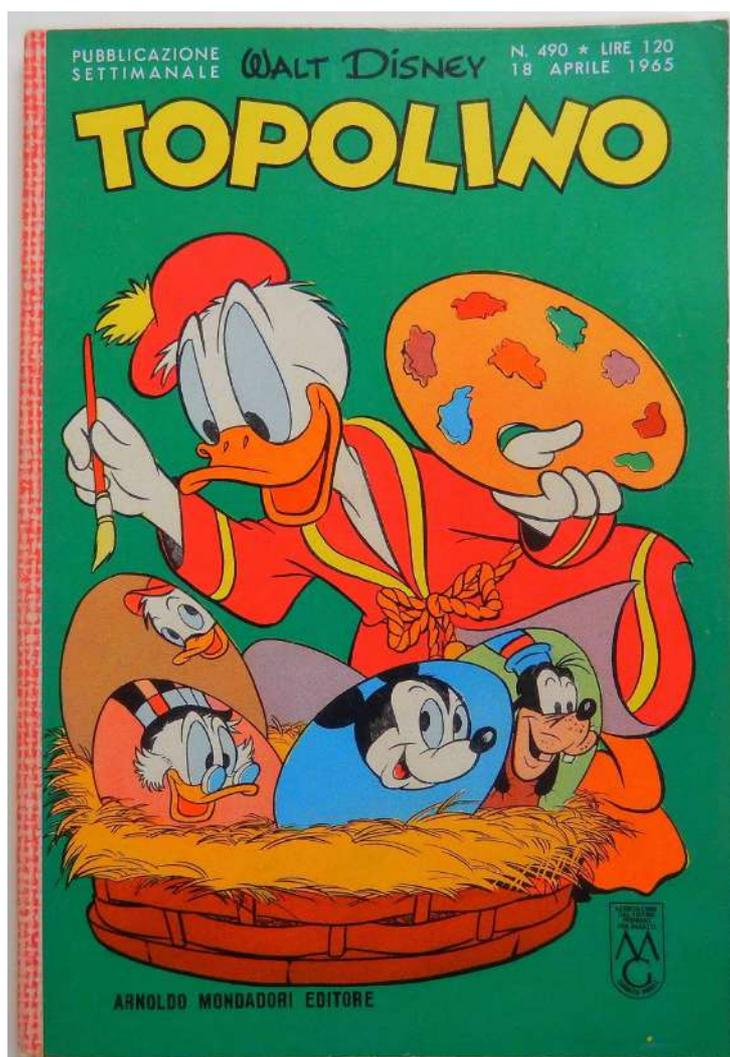
Fonte: acervo pessoal do autor.

No caso da *Linus*, esta capa era, conforme os termos de Genette, a primeira manifestação da revista que era oferecida à percepção de leitores (GENETTE, 2009). Mais do que apresentar seu conteúdo, a capa era a maneira de apresentar uma proposta editorial, que seguiria ao longo de uma publicação seriada. Uma das dificuldades encontradas nessa pesquisa foi justamente a questão material, não sendo sempre possível acessar todas as publicações desejadas ou suas versões impressas. Digo isso pois meu acesso à revista *Linus* foi quase todo digital, restando um ou outro exemplar da década de 1970 que de fato consegui consultar e analisar materialmente. Com base no recurso digital, pode-se inferir que a capa era impressa em um papel levemente mais resistente, menos como função de proteção (como costuma ocorrer em livros) e mais para que o suporte pudesse receber uma maior

carga de tinta, necessária para a impressão em cores do frontispício, um detalhe que deixa clara a ideia da efemeridade da revista frente ao livro e da sua função mercadológica. Essa função de venda traz consigo a ideia de que a capa precisa traduzir a indexação que os editores da revista buscam idealmente ao lançarem seu projeto.

A análise dos elementos utilizados pode soar muitas vezes abstrata e até determinista demais. As ferramentas disponibilizadas pelo design gráfico de uma peça ficam, na maior parte de análises do gênero, restritas ao diálogo com o próprio design, tornando sua leitura hermética e gerando a sensação de conclusões precipitadas. Para evitar esse tipo de leitura, cruzarei os elementos a serem analisados com discussões feitas no campo de design na época, questões de produção material, com outros elementos presentes dentro da própria edição e comparando a outro título de quadrinho lançado no mesmo mês e ano, no caso a revista *Topolino*, possibilitando uma compreensão mais situada em seu contexto.

O primeiro elemento que chama atenção na capa da *Linus* é o desenho do personagem de Charles Schulz em sua recorrente pose junto à inseparável coberta. O desenho não parece ter sido feito para a capa, mas sim ampliado a partir de uma tira já existente, ressaltando as irregularidades e o gestual do traço de Schulz, trazendo para primeiro plano algo que normalmente não é tão notável no contexto de uma tira.

Figura 2 - Capa da edição de abril de 1965 da revista *Topolino*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Outras revistas, como a *Topolino*, contavam com artes feitas exclusivamente para as capas, em composições pensadas na lógica do tamanho final, e trabalhadas com mais contexto para que a ilustração funcionasse per si: no exemplo da *Topolino*, os personagens diversos que aparecem na publicação são pintados em um ninho de ovos pelo Pato Donald, que segura um pincel e uma paleta de tinta e contextualiza a ilustração ao momento de seu lançamento, uma vez que a o Dia da Páscoa de 1965 (um importante feriado em um país de maioria católica como a Itália) caía justamente no dia 18 de abril, data de lançamento da edição. O uso de cores blocadas sem muita mistura ou gradações de tons aparecem em ambas publicações, parecendo ser um recurso estilístico de produção naquele momento. O que surpreende na revista *Linus* é uma maior síntese das cores, além da ocupação propositalmente descentralizada

da figura, gerando uma complexidade composicional um pouco mais elaborada. Aparentemente a revista se dirige às crianças, mas, diferentemente da *Topolino*, não só a elas. De acordo com o editorial publicado nessa mesma edição, a justificativa para a escolha do nome Linus para o título da publicação foi: "Por quê 'Linus'? Porque Linus, parceiro e antagonista de Charlie Brown, é um personagem cheio de imaginação (mesmo 'gráfica': ele desenha no ar!), é simpático e tem um nome fácil de dizer e lembrar<sup>29</sup>" (p.1)

Outro elemento importante de destaque na capa é a tipografia utilizada para o título. Como a produção de fontes possui uma dinâmica muito própria e muitas vezes não documentada, fica difícil ser muito assertivo sobre qual fonte foi utilizada, se a própria edição não registrou. Algumas pistas, porém, permitem dizer com um certo grau de segurança que a fonte usada para a palavra "Linus" foi a Akzidenz-Grotesk, surgida originalmente nos últimos anos do século XIX. Pode parecer estranho afirmar isso devido ao intervalo temporal, mas o uso dessa tipografia estava muito alinhado ao movimento gráfico que ficou conhecido como Estilo Tipográfico Internacional, surgido durante os anos 1950 na Suíça e Alemanha (MEGGS e PURVIS, 2009). Esse movimento, apesar de muito bem localizável na Europa Central, conseguiu ganhar o *status* de "Internacional" devido a sua pretensiosa (e falsa) concepção de ser "universal". O livro *História do design gráfico* coloca que as características visuais desse estilo incluiriam:

uma unidade obtida por meio da organização assimétrica dos elementos do projeto em um grid matematicamente construído; fotografia objetiva e texto que apresentam informações visuais e verbais de maneira clara e factual, livre dos apelos exagerados da propaganda e publicidade comercial; e o uso de tipografia sem serifa alinhada pela margem esquerda, não justificada. Os iniciadores desse movimento acreditavam que a tipografia sem serifa expressa o espírito de uma era mais progressista [...] (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 462)

Como podemos perceber, a capa da edição número 1 de *Linus*, corresponde visualmente ao que é descrito como características do Estilo Tipográfico Internacional. Ainda assim, o uso de uma fonte de 1896, como a Akzidenz-Grotesk,

---

<sup>29</sup> No original: Perche «Linus»? Perché Linus, partner e antagonista di Charlie Brown, è un personaggio pieno di fantasia (anche « grafica »: disegna nell'aria!), è simpatico e ha un nome facile da dire e da ricordare.

seria indício de um projeto tão antenado com sua contemporaneidade? Como é citado em um catálogo de vendas da Akzidenz-Grotesk de 1960:

As fontes Akzidenz-Grotesk aqui apresentadas [...] datam dos últimos anos do século XIX e, em sua forma despreziosa e amável, de forma alguma negam esse tempo. Quando surgiram, logo conquistaram o campo dos impressos publicitários industriais, mas depois caíram no esquecimento por um tempo porque seu verdadeiro valor não foi reconhecido. Se é da natureza do grotesco ser, por assim dizer, o epítome da beleza factual, a longo prazo, apenas aqueles cortes grotescos apelarão ao nosso senso de forma que melhor atendam a esse requisito e sejam completamente despersonalizados. Este é precisamente o caso do Akzidenz-Grotesk de Berthold. Em sua busca por fontes grotescas e despreziosas, os principais artistas gráficos e tipógrafos da Suíça preferiram a Akzidenz-Grotesk de Berthold a todas as outras. Eles trouxeram esta série de tipos de letra para a luz do dia por meio de perseverança inabalável e uso universal, e com isso criaram um estilo tipográfico cuja altura madura é geralmente reconhecida e agora está sendo buscada também em outros países. O Akzidenz-Grotesk de Berthold tornou-se assim, por assim dizer, o Grotesk "clássico"<sup>30</sup>. (AKZIDENZ-GROTESK, 1960)

Ou seja, ainda que a fonte tenha sido preterida pelos *designers* europeus durante as décadas de 1920 e 1930, *designers* suíços como Adrian Frutiger e Max Miedinger elaboraram o desenho de suas fontes na década de 1950 - respectivamente Univers e Neue Haas Grotesk, que ficaria conhecida posteriormente como Helvetica - a partir da Akzidenz-Grotesk (MEGGS e PURVIS, 2009). Ou seja, a utilização da Akzidenz-Grotesk por parte do projeto gráfico da *Linus*, alinha os propósitos da revista com essa estética progressista e de forte enfoque comunicacional, científico e de pretensão universal. É claro que alguém poderia perguntar se apenas este tipo de alinhamento estético-ideológico caracteriza a escolha entre uma fonte x ou y. Obviamente não. Fatores como modismos, praticidade, acesso a materiais e

---

<sup>30</sup> Die hier von der Schriftgießerei H. Berthold AG vorgelegten Schnitte der Akzidenz-Grotesk stammen aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts und verleugnen in ihrer unpräntiös-liebenswürdigen Form diese Zeit in keiner Weise. Sie hatten bei ihrem Erscheinen bald das Feld der industriellen Werbedrucksache erobert, gerieten dann aber eine Zeitlang in Vergessenheit, weil ihr wahrer Wert nicht erkannt wurde. Wenn es schon im Wesen der Grotesk liegt, sozusagen ein Inbegriff des sachlich Schönen zu sein, so werden auf die Dauer doch nur solche Grotesk-schnitte unser Formgefühl ansprechen, die dieser Forderung am meisten entgegenkommen und völlig entpersönlicht sind. Gerade das ist bei der Akzidenz-Grotesk von Berthold der Fall. Die führenden Graphiker und Typographen der Schweiz haben auf der Suche nach unpräntiösen Groteskschriften der Akzidenz-Grotesk von Berthold vor allen anderen den Vorzug gegeben. Sie haben diese Schrift-Serie durch unentwegtes Beharren und universelle Verwendung in das helle Licht des Tages gezogen und mit ihr einen typographischen Stil geschaffen, dessen reife Höhe allgemein anerkannt und nun auch in anderen Ländern angestrebt wird. Die Akzidenz-Grotesk von Berthold ist damit gewissermaßen zur » klassischen « Grotesk geworden. Es wäre zu wünschen, da diese klassische Grotesk, die nun auch auf Linotype-Matrizen zur Verfügung steht, eine allgemeine Verbreitung fände.

tecnologia disponível<sup>31</sup> certamente influenciam, mas essa é a importância de se analisar os elementos contextualmente: o uso da imagem, o uso deliberado do título todo em caixa baixa, a composição, a escolha dos eixos de alinhamento, a apresentação editorial, tudo isso ajuda a entender o posicionamento que a editora tem em relação ao seu público alvo. Se não considerarmos a análise contextual, poderíamos pensar que a *Topolino* se encaixaria nos mesmos critérios levantados, afinal seu título também foi elaborado com uma serigrafia grotesca (ou sem serifa). No entanto, a inclinação das letras, a referência à marca Mickey Mouse original, o uso de letras em caixa alta, seu valor de capa e sua proposta composicional demonstram que a *Topolino* se dirige para outro recorte de público, se comparada à *Linus*.

A capa da *Linus* parece se alinhar a, e ajudar a construir, uma ideia de juventude que ganhará força durante a década de 1960 em diversos países: jovens adultos estudantes, engajados politicamente, perpassados por uma ideia de rebeldia. O editorial presente no primeiro número também nos auxilia a entender os objetivos da publicação. Apesar de não ser assinado, podemos analisar que sua elaboração nasce da troca de ideias nascida na Milano Libri, histórica livraria da cidade de Milão que se encontrava sob direção de Anna Maria Gregoriotti, seu marido Giovanni Gandini e um grupo de associados que havia assumido a livraria em 1962 (SPINELLI, 2017). Seu conteúdo programático foi elaborado com participação de diversos intelectuais como Vittorio Spinazzola, Oreste del Buono, Umberto Eco, Elio Vittorini, estabelecendo assim o seguinte editorial:

Esta revista é dedicada inteiramente aos quadrinhos. Quadrinhos de boa qualidade, mas sem preconceito intelectual. Ao lado das histórias e personagens mais modernos e significativos como "Peanuts" (já estudado como um autêntico produto cultural), a revista pretende apresentar quadrinhos de aventura, clássicos para a infância, trabalhos inéditos de jovens autores. O único critério para a escolha desta "literatura gráfica" é o do valor das obras individuais, do prazer que o leitor pode tirar delas hoje; não o de interesse puramente documental ou arqueológico.

Os clássicos da história dos quadrinhos que publicaremos serão somente aqueles verdadeiramente originais e ainda hoje válidos, verificados por uma leitura, o máximo possível, desinteressada,

---

<sup>31</sup> Inclusive, no caso do uso da Akzidenz-Grotesk, a tecnologia pode ser sim um fato a ser considerado. A Berthold, empresa responsável pela fonte (também conhecida pelo termo de *foundry*) também era a mesma que fabricava e distribuía uma máquina de fotocomposição para letras conhecida como Diatype. Essas máquinas foram cruciais para que os tipos móveis comesçassem a ser mercadologicamente substituídos. O  *Kerning* negativo (que é o espaçamento entre as letras) explicitado pelo encontro do u com o s evidencia o uso de fotocomposição em vez de tipos móveis.

desprovida de mitologias. Tentaremos então apresentar ao público italiano as histórias em quadrinhos que eles ainda não conhecem, para revelar-lhes prontamente novas descobertas de todo o mundo, para mantê-los informados sobre o que está acontecendo e sendo dito neste campo.

A revista, por todas essas razões, será uma revista "aberta", mas também no sentido de "aberta ao público". Será o público que determinará de quando em quando o conteúdo com suas escolhas, preferências e sugestões. Então escreva para nós, utilizando, se quiser, o cupom destacável (Caixa-Postal do Charlie Brown)<sup>32</sup>. (Linus, 1965)

O primeiro parágrafo do editorial busca estabelecer o programa da revista não só pelo seu conteúdo, mas também através de uma velada diferença que é traçada através de expressões como "boa qualidade", "verdadeiramente originais", "ainda hoje válidos". Esses elogios se inserem em um debate que surge a partir de 1962 com o lançamento do primeiro número da revista *Diabolik*, criação das irmãs Angela e Luciana Giussani. De acordo com Castaldi, o lançamento da revista marca o nascimento do gênero *fumetto nero* e os editores passaram a enxergar a existência de um nicho de leitores adultos de quadrinhos, o que fez com que várias revistas fossem lançadas dentro da mesma proposta, como a *Kriminal* e a *Satanik*, ambas de 1964 e que levavam o selo de "só para adultos" na capa (CASTALDI, 2010). Todas essas revistas, *Diabolik*, *Kriminal*, *Satanik*, *Demoniak*, *Sadik*, *Zakimort*, *Masokis*, *Fantasm*, *Tenebrax*, *Genius*, *Infernal*, dentre outras, marcaram o enorme sucesso do *fumetti neri* e o ano de 1965 ficou marcado pelo "começo de uma violenta campanha contra os quadrinhos adultos" (CASTALDI, 2010, p.18). O edital da *Linus* buscava se distanciar desse tipo de produção, apresentando outra possibilidade de produção de quadrinhos, mas tentando não estabelecer julgamentos morais assim como parte da sociedade fazia. Pode parecer meio implícita essa relação, mas não à toa, na sessão

---

<sup>32</sup> No original: Questa rivista è dedicata per intero ai fumetti. Fumetti s'intende di buona qualità, ma senza pregiudizi intellettualistici. Accanto alle storie e ai personaggi più moderni e significativi come i « Peanuts » (studiati ormai come un autentico prodotto di cultura), la rivista intende presentare fumetti di avventura, classici per l'infanzia, inediti di giovani autori. L'unico criterio di scelta di questa « letteratura grafica » è quello del valore delle singole opere, del divertimento che ne può trarre il lettore, oggi; non quello di un interesse puramente documentario o archeologico. I classici della storia del fumetto che pubblicheremo saranno solo quelli veramente originali e ancora validi oggi, verificati a una lettura il più possibile disinteressata, scevra di mitologie. Cercheremo poi di presentare al pubblico italiano quei fumetti che ancora non conosce, di rivelargli tempestivamente le nuove scoperte di tutto il mondo, di tenerlo informato su quanto avviene e si dice in questo campo

La rivista, per tutte queste ragioni, sarà una rivista « aperta », ma anche nel senso di « aperta al pubblico ». Sarà il pubblico infatti a determinare di volta in volta il contenuto con le sue scelte, preferenze e suggerimenti. Scriveteci dunque, utilizzando, se credete, la apposita cedola (Posta di Charlie Brown).

de cartas dos leitores do número 2 da *Linus*, é dito: "ao Sr. Lionello Cufatolli de Florença, e a todos aqueles que nos convidaram a nos posicionarmos sobre quadrinhos como Kriminal e Satanik, asseguramos que uma iniciativa nesse sentido está sendo estudada", posição essa tomada em artigo de Vittorio Spinazzola no número 3. Mas, afinal, que diferença é essa?

A diferença central que o grupo da *Linus* busca estabelecer em relação aos *fumetti neri* é exatamente o que ligará Pratt ao grupo (mesmo que ele só vá publicar pela revista na década de 1970): a aproximação dos quadrinhos à literatura, presente já na expressão "literatura gráfica". A relação não ficará apenas na expressão, mas em diversos momentos quando os editores estiverem refletindo sobre quadrinhos e seus autores. Ainda no primeiro número da *Linus*, Elio Vittorini é questionado por Umberto Eco: "você que foi um dos primeiros na Itália a lidar com a tradição narrativa americana, como situaria Charlie Brown na literatura americana?". Ao que Vittorini responde que o aproximaria de J. D. Salinger, o autor de *O apanhador no campo de centeio*, porém, sendo o quadrinho mais amplo e muito mais profundo. No segundo número da revista, Ranieri Carano escreve um artigo com o sugestivo título "Um Nobel para Al Capp", partindo de uma citação de John Steinbeck (autor de *As vinhas da ira* e, ele mesmo, ganhador de um Nobel em 1962), que colocava o quadrinista estadunidense como o melhor escritor contemporâneo e o comparando a nomes como Laurence Sterne, Cervantes e Rabelais. Mais para frente discutiremos as implicações dessa relação entre quadrinhos e literatura ao analisar a expressão "literatura desenhada", utilizada por Hugo Pratt, mas já podemos entender o que a *Linus* propunha para se diferenciar: a ideia de um quadrinho autoral. É importante fazer essa consideração pois, ao contrário do que uma análise mais rápida poderia sugerir de se tratar apenas de uma mudança etária do público leitor, a *Linus* possui um programa de valorização da mídia que será construído na relação dos já estabelecidos cinema<sup>33</sup> e literatura. A chave de apreciação dos quadrinhos poderia ser a mesma que propiciava a fruição de William Faulkner e, no mesmo caminho, os quadrinistas mereceriam igual admiração e valor perante a sociedade.

---

<sup>33</sup> O cinema, inclusive, nem era tão estabelecido assim. Podemos lembrar que diretores franceses ligados à *Cahiers du Cinéma* e ao movimento da *Nouvelle Vague* reclamam para si a ideia de um "cinema de autor", na qual o diretor ocupa a função de autor frente à produção comercial.

A ambição de valorizar os quadrinhos cria, na *Linus*, um local privilegiado para entender os caminhos dos debates acerca da temática. Não irei delongar a análise da edição aqui, afinal ela não é em si o recorte da pesquisa, mas sim o público que ela possuía e que a edição ajudou a construir. Por isso mesmo, vale ressaltar alguns pontos presentes nos artigos de opinião e na seção de cartas dos leitores. A questão etária é muito presente, por mais que a revista não tenha uma proposta de recorte de idade tão definida. Em certo momento, os editores da revista chegam inclusive a se posicionar sobre isso:

Entre as muitas satisfações que temos de fazer esta revista, há, sem dúvida, a constatação consoladora de que, de fato, um grande número de professores nos segue com bons olhos. De nossa parte, estamos muito interessados em seus apoios, seus conselhos e até críticas. Dizer isso significa não poder compartilhar a opinião daqueles leitores - e são muitos - que gostariam de uma "Linus" apenas para adultos, excluindo qualquer pequena concessão para crianças. Mas gostaríamos de perguntar a esses "grandes" leitores, o sacrifício imposto pela presença de alguma estatueta ou de algum joguinho é assim tão sério? Não é preferível suportar tal sacrifício e garantir que pelo menos algumas das crianças leiam "Linus" em vez de certas publicações muito mais prejudiciais? Uma resposta, muito importante para nós, é dada por cartas como a que agora publicamos<sup>34</sup>. (Linus, 1965)

Como percebemos, o próprio público trazia a temática etária para a discussão, enquanto para o corpo editorial da revista era mais interessante manter o recorte de público mais amplo. Para entender melhor as demandas desse público e até para conhecer seus leitores, a *Linus* promoveu pesquisas e referendos anuais em suas páginas. O primeiro é publicado na edição de número 4 e trata dos melhores e piores quadrinhos segundo seu público. Como favoritos aparecem o *Charlie Brown*, de Schulz; *Topolino*, que leva a marca Disney, e *L'il Abner*, de Al Capp, sendo o primeiro e o terceiro obras publicadas pela revista. Os piores, segundo o mesmo grupo de leitores, são as revistas na linha de *Satanik*, a revista *Diabolik* (aparentemente reforçando a rivalidade entre as abordagens de quadrinhos propostas entre as revistas) e a série *Neutron*, de Guido Crepax, sendo a última um produto original da *Linus* e que, curiosamente, mudaria de nome para *Valentina* e se tornaria um dos

---

<sup>34</sup> Tra le non poche soddisfazioni che ci dà il fare questa rivista, v'è senza dubbio la consolante constatazione che davvero un gran numero d'insegnanti ci segue con favore. E noi, da parte nostra, teniamo molto al loro appoggio, ai loro consigli ed anche alle critiche. Il dire questo significa non poter condividere il parere di quei lettori - e sono molti - che vorrebbero un "Linus" per soli adulti, escludendo cioè ogni sia pur piccola concessione ai ragazzi. Ma, vorremmo chiedere a questi lettori "grandi", il sacrificio imposto dalla presenza di qualche figurina o di qualche giochetto è poi tanto grave? Non è comunque preferibile sopportare un tale sacrificio e far sì che almeno una parte dei ragazzi leggano "Linus" piuttosto che certe pubblicazioni assai più dannose? Una risposta, per noi importantissima, ce la danno lettere come quella che ora pubblichiamo.

maiores sucessos do autor. Em relação ao público leitor, é importante destacar que a pesquisa realizada não é um retrato estatístico, mas sim resultado de respostas a uma chamada aberta pela própria revista, o que claramente pode afetar os resultados, mas ainda assim constitui um índice interessante para entender uma parte das pessoas que se tornariam leitores de Hugo Pratt. Em 1965, a *Linus* obteve 1342 respostas que apontaram que a maior parte de leitores se encontrava entre 16 e 23 anos (690 respostas) e a mesma incidência de pessoas que se identificavam como estudantes de ensino fundamental, médio e superior (688). Na terceira edição da pesquisa, realizada em 1967, contemplando uma perspectiva de gênero, a revista traça o perfil de seu leitor médio: "O linusiano médio (masculino) tem 24 anos, é estudante universitário próximo de se formar ou recém-formado [...] É tendencialmente um radical-socialista ou liberal com fantasia anárquica.[...] A linusiana média tem 24 anos, está próxima de se formar, do matrimônio ou da maternidade." Nenhuma informação política é concedida sobre o público feminino e a revista destaca essa questão de gênero publicando apenas cartas de leitoras e comentando sobre a ausência delas no referendo.

Além de podermos vislumbrar a construção do leitorado que recepcionou *Corto Maltese* anos depois, a revista também deixa outras pistas sobre o mercado editorial de quadrinhos na época com propagandas, anúncios de lançamentos, ofertas de troca e colecionismo, guia de revistas antigas e até informação sobre a inexistência de "agências especializadas na compra e venda de quadrinhos".

Ainda existe um aspecto interessante para entender a conformação do circuito de leitura que a obra de Pratt viria a constituir: os eventos e "salões" dedicados aos quadrinhos. Esse tipo de evento é extremamente importante para a constituição de uma rede de profissionais, estabelecimento de contatos e para que os temas mais latentes aos agentes envolvidos no meio sejam debatidos. Entretanto, raramente suas mesas de debate e outras atividades são registradas, sendo difícil de acessar suas informações. O programa oficial anunciava algumas temáticas que seriam tratadas no evento: *comics* e a arte figurativa (com enfoque na *pop-art*), *comics* e cinema, *comics* e fotonovela; linguagem e sociologia dos *comics*; assim como exibição de filmes, homenagens, exposições, comunicações, mesas redondas. No entanto, o programa de evento costuma ser uma peça gráfica anterior ao acontecimento e uma

das maneiras de conseguir saber o que se passou nos festivais que começavam a se estabelecer em torno da temática dos quadrinhos é justamente o material jornalístico produzido sobre o evento na mídia especializada. Já no 1º número da *Linus*, uma reportagem não assinada faz um relato do que foi o *1º Salone Internazionale dei Comics*, realizado na cidade italiana de Bordighera nos dias 21 e 22 de fevereiro de 1965:

A Conferência no âmbito do *1º Salone Internazionale dei Comics* [...] confirmou, pela grande participação italiana e estrangeira, o grande momento atual dos quadrinhos. Estiveram presentes estudiosos como Umberto Eco, Vittorio Spinazzola, Roberto Giammanco, o líder dos aficionados franceses Francis Lacassin, o famoso diretor de cinema Alain Resnais, artistas como Jean Claude Forest (o autor de "Barbarella"), o americano Andriola, Lee Falk, roteirista de "Mandrake" e do "Fantasma", René Goscinny, o primeiro *scénariste* da França, e depois editores, distribuidores, colecionadores, sociólogos, psiquiatras e "conspiradores" (os secessionistas franceses, oficialmente não convidados para a exposição. Separados do Club des Bandes Dessinées fundaram a S.O.C.E.R.L.I.D., Société Civile d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées)<sup>35</sup>. (Linus, 1965)

Como esse parágrafo mostra, a movimentação do festival legitimava o projeto que nasceria meses depois na revista *Linus*. A articulação internacional se deu entre apenas três países: Itália, França e Estados Unidos, sendo que os convidados estadunidenses (Andriola, Lee Falk e Al Capp<sup>36</sup>) pareciam ter sido convidados para celebrar clássicos surgidos no passado e os europeus traziam o que existia de contemporâneo. Estudiosos compartilhavam discussões com fãs famosos (como Alain Resnais, diretor francês de cinema), autores, roteiristas, editores, distribuidores e colecionadores. Como já discutimos, o papel dos colecionadores de quadrinhos era de destaque durante essa época e, assim como afirma Lent, foram eles que forneceram subsídios para a realização do Salão em Bordighera e para os estudos de intelectuais ligados a Universidades que traziam mais prestígio aos quadrinhos

---

<sup>35</sup> No original: Il Convegno nel quadro del 1º Salone Internazionale del Comics, che si è tenuto a Bordighera il 21/22 febbraio, ha confermato, attraverso la numerosa partecipazione italiana e straniera, il grande momento attuale del fumetto, C'erano studiosi come Umberto Eco, Vittorio Spinazzola, Roberto Giammanco, il capo degli appassionati francesi Francis Lacassin, il celebre regista Alain Resnais, artisti come Jean Claude Forest (l'autore di «Barbarella»), l'americano Andriola, Lee Falk, soggettista di «Mandrake» e di «L'uomo mascherato», René Goscinny, primo «scénariste» di Francia, e poi editori, distributori, collezionisti, sociologi, psichiatri e «cospiratori» (i secessionisti francesi, ufficialmente non invitati alla mostra. Staccatisi dal Club des Bandes Dessinées hanno fondato il S.O.C.E.R.L.I.D., Société Civile d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées).

<sup>36</sup> Alfred James Andriola publicou sua primeira tira em 1938, Lee Falk publicou seu sucesso *Mandrake* em 1934, assim como Al Capp com *L'il Abner*. Al Capp não foi citado no trecho, mas o resto do texto explora apenas a figura dele.

(LENT, 2010). Os estudiosos, por sua vez, encontraram nesse espaço do Festival um interessante lugar de articulação. Lent mapeia algumas publicações teóricas, na década de 1960 na Itália, para refutar a afirmação de que a pesquisa lá teria sido construída de maneira periférica e fora da universidade: *I fumetti*, de Carlo della Corte (1961); *I primi eroi*, de François Caradec (1962); *Apocalittici e integrati*, de Umberto Eco (1964); *Gli eroi di carta*, de Gioacchino Forte (1965); *Quaderni di comunicazione di massa*, uma revista publicada a partir das discussões realizadas no próprio festival de 1965 (LENT, 2010). A segunda edição do festival, sediada na cidade de Lucca no ano seguinte, se tornou um importante local para estudiosos franceses da época, sendo fundado o *Fédération Internationale des Centres de Recherches sur les Bande Dessinée*.

Outro tipo de presença nos festivais que cristalizaram a situação dos quadrinhos na cultura da sociedade europeia foram agentes consolidados em outro tipo de produção cultural, de que participavam como entusiastas. O nome de maior destaque no Salão de 1965 é o do diretor Alain Resnais que, na época, já havia produzido *Hiroshima mon amour* (1959), indicado ao Oscar, Palma de Ouro de Cannes e BAFTA, e *Ano passado em Marienbad* (1961), ganhador do Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza. O papel de importante porta voz do meio pode ser percebido em duas situações exemplares. Na primeira, o semanário espanhol *Triunfo*, que ainda em abril de 1965 dizia que os quadrinhos eram "irrealidad y prácticas antisociales, violencia y agresividad, superstición científica y desequilibrio emocional", repercutiu, cinco meses depois, a participação do cineasta no festival: "Alain Resnais [...] declaraba abiertamente que había aprendido todo lo que sabía sobre cine, y especialmente sobre montaje, a través del estudio de los *comics* [...]". A segunda situação exemplar aparece no ácido relato *My life as an immortal myth*, que Al Capp fez para a revista *Life*, logo após sua participação no festival em Bordighera, em 30 de abril de 1965. O artigo, que de certa maneira zombava dos exageros intelectuais e da falta de organização do festival, deixava claro também que foi justamente a figura de Alain Resnais que convenceu o quadrinista estadunidense a atravessar o oceano para ir a um incerto festival:

Eu voltei para meu convidado. "É difícil de acreditar que o homem que criou algo como *O Ano Passado em Marienbad* teria estudado *Li'l Abner*," eu disse, "e ainda sim tenha criado algo como *O Ano Passado em Marienbad*."

"Eu não sou o único," ele respondeu. "Nos círculos intelectuais avançados europeus o estudo de Capp é considerado tão importante para a criatividade dramática quanto Becket ou Ionesco."

[...]

"Grupos se formaram em Paris, Roma e Bruxelas para estudar seu mito e sua mente. Nós juntamos todas as partes, desde a primeira aparição em agosto de 1943, de seu gigantesco mosaico. A sofisticação e universalidade de *Li'l Abner* transcende o seccionalismo e a ingenuidade de tentativas inferiores como *Huckleberry Finn*"<sup>37</sup>. (p.97)

O relato de Al Capp, carregado de sensacionalismo e ironia, ainda assim nos fornece pistas interessantes: a comparação com Becket, Ionesco e Mark Twain repete o *modus operandi* de estabelecer comparação com nomes de autores já estabelecidos em outros campos culturais para valorizar o quadrinho; as três cidades citadas, Paris, Roma e Bruxelas, apontam justamente para o *status* que se construía sobre a mídia nesses países (representados simbolicamente por suas capitais); e por fim como a bajulação e a iniciativa do cineasta auxilia a construção do *Iº Salone Internazionale dei Comics* de Bordighera.

No ano seguinte, em 1966, o *IIº Salone Internazionale dei Comics* é realizado pelo mesmo comitê diretivo e organizador entre os dias 24 de setembro e 2 de outubro, na cidade de Lucca, onde o evento passaria a ocorrer a partir de então<sup>38</sup>. De acordo com o programa, a edição de 1966 apresenta as seguintes sessões: exposição internacional de quadrinhos, mostra retrospectiva de revistas para garotos, mostra mercado de quadrinhos (reservada aos colecionadores), e mesa redonda internacional sobre quadrinhos segundo perspectiva sociológica, antropológica, psicológica e pedagógica. Se no primeiro Salão o destaque ficava com os convidados dos Estados Unidos, desta vez o "único convidado americano foi o empreendedor

---

<sup>37</sup> No original: I rejoined my guest. "It's hard to believe that the man who created something like Last Year at Marienbad could ever have studied Li'l abner," I said, "and still created something like Last Year at Marienbad."

"I am not unique," he replied. "In advanced European intellectual circles the study of Capp is considered as vital to the creative dramatist as Becket or Ionesco."

[...]

"Groups have formed in Paris, Rome and Brussels to study your myth and your mind. We have collected every instalment, since it first appeared in August 1943, of your gigantic mosaic. The sophistication and universality of Li'l Abner transcend the sectionalism and naïvité of such inferior attempts as Huckleberry Finn."

<sup>38</sup> Sobre o local é preciso fazer uma observação que, apesar de ainda hoje a cidade de Lucca sediar um importante evento no meio dos quadrinhos, o Lucca Comics & Games, a sua origem não é o festival de 1966. Esse perdurou até 1992 na cidade de Lucca, enquanto o festival atual começou em 1994.

David Pascal<sup>39</sup>, segundo o artigo "Fumetti a Lucca", no número 20 da revista *Linus*. Se os norte-americanos eram uma ausência, a novidade que o festival apontava era "[p]ela primeira vez teremos uma participação de países da América Latina (Brasil)<sup>40</sup>". Muitas relações poderiam ser feitas a partir das exposições, das temáticas das mesas de debate, dos participantes, das repercussões, mas para o recorte da presente pesquisa, destaco aqui dois tópicos: o primeiro é a exposição *L'Avventura storia del fumetto brasiliano* ou A história de aventura dos quadrinhos brasileiros, que teve curadoria de Romano Calisi, diretor do comitê organizador do Salão, e o quadrinista Mauricio de Sousa, que apenas 3 anos antes tinha desenhado a personagem Mônica pela primeira vez e que também participou da exposição *I comics oggi* com a Mauricio de Sousa Produções; o segundo tópico é a confirmação da participação do autor Hugo Pratt no evento, que foi descrito pela revista *Linus* como "o turbulento cartunista veneziano".

Em um contexto de festival, a participação de uma pessoa x ou y não é só um detalhe biográfico. Esses salões se constituíam em um importante ponto de encontro dos agentes envolvidos no campo editorial e, por meio deles, podemos mapear a participação de estudiosos, críticos, autores, editoras, colecionadores, leitores e jornalistas. O contato próximo entre os diversos agentes possibilita não só o debate e o ajuste para o futuro mercadológico do meio, como o surgimento de novos projetos e parcerias. Com essa articulação, a revista *Linus* passa a não ser a única voz do projeto de um quadrinho autoral, intelectualizado e adulto. O cenário se amplia rapidamente e surgem revistas como a *Eureka* (1966) e a *Sgt. Kirk* (1967), cujas páginas marcaram a estreia de Corto Maltese e de um Hugo Pratt com maior liberdade editorial.

Como já foi dito anteriormente, não é pretensão desta pesquisa traçar um panorama completo do cenário dos quadrinhos na Itália. Mesmo dentro do recorte, existem muito mais agentes e discussões que demonstram a complexidade de disputas e projetos. Além disso, reforço aqui que o cenário de quadrinhos não possui características assim tão lineares ou evolutivas. Parte da trajetória do quadrinista Hugo Pratt, inclusive,

---

<sup>39</sup> No original: [...]unico ospite americano era l'intrapredente David Pascal.

<sup>40</sup> No original: Per la prima volta si avrà una partecipazione da Paesi dell'America Latina (Brasile).

reforça essa dinâmica e coexistência de diferentes abordagens para a mídia. Em entrevista a Dominique Petitfaux, Pratt é questionado: "Você voltou para a Itália e, durante cinco anos, de 1962 a 1967, você fez no *Corriere dei piccoli* quadrinhos [...]. Você nunca era o roteirista, geralmente os textos eram escritos, às vezes sob pseudônimo, por Milo Milani"<sup>41</sup>, e complementa assim sua pergunta: "Em relação aos seus últimos trabalhos na América do Sul, onde você era o roteirista, isso seria um recuo na sua carreira?"<sup>42</sup> (PETITFAUX, 1996).

É perceptível que a ideia evolutiva de começar a carreira como auxiliar, ter uma função como ilustrador ou roteirista até por fim se tornar um "autor" autônomo está diluída na pergunta feita por Petitfaux, em vez de entender a diversidade da atividade. Ainda assim, essa pergunta e a resposta de Pratt mostram como que, mesmo que ele se aproximasse do projeto de "quadrinhos autorais" em sua experiência argentina, o sistema já consolidado de quadrinhos semanais, sem destaque para autoria, com grande controle de uma corporação midiática em que quadrinistas são peças substituíveis e a empresa detém os direitos sobre história e personagem, se mantinha forte e empregava autores como o próprio Pratt e Dino Battaglia. Mesmo assim, a partir de 1967, na revista *Sgt. Kirk*, como veremos no capítulo adiante, essa posição de "autor" não implica em um sucesso mercadológico imediato. Antecipando um pouco, foi exatamente essa ausência de retorno que fez com que o autor buscasse o mercado francês no final da década de 1960.

Podemos proceder, então, à análise do panorama editorial francês que o autor foi buscar.

---

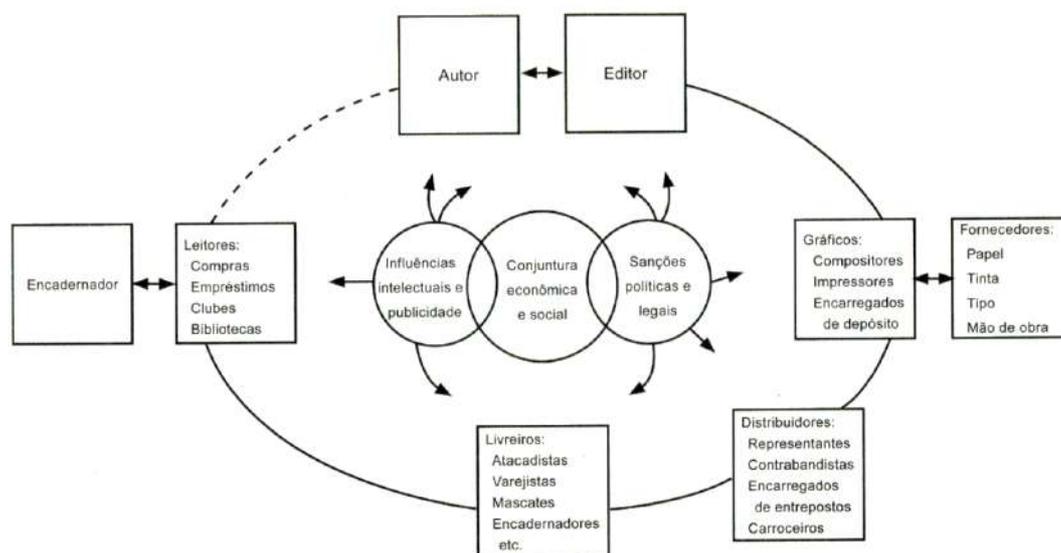
<sup>41</sup> No original: "Vous rentrez donc en Italie et, pendant cinq ans, de 1962 à 1967, vous faites dans le *Corriere dei Piccoli* des bandes dessinées [...] Vous n'êtes jamais le scénariste, généralement les textes sont écrits, parfois sous un pseudonyme, par Mino Milani."

<sup>42</sup> No original: "Par rapport à vos dernières bandes d'Amérique du Sud, dont vous étiez le scénariste, est-ce que ce n'est pas un recul dans votre carrière?"

### 3 - CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NA FRANÇA

O historiador Robert Darnton, ao refletir em 1990 sobre o que seria a "História do Livro", demonstra como a compreensão desse objeto reside em uma análise complexa e multidisciplinar, "tão povoada de disciplinas auxiliares que já não é mais possível distinguir seu contorno geral" (DARNTON, 2010, p. 125). Reconhecendo isso, o autor propõe então um modelo que dê conta de analisar como os livros surgem e se difundem. Nesse circuito, encontramos no centro considerações que dizem respeito à transmissão do texto. A que irei destacar são as "sanções políticas e legais".

Figura 3 - O circuito de leitura



Fonte: O beijo de Lamourette, Cia. das Letras.

#### 3.1 - Quadrinhos e censura na França

Apesar do que afirma Simone Castaldi sobre o cenário italiano em relação ao francês, onde "exceto por um curto período de censura (1938-1943) [...] editores italianos

nunca adotaram medidas protecionistas como as que foram impostas pela França nos anos pós-guerra<sup>43</sup>", no cenário italiano vemos a força das sanções legais mesmo quando ainda se tratam de projetos de lei.

Claro que não é a primeira vez que tal "movimento de opinião" ocorre. Porque, como se sabe, como toda legislatura parlamentar, tem o seu projeto de lei sobre a imprensa infantil. Começou em 1949, continuou em 1955 e se tentou novamente em 1958: a última iniciativa data de 26 de julho de 1963, com a proposta de lei de Savio Emanuela e Rampa. Pessoalmente, estou convencido de que tentativas desse tipo podem encontrar uma recepção favorável em um grupo parlamentar que vai além das abordagens estritamente políticas e ideológicas: como se costuma dizer, na Itália somos antes de tudo pais de família, depois comunistas ou democratas-cristãos.

[...]

A impressão que eles realmente causam é que eles constituem uma espécie de ferramenta de chantagem, uma ameaça pendente, uma espada de Dâmocles na cabeça da imprensa infantil.<sup>44</sup> (CALISI, 1965, p. 33)

Ou seja, ferramentas legais pairavam continuamente sobre os quadrinhos e eram reacendidas todas as vezes que questões morais eram trazidas à baila. Se isso é um fator importante para se analisar o movimento na Itália dos editores, na França temos um marco do qual não é possível se desviar ao entrar no panorama editorial: a *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*.

Jean-Yves Mollier, ao discutir os processos de censura no século XX, expõe que na França os esforços de controle de impressos por parte do governo datam de séculos antes da Revolução Francesa. O controle surge com a obrigação de que os livros, gravuras, partituras, passassem por um depósito legal, dotando os censores reais de um grande poder. Com a queda da monarquia, caiu também o sistema de censura, mas por pouco tempo, já sendo reformulada para controle de circulação de livros e jornais com a *Convenção Jacobina* em 1792. Em 1810, Napoleão Bonaparte

<sup>43</sup> "Apart from a brief period of censorship (1938-1943)[...] Italian publishers never adopted protectionist measures such as those imposed by France in the post-war years"

<sup>44</sup> No original: Non è naturalmente la prima volta che siffatto "movimento di opinione" si verifica. Perché, com'è noto, come ogni legislatura parlamentare ha il suo progetto di legge sulla stampa per ragazzi. Si incominciò nel 1949, si proseguì nel 1955, si ritentò nel 1958: l'ultima iniziativa è del 26 luglio 1963, con la proposta di legge Savio Emanuela e Rampa. Personalmente, sono convinto che tentativi del genere possono trovare favorevole accoglienza in un raggruppamento parlamentare che tagli impostazioni di carattere strettamente politico e ideologico: come si dice, in Italia si è prima padri di famiglia, poi comunisti o democristiani. [...] L'impressione che destano, effettivamente, è di costituire una sorta di strumento di ricatto, una minaccia pendente, una spada di Damocle sulla testa dell'editoria per ragazzi.

restabelece oficialmente a censura, criando um corpo de "Comissários da Livraria" que irá atuar por mais 70 anos. Foi depois da votação da grande lei liberal de 29 de julho de 1881 "que a imprensa, a livraria e a impressão serão verdadeiramente libertadas dos entraves que pesaram sobre elas desde o início do século XIX" (MOLLIER, 2018, p. 64).

Sob o argumento de proteção à juventude, em 1949 parlamentares franceses elaboram uma nova legislação que "complementou e alterou a lei de imprensa francesa, que se baseava essencialmente na lei de 29 de julho de 1881 sobre a liberdade de imprensa em um regime extremamente liberal<sup>45</sup>" (CRÉPIN e CRÉTOIS, 2003). Mollier destaca que, mesmo no período de vigência da lei liberal, existiram movimentos de maior liberdade e de maior controle com diversos exemplos de autores que encontraram campo fértil para publicar sem restrições, e outros que foram interditados e perseguidos (MOLLIER, 2018). No entanto, para além da análise desses casos, é bem interessante a análise que o autor faz sobre a estruturação anterior de um ambiente receptivo à adoção de uma legislação restritiva, demonstrando como as ligas católicas foram ganhando força na República francesa mesmo após a separação entre Estado e Igrejas em 1905. Uma figura central nesse debate era a do abade Bethléem, que não só possuía uma atuação de destaque no cenário das artes francesas, mas também repercutia internacionalmente através do livro *Romans à lire et romans à proscrire* (Romances para ler e romances proscritos), que foi vendido em 130 países e alcançou o número de 140000 cópias quando foi reeditado pela última vez em 1932 (MOLLIER, 2018). Com grande apreço aos "regimes de ordem, como a Itália fascista e a Espanha franquista" (MOLLIER, 2018, p.72), o abade Bethléem voltava seus esforços para a tentativa de controlar moralmente o mundo do teatro, da ópera, do romance, da história em quadrinhos, do rádio e do cinema. Suas pressões alcançaram efeitos práticos em municipalidades, valendo-se de uma retórica apoiada na moralidade e no medo. Ainda assim, nesse período, o país francês irá experimentar alguns projetos engajados à esquerda - férias remuneradas, jornadas de 40 horas semanais - mas irá romper com esse programa em julho de 1939 com o "Código de Família" que "instaura um controle estrito sobre

---

<sup>45</sup> No original: Elle a ainsi complété et amendé le droit français de la presse qui résultait pour l'essentiel de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse au régime extrêmement libéral

as publicações e anuncia, em vários aspectos, e de modo muito semelhante, a política do Marechal Pétain" (MOLLIER, 2018, p.73). Um ano após a libertação do país, em 1946, a esquerda tem votação majoritária na França e as editoras e autores gozam de uma rara liberdade nas publicações. Não muito depois, Mollier descreve o seguinte cenário:

É, no entanto, a votação, praticamente unânime, da lei de proteção da infância e da juventude, de julho de 1949, já que o Partido Comunista votou contra ela meramente como uma tática, e exigiu sua aplicação mais severa a partir das semanas que seguiram sua promulgação, que vai então aparecer como a extensão da legislação adotada em 1939 (MOLLIER, 2014; CRÉPIN; GROENSTEEN, 1999). O *Código da Família* tinha instituído uma "Comissão especial consultiva acerca do livro", que não dispôs de tempo nem meios de funcionar durante a guerra, mas que iria se revelar muito eficaz a partir de 1947. (MOLLIER, 2018, p.77)

Mas e os antecedentes no campo editorial de quadrinhos, diretamente atingido por esse tipo de lei? Sylvain Lesage (2014) e Thierry Crepin (2001) destacam que a conformação editorial da imprensa infantil passa por alguns movimentos sobre os quais, por alto, pode-se dizer:

- nos anos 1930, editores como Paul Winkler, Ettore Carozzo e Cino del Duca ganham de protagonismo no mercado ao publicar tiras originalmente feitas nos Estados Unidos;
- após a Segunda Guerra, o ministério da Informação suspende todos os *illustrés* sob argumento da dificuldade de se conseguir papel, e depois reabre as autorizações utilizando como critério a moralização, a educação e a promoção da Resistência;
- em 1946, trinta e cinco editoras de imprensa infantis conseguem autorização para publicar;
- em 1948, com o retorno de editores da década de 1930 (incluindo os três já citados), o projeto de renovação do cenário editorial se desfaz de vez e apenas duas editoras inauguradas em 1946 permanecem no mercado, mostrando a rejeição do público pelo novo modelo colocado pelo Ministério da Informação.

Segundo Lucas Ferreira Vieira, "[p]aralelamente a esse movimento protecionista do mercado editorial francês, também surgiu uma preocupação com o conteúdo

consumido pela audiência infantil". A preocupação de ordem moral é uma constante quando se trata de órgão de censura, não necessariamente atrelada a apenas uma tradição política. O público-alvo da censura, entretanto, costuma ser constante: "o povo, as mulheres, as crianças: três formas particulares de uma mesma minoria cultural constantemente suspeitas aos olhos dos moralistas<sup>46</sup>" (LESAGE, 2015, p.6). Foi sob essa bandeira que tanto o *Parti Communiste Français* e a Igreja Católica Francesa pressionaram o governo francês a elaborar uma lei que protegesse tanto os trabalhadores da imprensa quanto os jovens leitores da invasão estadunidense (VIEIRA, 2022).

Thierry Crépin e Anne Crétois explicam como foi o funcionamento e a aplicação da *Loi de 1949*:

Uma Comissão de fiscalização e controle, instalada no Ministério da Justiça, é encarregada pelo artigo 3º da aplicação da lei. Ela era constituída por representantes do Estado, particularmente magistrados, parlamentares, professores, profissionais da imprensa e editoras, militantes de movimentos juvenis e associações familiares. Suas principais missões consistiam em apontar para o Ministro da Justiça, com fins de abrir processos judiciais, os editores acusados de infringir o artigo 2º, aconselhavam o Ministro sobre a importação de publicações estrangeiras e informavam e notificavam o Ministro do Interior de todas as publicações que pareciam justificar uma ou mais de uma das proibições previstas na lei. Este aprovava ou não o parecer da Comissão por despacho que constava no *Diário Oficial*. A Comissão tem, portanto, poderes muito mais consultivos do que repressivos, até porque seus ministros não têm obrigação de seguir os seus pareceres<sup>47</sup>. (CRÉPIN e CRÉTOIS, 2003, p.57)

As punições passaram por ajustes ao longo do tempo, mas foram previstas, passando por proscrição de venda a menores, proibição de exposição e até impedimento de qualquer publicidade da obra interdita (CRÉPIN e CRÉTOIS, 2003). É nesse

<sup>46</sup> No original: Le peuple, les femmes, les enfants: trois formes particulières d'une même minorité culturelle constamment suspecte aux yeux des moralistes [...].

<sup>47</sup> No original: Une Commission de surveillance et de contrôle, installée au ministère de la Justice, est chargée par l'article 3º de l'application de la loi. Elle est composée de représentants de l'État, en particulier des magistrats, de parlementaires, d'enseignants, de professionnels de la presse et de l'édition, de militants de mouvements de jeunesse et d'associations familiales. Ses principales missions consistent à signaler au ministre de la Justice, à des fins de poursuites judiciaires, les éditeurs accusés de contrevenir à l'article 2º, de proposer des avis sur l'importation des publications étrangères au ministre de l'Information et de prévenir le ministre de l'Intérieur de toutes les publications lui paraissant justifier une ou plusieurs des interdictions prévues par la loi. Celui-ci entérine ou non l'avis de la Commission par un arrêté qui paraît au Journal officiel. La Commission possède donc des pouvoirs bien plus consultatifs que répressifs, d'autant plus que les différents ministres n'ont aucune obligation de suivre ses avis.

movimento consensual entre o governo e as editoras que o mecanismo de censura (e conseqüentemente, autocensura) se estrutura.

Com um mercado que se desenhava moralista e protecionista, novas perspectivas profissionais se formam, adequam-se e também tensionam o ambiente legal, uma vez que podemos perceber modificações não apenas nas leis, mas em suas sanções e aplicações, que, por vezes, apresentavam recuos e em outros momentos reagiam ao contexto.

Em consonância com o protecionismo que o mercado apresentava, alguns quadrinistas franceses começaram a se movimentar no intuito de modificar questões trabalhistas. Lucas Ferreira Vieira relembra a frustrada "tentativa de René Goscinny, Albert Uderzo e Jean-Michel Charlier em organizar os desenhistas da *Editions Dupuis* e da *World Press*, com intuito de criar uma rede de assistência para esses profissionais [...]" (VIEIRA, 2022, p. 179). Essa iniciativa seria descrita por Boltanski em termos sociológicos, a partir do trabalho de Pierre Bourdieu em 1974/1975. As transformações nos quadrinhos, segundo Boltanski, surgiam como uma boa oportunidade de analisar os mecanismos que acompanham a constituição de um campo de cultura autônomo, com sua respectiva divisão de trabalho (produtores, reprodutores, comentadores, etc.) e seus respectivos aparatos (revistas, conferências, prêmios, editoras, instituições de ensino, etc.) (BOLTANSKI, 1975). O sociólogo caracteriza a produção de quadrinhos na França do século XIX até meados de 1960 da seguinte maneira:

[...] guardam suas características genéricas a partir da posição subalterna que ocupam na ordem de legitimidades e de sua débil autonomia em relação ao campo econômico, propriedades que têm como consequência, em particular, a sujeição dos produtores às leis do mercado: o desenhista das histórias em quadrinhos trabalha, muitas vezes com pressa, para um mercado anônimo cuja coação é exercida essencialmente por meio de editoras especializadas [...] e sobretudo de agências - como Opera Mundi, Intermonde, etc. que detém o poder de mudar de desenhista ou roteirista durante a publicação, escolher as revistas em que as tirinhas serão publicadas, em resumo, para definir em grande medida o conteúdo e as propriedades formais das obras. A relação entre o produtor - mantido em "virtual anonimato", como diz Goscinny - e seu público se estabelece quase que exclusivamente pela mediação do sucesso comercial da obra e, portanto, de seu "valor" (no sentido econômico e estético neste caso muitas vezes confundidos). Esse público é constituído por crianças ou, quando se trata de adultos, sobretudo por membros das classes trabalhadoras, portanto um agregado de

agentes que têm em comum o fato de estarem fora do campo da legitimação cultural.<sup>48</sup> (BOLTANSKI, 1975, p. 37-38)

Ou seja, de acordo com Boltanski, antes de existir como um campo de cultura legitimada, os quadrinhos eram um campo marcado pelo anonimato de seus agentes, um tipo de produção distante do fazer "artístico" de outros meios. O quadrinista citado, René Goscinny, foi um dos agentes centrais para a mudança do modelo artesanal que predominava até então, afirmando as próprias qualidades como autor (LESAGE, 2015). Ao escrever sobre a profissão na introdução do livro *Les chefs-d'oeuvre de la bande dessinée* em 1967, Goscinny alterna entre a descrição da "realização de um sonho de infância" e "uma profissão tão exigente quanto difícil, onde o amadorismo é impossível" (GOSCINNY, 1967, p.11). O esforço para reposicionar o *status* do quadrinista por parte de Goscinny tem um significativo avanço em 1959 com o lançamento da revista *Pilote*. Em meio a um cenário dominado pelos *hebdomadaires* belgas, como a *Tintin* e a *Spirou*, o publicitário francês François Clauteaux busca a *Edipress* com a proposta de produzir uma revista tendo como referência a icônica *Paris-Match* (VIEIRA, 2022). O projeto da *Pilote* casava tanto com a proposta da *Loi de 1949*, como com a proposta de profissionais como Goscinny, Uderzo e Jean-Michel Charlier.

Ao contrário da revista *Linus*, anteriormente analisada, ainda que o projeto da *Pilote* tivesse como base a revista destinada ao público adulto *Paris-Match*, seu público alvo era orientado para garotos de 14 anos, já marcando na sua capa o *slogan*: A grande revista ilustrada dos jovens (*Le grand magazine illustré des jeunes*). Analisando o conteúdo do segundo número da revista de novembro de 1959, podemos vislumbrar:

---

<sup>48</sup> No original: [...] tient ses caractéristiques génériques de la position dominée qu'elle occupe dans l'ordre des légitimités et de son autonomie très faible par rapport au champ économique, propriétés qui ont notamment pour conséquence l'assujettissement des producteurs aux lois du marché: le dessinateur de BD travaille, souvent dans l'urgence, pour un marché anonyme dont la contrainte s'exerce essentiellement par l'intermédiaire des éditeurs spécialisés et surtout des agences - comme Opera Mundi, Intermonde, etc qui détiennent le pouvoir de commander une bande à un dessinateur pour répondre à la demande précise d'un journal, d'imposer un scénariste à un dessinateur et vice versa, de changer de dessinateur ou de scénariste en cours de parution, de choisir les magazines dans lesquels seront publiées les bandes bref, de définir dans une très large mesure le contenu et les propriétés formelles des oeuvres. La relation entre le producteur - tenu dans un "quasi-anonymat", comme dit Goscinny - et son public s'établit presque exclusivement par la médiation du succès commercial de l'oeuvre donc de sa "valeur" (aux sens économique et esthétique en ce cas largement confondus). Ce public est composé d'enfants ou, lorsqu'il s'agit d'adultes, surtout de membre des classes populaires, donc d'un agrégat d'agents qui ont en commun d'être placés en dehors du champ de légitimité culturelle.

capa fotográfica com destaque principal para uma reportagem sobre o funcionamento do aeroporto de Orly em detrimento ao destaque secundário dado ao quadrinho *Asterix*; mais de 50% das 32 páginas com editoriais, reportagens, matérias ilustradas, curiosidades; páginas de quadrinhos franceses com identificação de autoria que alternam entre ficção científica, humor, faroeste, história, aventura e pirataria. O que percebemos com esse conteúdo é como a *Pilote* se utiliza da lei vigente para não ter problemas com as autoridades, apresenta temáticas diversas focadas em um público específico e se afasta das práticas de mercado dentro do anonimato que eram criticadas. Outro exemplo contemporâneo à *Pilote*, porém voltada para o humor adulto foi a revista *Hara-Kiri* lançada em 1960, mas, sem o mesmo apoio educacional que a revista de François Clateaux, sofre bastante com a censura, já que "a maior parte dos membros da Comissão não compreendem o espírito da nova publicação e a rejeitam violentamente lhe reprovando a pornografia e o sadismo" (CRÉPIN e CRÉTOIS, 2003, p.62-63).

Voltando ao prefácio escrito por Goscinny, percebemos que o esforço de valorização do campo parte de um pressuposto diferente daquele que se encontra na proposta do grupo italiano. Ao falar da relação entre os quadrinhos e literatura, ele diz:

Para nós, o quadrinho é antes de tudo um meio de expressão tão bom como qualquer outro, mas que tem a vantagem de nos servir perfeitamente. E àqueles que dizem: "Por causa de vocês, as pessoas perderam o hábito de ler, porque de texto, não se tem muito em seus balões", é fácil de responder com finura que a qualidade de um texto não se julga pelo seu peso. [...]

Curioso destino o nosso, aliás, que durante alguns anos foi tido por alguns como o do idiota da vila, e comparado por outros a Victor Hugo ou a Balzac: "Ele assassina seu pequeno mercado porque ele lê quadrinhos!" divulgam alguns enquanto outros escolhem nossos hominhos como objeto de suas teses universitárias.<sup>49</sup> (GOSCINNY, 1967, p.12)

O roteirista francês buscava para si e outros profissionais o reconhecimento de um trabalho autoral, mas sem se alinhar automaticamente à herança de Victor Hugo ou

---

<sup>49</sup> No original: Pour nous, la bande dessinée est avant tout un moyen d'expression qui en vaut un autre, mais qui a l'avantage de nous convenir parfaitement. Et à ceux qui disent: 'A cause de vous, les gens perdent l'habitude de lire, parce que du texte, il n'y en a pas lourd dans vos petits ballons', il est facile de répondre finement que la qualité d'un texte ne se juge pas au poids. [...]

Curieuse destinée que la nôtre, d'ailleurs, depuis quelques années assimilés par certains à l'idiote du village, comparés par d'autres à Victor Hugo ou à Balzac: "Il assassine son épicière parce qu'il lisait des bandes dessinées!" titrent les uns, pendant que les autres prennent nos petits bonshommes pour sujet de leurs thèses universitaires.

Balzac. A sua paixão pelos quadrinhos seria marcada pela "razoabilidade" e pelo reconhecimento de diferenças, ao afirmar sua preferência "por um bom livro ou um bom filme a um quadrinho ruim" e também "um quadrinho bom a um livro ruim ou um filme ruim" (GOSCINNY, 1967, p.12). Fica marcada nessas expressões, inclusive, o vínculo direto entre livro como metonímia da literatura e distante dos quadrinhos. Os quadrinhos infantis, mesmo com seus *bing* e *splatch*, eram um *métier* a ser levado a sério e a sua consolidação preparou as estruturas para um dos mercados editoriais de quadrinhos mais consolidados.

### 3.2 - Revistas eruditas

Mas é claro que nem só de revistas se constitui o campo de quadrinhos. Dialogando com conceitos de Bourdieu, Luc Boltanski fala sobre a formação de um aparelho de produção, de reprodução e de celebração, que acompanha as transformações da área (BOLTANSKI, 1975). A década de 1960 na França é marcada pelo esforço de criação desse aparelho e como ele vai transformando a visão que a sociedade possui sobre o setor, influenciando e sendo influenciado.

Um desses itens que Boltanski coloca são as revistas. De acordo com ele, "para além das revistas que publicam quadrinhos, são criadas revistas de erudição e celebração (bibliografias, história dos quadrinhos, crítica e, sobretudo, entrevistas com desenhistas e roteiristas)" (BOLTANSKI, 1975, p.43). Uma dessas publicações de "erudição e celebração" foi o boletim *Giff-Wiff*, com primeiro número lançado em julho de 1962 e ligada ao *Club des bandes dessinées (CBD)*, criado em março do mesmo ano. Apesar de contar com um número bem reduzido de colaboradores e assinantes, o CBD ganha destaque graças às pessoas envolvidas no projeto e suas posições significativas em outros meios. Ao traçar a publicidade sobre o *Club* na edição de números 3-4 de dezembro de 1962, é relatado que o *Le journal du dimanche* noticiava assim a existência do grupo: "Duzentas pessoas bem sérias tiraram suas máscaras: elas criaram uma associação cujo número de membros arrisca crescer rapidamente: o *Club des bandes dessinées* [...] Já podemos contar [...] com cineastas como Francis Lacassin, uma atriz [...] Delphine Soyrig; uns vinte universitários [...] uns quinze

engenheiros<sup>50</sup> (GIFF-WIFF, p. 22). No caso, Fred Lacassin não apenas integrava o CBD, como era seu presidente, tendo como vice-presidentes o também cineasta Alain Resnais e a socióloga e militante feminista Évelyne Sullerot. Sobre os objetivos do *Club des bandes dessinées*, Sylvain Lesage afirma:

A partir dos anos 1960, encontramos muitos traços do surgimento indiscutível de um leitorado adulto de quadrinhos, a começar pelo Club des Bandes Dessinées (1962) que se constitui ao redor de um objetivo duplo: exumar, juntar, estudar ou mesmo republicar quadrinhos da infância de seus participantes, aqueles da "Idade do Ouro"; mas também afirmar a dignidade de uma arte proclamada adulta.<sup>51</sup> (LESAGE, 2019)

Em 1964, esse grupo é renomeado como *Centre d'études des littératures d'expression graphique* (CELEG) e, em 1965, alguns de seus participantes atuam diretamente na organização do *I° Salone Internazionale dei Comics* em Bordighera, já citado anteriormente, explicitando os diálogos e pontes estabelecidos entre os grupos italianos e franceses.

Um outro participante de destaque do CDB era o quadrinista Jean-Claude Forest. Se os autores ligados à revista *Pilote* haviam conseguido novas possibilidades para o trabalho e autoria de quadrinhos, Forest foi um nome central para a consolidação de uma ideia de "quadrinhos para adultos" na França. Assim como dissemos anteriormente sobre as dificuldades da definição do termo "para adultos", no caso francês a realidade não é diferente. Lesage aponta uma polissemia do uso do termo, fruto de uma plasticidade do conceito que irá apontar para "representações de nudez ou violência, para um conteúdo temático expandido (ficção científica, subversão política, introspecção, escatologia...), para estratégias narrativas inéditas (referências à literatura, experimentações gráficas) ou para práticas de leitura [...]" (LESAGE, 2019). O autor ainda completa que essa acepção não é fruto de algo espontâneo nascido de repente graças às narrativas mais maduras, mas sim "o resultado de uma

---

<sup>50</sup> No original: Deux cents personnes très sérieuses ont jeté le masque: elle viennent de créer une association dont les nombres des adhérent risque d'augmenter rapidement: le Club des Bandes Dessinées [...] On peut déjà y compter [...] des cinéastes dont Francis Lacassin, une actrice [...] Delphine Soyrig; une vingtaine des universitaires [...] une quinzaine d'ingénieurs

<sup>51</sup> No original: Dès les années 1960, on trouve plusieurs traces de l'émergence indiscutable d'un lectorat adulte pour la bande dessinée, à commencer par le Club des bandes dessinées (1962) qui se constitue autour d'un double objectif : exhumer, rassembler, étudier voire rééditer les bandes dessinées de l'enfance des adhérents, celles de leur « ge d'or » ; mais aussi affirmer la dignité d'un art proclamé adulte.

construção social que testemunha a transformação do público leitor de histórias em quadrinhos" (LESAGE, 2019). Ainda que tenha sido divulgado como o pioneiro dos "quadrinhos adultos", é difícil de estabelecer a primazia de Forest nessa questão. Vale a pena, inclusive, lembrar que o presente estudo não tem como objetivo reafirmar marcos inaugurais ou algo similar, não só pelas armadilhas que essas afirmações trazem, mas também pela dificuldade de analisar amplamente um mercado editorial tão amplo e tão marcado pela efemeridade de seus impressos. Lesage mesmo chega a afirmar que, já em 1957, a Comissão de vigilância e controle de publicações destinadas à juventude noticia a existência de quadrinhos de uma certa imprensa adulta que poderia levar pais a se confundirem com material para as crianças (LESAGE, 2019). Entretanto, a obra de Forest abre a possibilidade de nos atentarmos para um aspecto central para este estudo: a edição dos álbuns de luxo.

### 3.3 - Álbuns de luxo

É interessante perceber que, se hoje o mercado de quadrinhos francês é fortemente marcado pelas publicações em formato de livro e sua presença em livrarias, ainda na década de 1970, esse era um movimento não tão estabelecido. Em 1975, mesmo com todo o peso simbólico de adentrar livrarias e bibliotecas por meio dos livros, Boltanski dá pouco destaque para o tópico, dedicando a ele apenas as seguintes palavras:

Além disso, algumas editoras estabelecidas no campo da literatura tradicional e dotadas, em graus diversos, de legitimidade literária, começam a publicar tiras em álbuns de luxo destinados a uma clientela adulta (por exemplo, republicação de *Zig, Puce et Alfred* pela Stock, publicação por Eric Losfeld de vários álbuns, *Saga de Xam, Scarlet Dream, Lone Sloane, Barbarella, Pravda la survivreuse*, etc.)<sup>52</sup> (BOLTANSKI, 1975, p.44)

Apesar do curto destaque na análise de Boltanski, vale a pena analisar um pouco mais a publicação de *Barbarella*, justamente para entender como que, ainda que localizada, a publicação de álbuns de luxo ajudou no esforço de legitimação dos quadrinhos na sociedade francesa. Jean-Claude Forest começou a trabalhar com

---

<sup>52</sup> No original: En outre, quelques éditeurs implantés dans le champ de la littérature traditionnelle et dotés, à des degrés divers, d'une légitimité littéraire, commencent à publier des bandes en album de luxe destinées à une clientèle d'adultes (par exemple, republication de *Zig, Puce e Alfred* chez Stock, publication chez Eric Losfeld de nombreux albums, *Saga de Xam, Scarlet Dream, Lone Sloane, Barbarella, Pravda la survivreuse*, etc).

ilustrações e quadrinhos a partir de 1949, passando por revistas (*Caméra 34, Vaillant, Mireille, Suzette, Lisette*), ilustrações de capas e romances ilustrados. No fim dos anos 1950, ele vem a trabalhar para a *V Magazine* ilustrando aventuras exóticas que eram por lá publicadas (LESAGE, 2019). O redator-chefe Georges-Hilaire Fallet lhe encomendou uma série que tivesse elementos eróticos e que a sua personagem central fosse uma mulher, surgindo assim a personagem Barbarella, publicada na revista entre março de 1962 e janeiro de 1964 e, no final desse mesmo ano, a heroína foi publicada no formato de livro sob o selo Terrain Vague, que contava com o editor Eric Losfeld. No boletim de setembro de 1964 da *Giff-wiif*, o ator, jornalista e roteirista de cinema Jean-Claude Romer anunciava assim a obra:

Barbarella virá! Éric Losfeld, presidente dos caminhos das edições Le Terrain Vague teve a excelente ideia de pedir a Jean-Claude Forest para que reunisse em um só volume todos os episódios das "Aventuras de Barbarella", em uma nova versão, revista, corrigida e melhorada pelo próprio autor. Este álbum em grande formato (cerca de 24 x 30 cm<sup>53</sup>) em duas cores, estará à venda por um preço bem razoável e duzentas cópias deles numeradas estarão, após a publicação, especialmente reservadas aos membros do Club.<sup>54</sup> (ROMER, 1964, p. 5)

Romer descreve um álbum que, mesmo sem utilizar a palavra "luxuoso", se enquadraria como uma publicação com seus diferenciais. Depois de lançada, ficam ainda mais claras suas características "luxuosas": o álbum foi lançado com capa dura coberta com tecido, uma jaqueta e papel de alta gramatura. No desenho presente na jaqueta, podemos ver a figura de Barbarella, que ocupa o quadro descentralizada: seu olhar está carregado por um espanto, mas longe das expressões típicas do horror; suas roupas estão rasgadas e seu corpo aparece através delas, denotando o erotismo presente na obra. Além disso, vale destacar mais dois elementos: a figura de Barbarella se apresenta com cores e seu preenchimento deixa explícito o recurso da policromia através do uso de retículas. Brevemente falando, as retículas são um padrão de pontos empregados para que criem uma ilusão de ótica, permitindo que a impressão tenha o aspecto de várias cores. Este sistema (também conhecido como

<sup>53</sup> O formato final foi de 25 x 33 cm.

<sup>54</sup> No original: Barbarella reviendra ! Éric Losfeld qui préside aux destinées des éditions Le Terrain Vague a eu l'excellente idée de demander à Jean-Claude Forest de réunir en un seul volume tous les épisodes des « Aventures de Barbarella », dans une nouvelle version, revue, corrigée et améliorée, par l'auteur lui-même. Cet album grand format (environ 24 x 30 cm) en deux couleurs, sera prochainement mis en vente à un prix très raisonnable et deux cents exemplaires numérotés seront, dès parution, spécialement réservés aux membres du Club.

quadricromia devido ao uso de quatro cores básicas) foi, segundo Gabillet, um dos responsáveis pelo estabelecimento dos quadrinhos nos Estados Unidos na virada do século XIX para o XX (GABILLET, 2005). Contemporaneamente as cores mais utilizadas para policromia no sistema *offset* são: ciano, magenta, amarelo e preto, mais conhecidas pela sua sigla CMYK<sup>55</sup>, mas percebemos na capa o uso de vermelho, azul, amarelo e preto, um sistema muito utilizado pelos quadrinhos durante o século XX até que as melhorias técnicas no sistema de impressão dos anos 1940 ficassem mais acessíveis décadas depois. No entanto, em vez de possuir um caráter técnico, o uso na capa busca trazer tanto essa memória como se situar no panorama das artes contemporâneas ao estabelecer diálogo com a obra de Roy Lichtenstein que, um ano antes, lançou o quadro *Drowning Girl* (1963), a primeira em que o pintor explorou a estilização dos pontos de retícula. O segundo recurso também marca o esforço da obra no recorte do público: o uso da fonte Helvética para o título e da Futura para as outras informações. Já discutimos sobre o uso característico dessas tipografias ao analisar a capa da *Linus*, porém vale reforçar as pretensões "universais" que caracterizavam o Estilo Tipográfico Internacional.

---

<sup>55</sup> A sigla vem do nome das cores em inglês, *Cyan, Magenta, Yellow, Black*. Ainda que normalmente seja associada ao K presente na palavra *Black*, a letra K indica a *Key Color*, a cor chave que fecha o conjunto.

Figura 4 - Jaqueta do álbum *Barbarella* (1964)



Fonte: acervo pessoal do autor.

Todas essas características visuais que a jaqueta do livro possui buscam traduzir para o potencial leitor algo que Romer coloca no mesmo artigo da *Giff-wiff*.

Este álbum marcará uma data importante na evolução dos quadrinhos na França; de fato, pela primeira vez em nosso país, um editor corajoso publicará quadrinhos que não se dirigem (unicamente) à juventude: uma heroína, em situações, em textos, enfim "adultos". Não nos esqueçamos que desde a fúnebre lei de 49, a idade mental do

leitor de HQ, grande ou pequeno, foi rebaixada e fixada (e assim ficará até novo aviso) ao redor dos doze anos!<sup>56</sup> (ROMER, 1964, p. 5-6)

Dessa maneira, percebemos desde sua divulgação, o esforço de vincular a obra com o público-alvo de jovens-adultos e adultos. Mas, antes de tudo, era necessário que aqueles esparsos capítulos lançados na revista trimestral *V Magazine* se transformassem em um percurso dentro de um livro. Losfeld insere uma folha de rosto com o título e, assim como na capa, o nome do autor compartilhando da mesma hierarquia e espaço do nome do próprio editor, além do ano da publicação. Os 8 capítulos seriados da revista são redefinidos (passam de 64 para 68 páginas), retoques são feitos, os títulos de cada parte são retirados e a estrutura seriada é transformada em uma estrutura de capítulos, tomando emprestada a mesma solução de alguns romances-folhetins (LESAGE, 2019). A nudez presente na obra será mantida, sofrendo mudanças significativas na terceira edição do livro de 1968, relançado na esteira do sucesso da adaptação cinematográfica do mesmo ano. No entanto, se já existiam quadrinhos "adultos anteriores", se a obra já circulava com o mesmo conteúdo nas revistas, que marco é esse que Romer anunciava (cuja ideia boa parte da crítica também comprou)?

Na década de 1960, na França, o livro ainda era o suporte privilegiado para a literatura enquanto os quadrinhos ainda eram estreitamente vinculados aos jornais e revistas. O álbum de quadrinhos já existia na França, inclusive dentro dessa estrutura de compilação de histórias periódicas, no entanto, a maior parte dos compilados eram voltados para o público juvenil. Já citamos anteriormente, mas é pertinente lembrar que, em 1968, Claude Moliterni questiona Hugo Pratt sobre o que ele pensava "do fenômeno atual dos quadrinhos, congressos, salões, reedições, revistas especializadas, etc.?".

Eu creio que tudo isso foi muito útil. A partir disso foi dado ao público a possibilidade de ler livremente os quadrinhos. Antes tínhamos medo deste meio de expressão. Nos países mais adultos que o nosso o

---

<sup>56</sup> No original: Cet album marquera une date importante dans l'évolution de la bande dessinée en France; en effet, pour la première fois dans notre pays, un éditeur courageux publiera des bandes dessinées qui ne s'adresseront pas (uniquement) à la jeunesse : une héroïne, des situations, des textes, enfin « adultes ». N'oublions pas que depuis la loi funeste de 49, l'âge mental du lecteur de BD, grand ou petit, a été abaissé et fixé (et le restera jusqu'à nouvel ordre) aux alentours de douze ans!

quadrinho é aceito. Mas na Itália se tinha medo de ler os *comics*, ainda que amássemos lê-los<sup>57</sup>. (MOLITERNI, 1973, p.61)

Claro que não devemos tomar essa afirmação ao pé da letra, como já foi aqui discutido, mas sim como uma percepção e também uma maneira do autor se posicionar sobre o cenário de sua época. As expressões como "ler livremente", "medo deste meio de expressão" e "medo de ler os *comics*" apontam para uma leitura escondida, envergonhada e receosa de ser pública. Para Pratt, ainda que o público amasse ler quadrinhos, a mudança de *status* da mídia perante a sociedade era um ponto a ser buscado. Pode parecer algo superficial, mas a disposição da leitura revela muito sobre as expectativas do que é lido e pode influenciar na produção de sentido do texto. Goulemot, ao analisar o ato de ler, nos lembra que somos um corpo leitor e que seria pertinente "estabelecer uma história de revelações (poses) com valor de modelos do ato de ler" (GOULEMOT, 2000, p. 109). O autor vai além e também pensa na disposição que o próprio objeto da leitura pode gerar no ato de ler: "As relações com o livro, isto é, a possibilidade de constituir sentido, dá-se por meio dessas atitudes do leitor. Inversamente, o livro, tomado como gênero, dá a posição de sua leitura" (GOULEMOT, 2000, p. 108). Podemos inferir então como a mudança de materialidade de uma obra, como ocorrida em *Barbarella* de Jean-Claude Forest, muda o ato de ler e a constituição de sentido. Mas é importante fazer uma observação aqui: essa nova constituição se dá através do trabalho de agentes diversos envolvidos no universo editorial, tais como impressores, editores, tradutores, autores, etc. Chartier, ao fazer considerações sobre o surgimento do livro, afirma: "[p]rimeiro, referente à definição do livro, que é para nós [...] uma obra intelectual ou estética dotada de uma identidade e de uma coerência atribuídas ao seu ator" (CHARTIER, 2014, p. 123). No caso de *Barbarella*, o editor Eric Losfeld parece querer mudar essa atribuição que o senso comum faz entre livro e autor ao marcar seu nome ao lado do nome do quadrinista, em uma hierarquia similar a de co-autoria. Inclusive, em sua autobiografia lançada em 1979, Losfeld afirma que "[...] *Barbarella*, aquela desenhada

---

<sup>57</sup> No original: Je crois que ces mouvements ont été très utiles car ils ont apporté une possibilité au public de pouvoir lire la bande dessinée librement. Avant, ils avaient peur de ce moyen d'expression! Car, dans des pays plus adultes que nous, la bande dessinée est acceptée. Mais en Italie, on avait peur de lire les comics, bien qu'on aime les lire.

por Jean-Claude Forest, mas fui eu verdadeiramente o pai incestuoso de Barbarella, senão o amante. [...] Deste livro, eu sou o principal responsável<sup>58</sup>" (LESAGE, 2019).

O quadrinho que ganhava as páginas de um livro trazia disputas interessantes de serem observadas. Como já dissemos, *Barbarella* não foi nem o primeiro quadrinho a virar livro, nem o primeiro quadrinho produzido para o público adulto. Mas a circunstância de seu lançamento e sua adaptação "constitui uma das chaves de entrada possíveis para compreender o processo de construção social dos quadrinhos para adultos como categoria artística e editorial<sup>59</sup>" (LESAGE, 2019).

### 3.4 - Sociedades acadêmicas

Como fica claro na recorrência de alguns nomes envolvidos no circuito editorial, os agentes se destacam, às vezes, por atuações em locais diversos. Dentro do que Boltanski coloca sobre a "formação do aparelho", já exploramos as revistas, a transposição para álbuns. Um outro aspecto que o sociólogo destaca são as "sociedades eruditas e acadêmicas" (BOLTANSKI, 1975). Nessa face do mercado de quadrinhos "adultos" franceses, é impossível falar de um aspecto sem citar os outros. Para falar da revista *Giff-Wiff*, já citamos o *Club de la Bande Dessinée* (CBD), que em 1964 foi renomeada como *Centre d'études des littératures d'expression graphique* (CELEG) e sua participação na criação do *Iº Salone Internazionale dei Comics*. Inclusive, na mesma época do Salão (e em um trecho que já citamos), a revista *Linus* noticiava a cisão ocorrida dentro do grupo francês: "conspiradores (os secessionistas franceses, oficialmente não convidados para a exposição. Separados do Club des Bandes Dessinées fundaram a S.O.C.E.R.L.I.D., Société Civile d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées)" (LINUS, 1965).

É interessante notar que tanto a mudança de nome do CBD para *Centre d'études des littératures d'expression graphique* (Centro de estudos de literaturas de expressão

<sup>58</sup> No original: Certes, Barbarella, c'est dessiné par Jean-Claude Forest, mais j'en suis vraiment le père incestueux de Barbarella, sinon l'amant. [...] De ce livre, je suis le principal responsable.

<sup>59</sup> No original: constitue l'une des clés d'entrée possibles pour comprendre ce processus de construction sociale de la bande dessinée pour adultes comme catégorie artistique et éditoriale.

gráfica) quanto o nome dado à sua cisão *Société Civile d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées* (Sociedade Civil de Estudos e Pesquisas de Literaturas Desenhadas) destacam a associação da literatura com os quadrinhos. Os primeiros números da *Giff-Wiff* dão o tom de entusiasmo colecionista do grupo, muito ligado à produção estadunidense das décadas de 1930 e 1940. A dissidência que origina a SOCERLID acontece por parte de participantes com maior interesse na produção contemporânea. Ainda assim, ambos encaminham sua identificação para o rumo da ideia de quadrinhos enquanto expressão literária, algo que também foi trazido pela *Linus* na Itália na mesma época e aponta para uma discussão desses grupos italianos e franceses acerca da temática. A SOCERLID não possuía, entre seus membros saídos do CELEG, os mesmos nomes notáveis de cineastas, atrizes e jornalistas. No entanto, as ações e caminhos tomados pelo seu diretor Claudio Moliterni ajudaram a não só consolidar o grupo, mas também na legitimação da *bande dessinée* como uma "9ª arte". Sobre a criação da SOCERLID, Sylvain Lesage diz:

[A SOCERLID] continua a atividade de valorização inaugurada pela CELEG através da revista *Phénix*, e seus trabalhos de reedição. A Socerlid contribui para ampliar progressivamente o campo de estudos dos primeiros bedéfilos nostálgicos até as criações contemporâneas e europeias e também dá, por meio das publicações ambiciosas (enciclopédias, panoramas históricos), um novo âmbito ao discurso sobre os quadrinhos<sup>60</sup>. (LESAGE, 2014, p. 796)

No entanto, a atuação do grupo não ficava só no campo editorial:

A contribuição mais original da SOCERLID consiste na aposta sobre as exposições como meio privilegiado de defesa e ilustração dos quadrinhos. A que teve impacto mais importante foi a "Bande dessinée et Figuration narrative", organizada em 1967 no museu de Artes Decorativas, onde um dos realizadores foi Claude Moliterni, passado da obscuridade do departamento jovem da Hachette ao posto de "papa" (autoproclamado) dos quadrinhos, e redator chefe da *Phénix*. No entanto, se o CELEG não sobreviveu à cisão por mais de três anos, a Socerlid e a SFBD<sup>61</sup> tiveram de reagir à concorrência de outra associação, os Amis de la bande dessinée [Amigos dos quadrinhos], criada em 1971, e que organizou a partir de 1972 um estande "quadrinhos" no Salon des arts ménagers de Toulouse, cujo sucesso

<sup>60</sup> No original: Celle-ci poursuit l'activité de valorisation inaugurée par le CELEG à travers sa revue *Phénix*, et son travail de rééditions. La Socerlid contribue à élargir progressivement le champ d'études des premiers bédéphiles nostalgiques à la création contemporaine et européenne et donne aussi, par des publications ambitieuses (encyclopédies, panoramas historiques), une ampleur nouvelle au discours sur la bande dessinée.

<sup>61</sup> Société Française de Bandes Dessinées.

levou à criação de um primeiro festival em Toulouse em 1973<sup>62</sup>. (LESAGE, 2014, p. 796)

No trecho, fica clara a atuação dos diversos grupos em promover atividades em prol dos quadrinhos. Essa ação, no entanto, está claramente voltada para um público leitor já formado e não em formação. Para melhor explicar, as conferências, noites de projeção, festivais, estandes e publicações promovidos por esses grupos não eram atividades lúdicas, voltadas para crianças e jovens, que buscassem a formação de um público leitor novo. A hegemonia das publicações infantis parecia garantir essa parcela da população e eram justamente outros leitores que esses grupos miravam para expandir e legitimar os quadrinhos. Assim como Lesage cita no trecho acima, a exposição *Bande dessinée et Figuration narrative*, organizada em 1967 no museu de Artes Decorativas, teve um grande impacto social.

Para Lesage, o objetivo desses grupos de fãs como CELEG, SOCERLID, SFBD etc., era "trabalhar para o reconhecimento de uma '9ª arte', estabelecer uma teoria e escrever uma história" (LESAGE, 2014, p. 950). Tornar-se uma "arte" - ou ser reconhecida como tal - demanda ao postulante do "título" os mesmos equipamentos de legitimação que as outras "artes" possuem. Se aqui já citamos a aproximação da Literatura, as exposições irão trazer a aura das artes visuais (como pintura, escultura) para o universo dos quadrinhos. A exposição *Bande dessinée et Figuration narrative* não marca a primeira exibição do gênero, porém o local onde foi realizada, a cobertura midiática e o retorno do público garantiram seu destaque e seu papel para que mais pessoas fossem tensionadas a enxergar os quadrinhos como algo além da revista para jovens. Vale lembrar do já citado trabalho de Roy Lichtenstein. Ainda que sua imagem já esteja fortemente vinculada à História da Arte no imaginário popular contemporâneo, na década de 1960 seu trabalho era bem criticado e teóricos como E. H. Gombrich, no seu famoso manual *História da Arte*, não dedica mais do que uma página à *Pop Art*, referindo-se a ela "apenas como espécime provável de gosto e

---

<sup>62</sup> No original: L'apport le plus original de la SOCERLID consiste à miser sur les expositions comme moyen privilégié de défense et illustration de la bande dessinée. Celle qui connaît le retentissement le plus important est assurément « Bande dessinée et Figuration narrative », organisée en 1967 au musée des Arts décoratifs, dont l'un des maîtres d'œuvre est Claude Moliterni, passé de l'obscurité du département jeunesse d'Hachette au rang de « pape » (autoproclamé) de la bande dessinée, et rédacteur en chef de Phénix. Or, si le CELEG ne survit guère plus de trois ans à la scission, la Socerlid et la SFBD doivent réagir à la concurrence d'une autre association, les Amis de la bande dessinée, créée en 1971, et qui organise dès 1972 un stand « bande dessinée » au Salon des arts ménagers de Toulouse, dont le succès appelle la création d'un premier festival à Toulouse, en 1973.

moda transitórios" (GOMBRICH, 1999, p.610). Ainda assim, mesmo sem consenso no meio, o fato de um requadro ganhar as paredes de uma Galeria de Arte abriu a possibilidade de pleitear para os ilustradores de quadrinhos um espaço maior dentro dos equipamentos de arte. O Musée des Arts Décoratifs é bem estabelecido, com seu prédio principal localizado no Palácio do Louvre, o que favoreceu a grande presença de público durante a exibição. É difícil reconstituir o percurso expográfico e suas possíveis implicações, mas uma das possibilidades de análise foi o catálogo que leva o mesmo título da exposição. "[O] sucesso midiático desta manifestação, o caráter fundador desta obra e a autoridade científica de seus principais signatários garantiram um impacto duradouro nas teses nele expressas", diria Thierry Groensteen sobre o impacto que teve o catálogo (LESAGE, 2014, p. 950).

Lesage destaca ainda que a exposição e seu catálogo estavam centrados na produção estadunidense de quadrinhos, em consonância com a produção do CELEG. Mas, se esse tipo de evento buscava afirmar um tipo de passado glorioso da mídia, outras abordagens iriam destacar a produção contemporânea, como as páginas da *Phénix*, que traziam em 1974 as 51 primeiras pranchas de *La ballade de la mer salée* de Hugo Pratt (LESAGE, 2014).

Outras iniciativas também ajudaram na consagração dos quadrinhos como *neuvième art* no contexto francês. As premiações, por exemplo, são um tipo de instrumento muito notável dentro da consolidação do campo e de seus agentes e da crítica. Hugo Pratt foi questionado sobre isso durante entrevista:

P: Você recebeu ao longo de sua carreira muitas distinções profissionais, como o Prêmio Phénix em 1970 e 1971, o Yellow Kid em Lucca em 1970, passando pelo Prêmio Saint-Michel em 1974 para o "Escorpiões do Deserto", o prêmio Cartunista em 1984 no Canadá e diversas recompensas no Salão de Angoulême: em 1976 pela *Balada do mar salgado*, em 1986 por *Um verão índio*, em 1988 te deram o prêmio especial de décimo quinto aniversário; você também foi o autor do cartaz do primeiro Salão de Angoulême em 1974 e do primeiro Salão de Grenoble em 1989: tudo isso têm alguma importância para você?<sup>63</sup> (PETITFAUX, 1996, p.184)

<sup>63</sup> No original: Vous avez reçu dans votre carrière beaucoup de distinctions professionnelles, du Prix Phénix en 1970 et 1971 au Yellow Kid à Lucques en 1970, en passant par le Prix Saint-Michel en 1974 pour les Scorpions du désert, le prix Cartoonist en 1984 au Canada et diverses récompenses au Salon d'Angoulême : en 1976 pour la Ballade de la mer salée, en 1986 pour Un été indien, en 1988 on vous a décerné le Prix spécial du quinzième anniversaire; vous avez aussi été à la fois l'auteur de l'affiche du premier Salon d'Angoulême en 1974 et du premier Salon de Grenoble en 1989 : tout cela a-t-il eu pour vous une importance quelconque?

E sua resposta foi:

Os prêmios não têm muita importância para mim, mas eu penso que, para meus colegas mais jovens, receber um prêmio pode ser uma coisa boa. Mas quando dizem "medalha de ouro", eu gostaria de fato de ver o ouro... as medalhas não são sequer douradas! Para os prêmios literários, se dá dinheiro, por que não fazemos o mesmo pelos prêmios de quadrinhos? Se dessem um quilo de ouro e uma passagem de avião para o Tahiti, eu me interessaria pelos resultados da premiação. Mas esses prêmios são mal concebidos, eles não deveriam misturar quadrinhos cômicos com quadrinhos realistas, nem nas recompensas nem nos júris<sup>64</sup>. (PETITFAUX, 1996, p.184)

As premiações de quadrinhos miravam no prestígio das premiações literárias, que não só mobilizavam a mídia a respeito do tema, mas também ajudavam na construção de um cânone. As reclamações de Pratt, no entanto, demonstram as limitações das iniciativas em conseguir agradar os autores e ainda assim os problemas em gerir e criar critérios para esse tipo de atividade.

Um ponto de contato entre todas essas ações com o público-alvo que acabou não sendo trabalhado por Boltanski, mas é pesquisado por Lesage, são os pontos de venda especializados em quadrinhos. A livraria especializada se torna um ponto central para que fãs e autores socializem em meio a edições antigas, raras, as novas e, em especial, o álbum de quadrinhos que, em seu formato de livro, não encontrava muito lugar para ser escoado. De acordo com Lesage, a primeira loja especializada é a livraria *Le Kiosque*, que abriu as portas em 1966 graças ao empreendimento de Robert Boulet (LESAGE, 2014).

Todo esse cenário que se estabelece na década de 1960 vai ganhar força e diversidade na década seguinte. Em 1967, o mini documentário produzido pela *Les Actualités Françaises* faz o panorama de "uma literatura, no passado, destinada aos jovens" e mostra, na sequência, adultos lendo quadrinhos, cenas da exposição *Bande*

---

<sup>64</sup> No original: Les prix n'ont plus d'importance pour moi, mais je pense que, pour mes jeunes confrères, recevoir un prix peut être une bonne chose. Mais quand on dit "médaille d'or". je voudrais bien voir l'or... les médailles ne sont même pas dorées ! Pour les prix littéraires, on donne de l'argent, pourquoi ne ferait-on pas la même chose pour les prix de bandes dessinées? Si on donnait un kilo d'or et un billet d'avion pour Tahiti, je m'intéresserais, moi aussi, aux remises de prix. Mais ces prix sont souvent mal conçus, il ne faudrait pas mélanger les bandes dessinées comiques et les bandes dessinées réalistes, ni pour les récompenses, ni pour les jurys. Par exemple, Bretécher ne serait pas bien placée pour juger une B.D. d'aventures, ou Forest pour juger une B.D. comique.

*Dessinée...*, imagens do interior da *Le Kiosque* com Boulet falando sobre o colecionismo, o tratamento para restauração, tiras em jornais, o trabalho de edição de Eric Losfeld, a interdição de *Barbarella*, o trabalho do quadrinista Nicolas Devil, a extrapolação da mídia para a moda para enfim, tentar vincular a origem dos quadrinhos com a Tapeçaria de Bayeux. A cronologia às avessas do documentário ressalta o caráter de que tudo o que estava sendo apresentado possuía um forte traço de novidade. Em uma outra produção audiovisual do *Office national de radiodiffusion télévision française*, de 1974, o tom do texto já é outro, deixando de lado a novidade e dando os números de um mercado consolidado: "tanto é que hoje essa forma de expressão conquistou todos os nichos sociais<sup>65</sup>".

Percebemos que, mesmo em um recorte de panorama do mercado, é muito difícil dar conta de todos os fatores que colaboram para uma compreensão social da inserção da obra de Hugo Pratt. Criações de matérias em Universidades ou republicações de "séries antigas desaparecidas" (BOLTANSKI, 1975, p. 44) são aspectos que constituem esse cenário, por exemplo, mas que deixaremos de fora da análise. Um último fato, no entanto, perpassa toda essa discussão, mas não pode deixar de receber seu destaque próprio: a transformação do público.

### 3.5 - As mudanças no público leitor

Como já falamos, em 1975, o sociólogo francês Luc Boltanski tenta compreender as mudanças que aconteciam no meio dos quadrinhos. O autor traçava características do surgimento de um campo que possuía algumas propriedades em comum com o campo de cultura acadêmico (*champ de culture savante*) e como essa mudança poderia ser produto de trocas relativamente independentes e estruturalmente homólogas que afetaram o público, os produtores de quadrinhos, o campo intelectual e aqueles que, de alguma forma, estão ligados à elevação da taxa de escolarização (BOLTANSKI, 1975). Ou seja, ainda que tomados como setores independentes, o campo de cultura acadêmica e o campo dos quadrinhos sofriam mudanças similares, que tinham suas origens nas transformações sociais estruturais pelas quais a França

---

<sup>65</sup> No original: toujours est il qu' aujourd'hui cette forme d'expression a conquis tous les milieux sociaux.

passava. Lesage sintetiza o argumento de Boltanski sobre as transformações da seguinte maneira:

[A] extensão da escolaridade e uma relação descomplicada com a cultura acadêmica facilitam uma mudança do público leitor francês de quadrinhos, marcado pela busca do consumo de quadrinhos pós infância; *Pilote* será o caldeirão e o paradigma de um quadrinho que se liberta de seus traços infantis, para se dirigir resolutamente a adolescentes mais velhos, ou jovens adultos. Ao mesmo tempo, além disso, o colossal sucesso midiático de *Asterix*, um verdadeiro fenômeno social, destaca fortemente essa mudança no público leitor. Por fim, o terceiro pilar desta recomposição da paisagem dos quadrinhos se situará na formação de um aparelho de consagração. A aparição de gerações de leitores familiares com a cultura escolar os impulsiona a recorrer aos instrumentos de análise dessas formas acadêmicas de cultura para os quadrinhos, equipando-os rapidamente com revistas, convenções, salões, exposições, festivais, conferências...<sup>66</sup> (LESAGE, 2015, p.1)

Na análise, percebemos que o autor francês entende que os aspectos da profissionalização do campo se somam à mudança do público e legitimam a autonomia dos quadrinhos a partir da década de 1960. Sobre a mudança de público, Boltanski afirma que os quadrinhos não estavam perdendo seu público tradicional: “crianças, adultos de classes populares e ‘pais’ de classes altas que ‘pegam emprestados’ os quadrinhos de seus filhos e apropriam-se de modo lúdico e distante característico da relação das classes educadas com bens simbólicos desprovidos de legitimidade” (BOLTANSKI, 1975, p. 40). O que ele percebe é a chegada de uma nova faixa etária, por vezes oriunda desse público tradicional, de jovens e adolescentes mais escolarizados que, ao lerem, discutirem e estudarem quadrinhos, acabam por dar legitimação cultural ao objeto (BOLTANSKI, 1975).

Como afirma Lesage, essa proposta de Boltanski já foi amplamente discutida e remendada (LESAGE, 2015). No entanto, é muito interessante o levantamento que o autor faz para compreendermos não só o público e sua transformação, mas também

---

<sup>66</sup> No original: l’allongement des scolarités et un rapport décomplexé à la culture académique facilitent une mutation du lectorat français de la bande dessinée, marquée par la poursuite de la consommation de bande dessinée après l’enfance ; *Pilote* serait le creuset et le paradigme d’une bande dessinée s’affranchissant de ses traits enfantins, pour s’adresser résolument à de grands adolescents, ou à de jeunes adultes. Au même moment, d’ailleurs, le succès médiatique colossal d’*Astérix*, véritable phénomène de société, pointe avec force ce déplacement des lectorats. Enfin, le troisième pilier de cette recomposition du paysage de la bande dessinée se situerait dans la formation d’un appareil de consécration. L’apparition de générations de lecteurs familiers de la culture scolaire les pousse à reporter les outils d’analyse de ces formes savantes de la culture vers la bande dessinée et s’équipent rapidement en revues, conventions, salons, expositions, festivals, conférences...

as hierarquias e importâncias dadas aos elementos diversos dentro do microcosmo editorial daquela época.

Essa análise do cenário francês, assim como a italiana, foi feita com recortes e exemplos que irão auxiliar na compreensão do recorte da pesquisa. É importante também perceber que apesar da divisão neste capítulo se organizar em torno de países, os agentes envolvidos, os eventos e as discussões mostram como não devemos restringir as análises apenas às fronteiras geopolíticas. É claro que questões linguísticas, normas e leis criam uma cultura nacional editorial no meio dos quadrinhos. No entanto, as circulações, tendências e influências nem sempre irão se restringir a dinâmicas internas de mercado. Por isso mesmo é muito pertinente pensarmos no conceito de circulação. Márcia Abreu e Jean-Yves Mollier, na introdução do livro *Suportes e mediadores*, dizem o seguinte sobre essa questão:

O conceito de circulação afeta diretamente a ideia de fechamento sobre um território, especialmente quando se consideram os territórios nacionais. As pesquisas aqui reunidas deixaram claro que as fronteiras nacionais não são um empecilho para o trânsito de livros, revistas, espetáculos e impressos em geral. Revelam também que as noções de centro e periferia são pouco apropriadas. (ABREU e MOLLIER, 2018, p.10)

Ainda que Abreu e Mollier estejam falando sobre a circulação de impressos entre 1789 e 1914, a observação é muito pertinente para os cenários pesquisados. É claro que os mercados de quadrinhos de diferentes países se encontrarão em estágios diversos de inserção na sociedade, sendo que recursos, livros e agentes não se encontram distribuídos de maneira igual. O que se observa, então, é a "permeabilidade entre as culturas e a interdependência entre os países", que, por sua vez, afasta a ideia de cópia, imitação ou atraso cultural (ABREU e MOLLIER, 2018).

Esta consideração é importante de ser feita pois, por mais que o panorama do Brasil se apresente aqui como o mais curto dentre os países discutidos, isso não se dá por falta de material, falta de estudo ou uma falsa ideia de os países europeus representarem um "centro" e o mercado brasileiro possuir uma ocupação "periférica". Isso acontece, pois, o percurso profissional de Hugo Pratt no país foi breve, tornando a apresentação do cenário editorial mais concisa.

#### 4 - O CENÁRIO EDITORIAL DOS QUADRINHOS NO BRASIL

Assim como foi dito anteriormente sobre a importância de observar a circulação de quadrinhos e autores em âmbito transnacional, é igualmente importante analisar as formações e formatações do mercado tendo em vista esse mesmo aspecto. Apesar de atos como a proibição de publicação de quadrinhos estrangeiros por parte do governo da Itália Fascista ou a lei de censura estabelecida em 1949 na França aparecerem como medidas de alcance local, percebe-se, ao analisar a imprensa brasileira daquela época, que as políticas e discussões sobre quadrinhos atravessavam fronteiras por meio da imprensa periódica e pautava importantes debates nacionais. Assim como já citado, a ideia de circulação para Abreu e Mollier não envolve questão de cópia e sim permeabilidade entre as culturas (ABREU e MOLLIER, 2018). Como colocado pelo pesquisador Ivan Lima Gomes, "as críticas aos quadrinhos por parte de variados setores da sociedade em todo o mundo se intensificam nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial" (GOMES, 2015, p. 110), e a articulação de argumentos pró e contra quadrinhos também aconteceu em panorama internacional. Quadrinhos, artigos, livros, conferências foram traduzidos e recebidos em diferentes países para que cada lado do debate construísse seu arcabouço de argumentos. No livro de Gonçalo Júnior, *A guerra dos gibis*, por exemplo, percebemos como que deputados brasileiros recebem e repercutem a proibição italiana de publicação de títulos estrangeiros, a lei francesa de censura e como editores estadunidenses observaram a atuação do editor Adolfo Aizen na defesa dos quadrinhos (JÚNIOR, 2004).

Não cabe, na presente investigação, reconstruir toda a história editorial dos quadrinhos no Brasil. Não que essa temática já tenha sido suficientemente pesquisada ou já excessivamente debatida, muito pelo contrário. No entanto, dentro do recorte proposto, acabaria-se fugindo do tema. Ainda assim, alguns aspectos são importantes de serem destacados para compreendermos a dimensão que a publicação de *A balada do mar salgado* toma no ano de 1983.

O autor Hugo Pratt tem, em sua biografia, proximidades, residências e até descendentes no Brasil. Entretanto, essa presença pessoal não foi traduzida em presença editorial. Por este motivo, em vez de tentar perseguir os passos do autor e

cotejar com momentos da história editorial da qual ele esteve distante, seguiremos com a opção de abordar o cenário editorial anterior que dialoga com os elementos que se tornaram destaque no momento de sua publicação aqui no país. Estes elementos, inclusive, são bem difíceis de serem dissociados uns dos outros: a ideia de quadrinhos voltados para um público majoritariamente adulto; a proximidade entre quadrinho e a literatura; e a publicação de HQs em formato de livro.

Importante ressaltar, antes de tratar de cada um desses tópicos, que o enfoque que aqui será dado não é um retrato dos principais segmentos da história do mercado no país. Majoritariamente, os números (ou pelo menos os que conseguimos ter acesso) mais expressivos do mercado de quadrinhos no Brasil dizem respeito às publicações voltadas para o público infanto-juvenil. Por mais que exista a transformação e a construção de novos conceitos sobre o que seria a criança e o que seria o jovem no século XX, não há dúvidas sobre a destinação de público das principais revistas publicadas.

#### 4.1 - Quadrinho para adultos

Durante um bom período do século XX, o surgimento dos quadrinhos no Brasil esteve vinculado ao lançamento da revista *O Tico-tico*, em 1905. A primeira página de seu primeiro número, de 22 de novembro de 1905, já trazia, junto ao título do semanário, a chamada "Jornal das Crianças". Ligado à empresa d'*O Malho*, o "jornal ilustrado para crianças", como definido no expediente do próprio *O Tico-tico*, só foi se deparar com uma concorrência verdadeira no mercado com a fundação de *O Suplemento Infantil*, ligado ao jornal *A Nação* e sob a batuta do editor Adolfo Aizen. Como o próprio nome do suplemento pressupunha, a tradição da publicação de quadrinhos seguia a linha infantil.

À medida que pesquisadores começaram a se debruçar sobre as origens e definições dos quadrinhos, outros "surgimentos" começaram a ser colocados em debate. Como coloca Ivan Lima Gomes em sua investigação sobre Angelo Agostini, dentro dos estudos de Moacyr Cirne, Álvaro de Moya e Zilda Anselmo, que, na década de 1960, buscavam fazer uma trajetória histórica sobre os quadrinhos nacionais, era consenso que *O Tico-tico* marcava o início desse percurso (GOMES, 2021). Na década de 1980,

surge nessa discussão o nome de Angelo Agostini, ilustrador ítalo-brasileiro de destaque no século XIX. A resposta sobre quem "de fato" merece o epíteto e as homenagens decorrentes é bem menos interessante do que a discussão que vem na esteira. Novamente, o debate diz mais a respeito dos atores que se envolvem na disputa do que os "pioneiros" propriamente ditos.

O ano de 1984 foi movimentado para essa disputa. No mesmo ano que Adolfo Aizen era reconhecido por instituições como Associação Brasileira de Imprensa (ABI); Academia Brasileira de Letras (ABL); Associação Brasileira de Educação (ABE); Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO); Ordem dos Velhos Jornalistas do Brasil (OVJB); Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), uma organização recente, a Associação dos Quadrinhistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo (AQC-ESP) iniciava o esforço para emplacar o nome de Angelo Agostini. Em paralelo a essa disputa, se debatia também uma proposta de reserva de 50% do mercado de publicações para quadrinistas brasileiros em jornais e revistas que contava com forte *lobby* contrário por parte dos editores e um esforço a favor por parte da AQC-ESP. Nessa querela, ficam expostas as operações de memória e esquecimento que apontam para uma disputa regional (mídia carioca e mídia paulista), disputa de campo (editores e autores), disputa ideológica (intervencionismo internacional e defesa do nacionalismo). Entre o 14 de março, que celebrava Aizen e o lançamento do *Suplemento Infantil*, e o 30 de janeiro, que comemorava Agostini e seu personagem *Nhô Quim*, prevaleceu, nos anos posteriores, a força do argumento da origem "agostiniana" do quadrinho brasileiro, pretendida por alguns como mundial.

A simbologia dessa disputa é muito interessante de analisar. O debate não era sobre o surgimento paradigmático dos quadrinhos no Brasil (Adolfo Aizen não costumava ser colocado nesse posto) mas sobre a importância desse marco. Não por acaso, Sebastien Auguste Sisson, artista francês que publicou em 1855 na revista *Brasil Ilustrado* uma história sequencial visual, não foi considerado nesse momento da

disputa<sup>67</sup>. Ao se perguntar o porquê da prevalência do nome de Agostini, Ivan Lima Gomes reflete:

Resta apenas esboçar uma hipótese. A escolha exclusiva de Angelo Agostini como espécie de patrono das HQs brasileiras se dá nos marcos da década de 1980, quando os anos de autoritarismo militar cediam lugar às expectativas por outros ares que viriam a partir de um novo pacto republicano. (GOMES, 2021, p. 69)

Tomando a mesma liberdade de conjecturar sobre a preferência de Agostini nas bibliografias, podemos pensar também que a década de 1980 é marcada por sucessivas crises editoriais. A editora Ebal, do homenageado Adolfo Aizen, abria mão dos direitos de publicação de diversos títulos e definhava, em comparação com o vistoso império editorial que havia feito frente a concorrentes como Roberto Marinho, Assis Chateaubriand e Victor Civita (JUNIOR, 2004), e o *lobby* a seu favor perdeu forças. Além disso, o movimento de quadrinistas que buscavam fugir do anonimato das produções serializadas e tomarem para si uma função-autor também encontrava ecos no Brasil. A discussão sobre a autoria de quadrinhos se construía, em partes, justamente na oposição do que o senso comum apontava como quadrinhos. Ao eleger Adolfo Aizen como marco do quadrinho no Brasil, ainda que a carta das instituições falasse em "primeira aventura nacional, seriada, em quadrinhos" e nacionalização das histórias, o símbolo que saltava era do editor de revistas com histórias infantis importadas. Angelo Agostini, por sua vez, era a figura anterior de um autor nacional republicano, cujas narrativas tinham o tino progressista e contestador politicamente.

Nessa oposição, o aspecto infantil figura de maneira secundária, sendo Agostini citado enquanto um dos fundadores da revista *O Tico-tico*, mas sendo estabelecida a data de lançamento das *Aventuras de Nhô Quim*. Ainda que no mercado e na cabeça do público quadrinhos seguissem sendo atrelados ao mundo infantil, parte de seus criadores na década de 1980 propunham uma nova visão sobre a mídia.

É importante aqui fazer um adendo sobre a relação entre etarismo, juventude e idade adulta. O antropólogo catalão Carles Feixa, que se dedica ao estudo antropológico das culturas juvenis, faz uma pergunta pertinente: "A juventude é universal?" (FEIXA,

---

<sup>67</sup> Em 2023, a Bienal Internacional da Caricatura anuncia o "Troféu Sisson - Pioneiro dos Quadrinhos Brasileiros", buscando construir a imagem de primazia no ilustrador francês e no esforço de trazer de volta seu nome para a confusa origem dos quadrinhos.

1999, p. 15). Sobre o senso comum construído sobre esse período, o pesquisador comenta:

Entendida como a fase da vida individual compreendida entre a puberdade fisiológica (uma condição "natural") e o reconhecimento do status adulto (uma condição "cultural"), a juventude tem sido enxergada como uma condição universal, uma fase do desenvolvimento humano que estaria presente em todas as sociedades e momentos históricos. (FEIXA, 1999, p.16)<sup>68</sup>

Na desconstrução dessa ideia já estabelecida em sociedades ocidentais, o antropólogo acrescenta:

Para que exista a juventude, devem existir, de uma parte, uma série de condições sociais (por dizer, normas, comportamentos e instituições que diferenciem os jovens de outras faixas etárias) e, de outra parte, uma série de imagens culturais (por dizer, valores, atributos e ritos associados especificamente aos jovens). (FEIXA, 1999, p.18)<sup>69</sup>

Ou seja, assim como o historiador Gabriel Amato aponta ao trabalhar com as políticas da ditadura brasileira para os jovens, a juventude deve ser analisada "como uma categoria social, e não como um fenômeno universal e ahistórico" (AMATO, 2023, p.27). A condição juvenil criada é fruto das construções culturais dos sujeitos históricos. É importante ter em mente isso pois a noção de quadrinhos infantis, juvenis ou adultos não são uma novidade na década de 1980, quando *Corto Maltese* é lançado no Brasil, mas as transformações sociais dos períodos trazem novidades para esses conceitos, transformando-os internamente e fazendo com que as histórias também se tornem um produto cultural que constrói a percepção da condição infantil, juvenil e adulta. Por isso mesmo encontramos o seguinte tipo de conteúdo na mídia e devemos ter sobre ele uma percepção crítica:

Marcelo Alencar, 23 anos, editor de revistas adultas da Abril, lembra que "até 1986 ou 87, o mercado de quadrinhos adultos não existia mesmo, à exceção de alguns álbuns da Cedibra, L&PM e Martins Fontes, todos de qualidade." (TRINDADE, *Jornal do Brasil*, 6/1/1990).

---

<sup>68</sup> No original: Entendida como la fase de la vida individual comprendida entre la pubertad fisiológica (una condición "natural") y el reconocimiento del estatus adulto (una condición "cultural"), la juventud ha sido vista como una condición universal, una fase del desarrollo humano que se encontraría en todas las sociedades y momentos históricos.

<sup>69</sup> No original: Para que exista la juventud, deben existir, por una parte, una serie de condiciones sociales (es decir, normas, comportamientos e instituciones que distinguan a los jóvenes de otros grupos de edad) y, por otra parte, una serie de imágenes culturales (es decir, valores, atributos y ritos asociados específicamente a los jóvenes).

Em um rápido exemplo, podemos contestar a afirmação. Gonçalo Junior descreve que, em 1954, semanas após a divulgação da adoção de um código de ética por parte das editoras nos EUA, Adolfo Aizen coloca no canto superior esquerdo de suas publicações uma classificação que se dividia em cinco faixas etárias: "para crianças", "para maiores de treze anos", "para moças e rapazes", "para adultos" e "para todas as idades" (JUNIOR, 2004). A classificação pode soar um pouco confusa e é, pois, mesmo dentro de um universo editorial, as noções das fases da vida juvenil ainda não eram tão claramente traduzidas em períodos etários. A disputa judicial em torno do termo "juvenil" das revistas *Suplemento Juvenil* e o *Globo Juvenil* na década de 1930 demonstra que o termo estava em construção e fazendo com que o jornal *O Globo* se defendesse alegando uso corrente na mídia esportiva para equipes de futebol anteriores à profissional (GONÇALO JUNIOR, 2004). Ou seja, a noção de quadrinhos para adultos ou jovens não era algo novo. O que aparecia como novo era aquela maneira de fazer e vender quadrinhos para adultos na década de 1980.

Em 4 de maio de 1961, uma reportagem especial de *O Jornal* trazia o título de "Histórias em quadrinhos vencem preconceitos". Em meio a depoimentos favoráveis de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Dinah Silveira, percebe-se um esforço de dignificar a mídia por meio das *Edições Maravilhosas*, publicações da Ebal que adaptavam obras literárias desde 1948 e eram voltadas para adultos.

Ainda assim, precisamos lembrar que a pretensão de autores e editores não encontra respaldo imediato na sociedade. Um dossiê da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça de 18 de outubro de 1982 demonstra uma preocupação com "Propaganda adversa difundida através de 'estórias em quadrinhos' - Jornal do Brasil"<sup>70</sup>. No documento, o autor aponta sua preocupação com a publicação das tiras *Zarzan* (Cláudio Paiva), *Vereda tropical* (Nani) e *Avis Rara* (Bruno Liberati) que têm o "nítido propósito de ridicularizar o poder constituído" e coloca como um fato curioso a conclusão de que "não são direcionadas exclusivamente ao público infanto-juvenil". Esse tipo de preocupação de um órgão oficial aponta que, mesmo com a diversificação das publicações, as pessoas ainda se prendiam na relação direta entre quadrinhos e tiras publicadas em jornais dominicais para crianças.

---

<sup>70</sup> Referência para o documento no Arquivo Nacional: br\_rjanrio\_tt\_0\_mcp\_avu\_0691

Mas afinal, o que seriam essas publicações adultas? Se considerarmos que a construção do que é adulto, jovem e infantil é contextual e localizada historicamente, nem sempre nossa análise do conteúdo da publicação trará algum tipo de resposta. Obviamente, isso não implica em descartar o conteúdo, mas sim buscar situá-los na percepção da sociedade da época. Um desses indícios é a construção da categoria na imprensa. Por lá vemos que a ideia de um "quadrinho adulto" nada uniforme, mas que aponta para adaptações literárias, obras eróticas, experiências internacionais, quadrinhos de terror, publicações satíricas de humor e publicações experimentais. Se tentarmos achar o fio que une publicações tão díspares, só se consegue encontrá-lo em oposição ao que foi estabelecido como quadrinho infanto-juvenil.

Essa construção do "quadrinho adulto" como oposição fica evidente nas tiras do cartunista Henfil publicadas entre os dias 6 e 9 de junho de 1973 e que foram objeto de análise do Serviço Nacional de Informações (SNI).

Figuras 5 a 8 - Tira Zeferino, de Henfil. Jornal do Brasil, dias 6, 7, 8 e 9/6/1973







Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional<sup>71</sup>

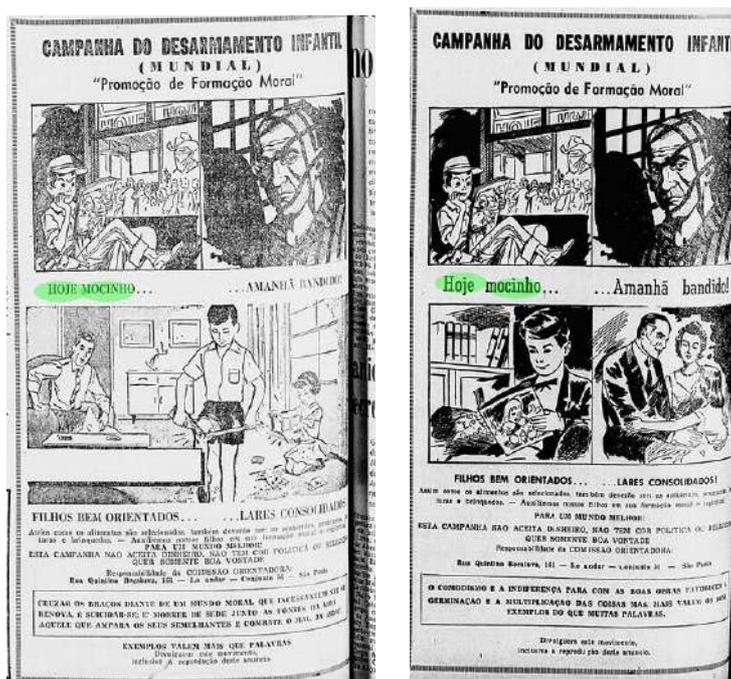
Em 1971, Ariel Dorfman e Armand Mattelart lançaram no Chile o icônico livro *Para leer al Pato Donald*, que à primeira vista poderia ser apontado como influência para as tiras de Henfil, mas sua publicação no Brasil só aconteceria em 1977. Por isso, o SNI faz a leitura desse material à luz de outra publicação, o primeiro número da cubana *Revista latino-americana de estudo de estórias em quadrinhos*. Apesar de suas páginas não estarem anexadas no processo, o relatório fala que um artigo intitulado "Razão de Ser" aponta que os quadrinhos não devem "tratar de aspectos meramente didáticos ou de temas [...] inúteis" mas sim que essa mídia deve "ser empregada como meio de penetração ideológica" para difundir as ideias do socialismo. No exemplo acima, Zeferino, o bode Aureliano e a Onça Glorinha capturam um americanizado Tio Patinhas que representa uma "tomada do poder". Ou seja, Henfil se posiciona, ideológica e politicamente, no oposto do que os quadrinhos

<sup>71</sup> As imagens são provenientes das digitalizações de microfimes produzidas pela Biblioteca Nacional. A qualidade e a legibilidade não são as melhores, mais ainda sim estão mais nítidas que as cópias anexadas no SNI.

do Tio Patinhas representam e, mesmo sem advogar explicitamente pelos quadrinhos adultos, percebemos, através da preocupação do SNI, que o trabalho do quadrinista brasileiro acaba sendo recebido dessa maneira.

Antes de encerrar esse panorama sobre a publicação de quadrinhos rotulada como "adulta" no Brasil, é importante destacar que as preocupações morais dos ditos efeitos nocivos que HQs poderiam ter em crianças e jovens seguiam encontrando eco na sociedade. A opção de recorte do livro *A guerra dos gibis*, de Gonçalo Junior, entre 1933 até 1964, explicita que o auge dessa discussão ocorreu anos antes do golpe militar de 1964 no país. Pode causar estranhamento que esse livro, que traz no subtítulo a questão da censura, termine justamente em 1964, um contrassenso em relação à concepção que liga práticas de censura somente ao governo militar. O mesmo Gonçalo Junior dá prosseguimento em sua pesquisa, no livro *Maria Erótica e o Clamor do sexo*, de 2010. Contemplando o período de 1964 até 1985, o autor irá discutir a transformação da censura no período militar e, em especial, a perseguição às publicações eróticas. A busca no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), que inclui dossiês e arquivos da censura durante o governo militar, aponta também que parte da preocupação dos órgãos oficiais recaí sobre a utilização subversiva de quadrinhos para difundir ideologias contrárias ao regime. Campanhas publicitárias como as de "desarmamento infantil mundial" continuavam a espalhar o pânico moral sobre os quadrinhos:

Figura 9 - Campanhas sobre o desarmamento infantil em 1963 e 1964.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Assim como coloca o historiador Douglas Attila Marcelino, ao discutir sobre censura:

A própria distinção entre os planos da moral e da política, vale dizer, é bastante frágil, tendo em vista as dificuldades para se definirem, mais estreitamente, os limites que os separam. [...] Essa diferenciação torna possível, inclusive, perceber os momentos em que a censura voltada sobretudo para aspectos morais foi empregada mais acintosamente com o objetivo de reprimir a circulação de ideias consideradas politicamente perigosas, extrapolando claramente os limites que, durante anos, tenderam a nortear a atividade mais rotineira do órgão encarregado da censura de diversões públicas. (MARCELINO, 2011, p.16)

Ou seja, órgãos de controle possuíam na censura "moral" o aparato para barrar e investigar obras que apresentassem divergências políticas. Mesmo nos casos de "imprensa nanica", como os próprios censores costumavam se referir aos veículos de mídia de menor alcance, a vigilância moral/política estava presente. Em 15 de dezembro de 1977, o semanário *Versus* foi objeto de análise da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça. O motivo alegado era a publicação da história em quadrinhos *Lição de liberdade*, de autoria do quadrinista Claudius que, ao relatar a experiência educacional na Guiné-Bissau, teria cometido "flagrante violação da Lei

de Segurança Nacional"<sup>72</sup>. No desenrolar do processo, ao qual se somaram outros artigos para além do quadrinho em questão, diz a consultoria jurídica do Ministério da Justiça:

Cabe realçar não pode, o Departamento de Polícia Federal, efetivar a censura chamada política (A.I. no 5/69, art. 9º), salvo nos casos concretos em que tal atuação lhe seja expressamente ordenada. Resta-lhe, outrossim, a censura lastreada no D.L. no 1 077/70, relativa às ofensas à moral e aos bons costumes, não cogitada, na hipótese.<sup>73</sup>

Se a moralidade dos quadrinhos não era mais objeto de artigos midiáticos como havia acontecido antes da implantação do regime militar, não podemos dizer que se encontrava esquecida, tendo sido articulada nos órgãos repressores para fiscalizar publicações com outros fins.

Mesmo que a discussão sobre os efeitos dos quadrinhos tenha saído das páginas de jornais, o debate já havia criado raízes no imaginário da sociedade brasileira e continuava influenciando as publicações no país. As obras em quadrinhos que buscavam se distanciar das tradicionais histórias infanto-juvenis encontrariam inúmeras barreiras para se consolidar.

#### 4.2 - Quadrinho e literatura

Como já vimos na composição da paisagem editorial da *bande dessinée* e dos *fumetti*, a aproximação com a literatura se configura como estratégia de valorização dos quadrinhos. No Brasil, a história não foi diferente, sendo a literatura nacional uma das principais defesas dos editores de quadrinhos durante seu percurso editorial.

Na verdade, mais do que estratégia de valorização, a aproximação dos agentes ligados aos quadrinhos a outros campos como artes contemporâneas ou literatura foi um recurso de sobrevivência para as publicações entre as décadas de 1930 e 1960.

Enquanto essa dissertação era escrita, o assunto "quadrinhos são literatura?" voltou para a superfície da imprensa brasileira e das redes sociais devido à candidatura do

---

<sup>72</sup> O mesmo documento explicita que "o semanário 'Versus', bem como outros, não é controlado pelos órgãos da Censura Federal, embora contendo incitação à luta de classes".

<sup>73</sup> Referência para o documento no Arquivo Nacional: br\_rjanrio\_tt\_0\_mcp\_pro\_1102\_d0001de0001

quadrinista Maurício de Sousa para uma cadeira da Academia Brasileira de Letras. Durante o processo de eleição, o jornalista James Akel, rival na disputa da ABL (cujo “L” significa Letras, não Literatura, vale aqui ressaltar), teria dito em entrevista para a revista *Veja* que "gibi não é literatura"<sup>74</sup>. As opiniões que inundaram as redes sociais, na sequência, apontam para o fato de que, apesar de carregarem muitas certezas, não existe consenso. O assunto aparece e desaparece das pautas ao longo do tempo, mas não parece se conformar como postulado nem no campo da literatura nem no do quadrinho.

Nas contemporâneas discussões sobre a temática, a palavra literatura assume uma característica polissêmica, sendo tratada, por vezes, como um adjetivo, como se a palavra carregasse consigo toda aura e glória dos cânones literários. Ou seja, falar que histórias em quadrinhos são literatura implica, dentro da lógica de alguns argumentos, que quadrinhos são tão bons que podem ser percebidos como literatura. No entanto, nem sempre a palavra "literatura" carregou esse significado no Brasil. Os conceitos também estão sujeitos ao tempo histórico e a pergunta que pode revelar mais sobre os diálogos entre esses campos editoriais talvez seja: os quadrinhos já foram literatura?

Não pretendo listar ou esgotar as amostras de aproximação dos quadrinhos com a literatura, mas sim trazer exemplos para mostrar as especificidades brasileiras. É importante ter em mente também que, devido às particularidades do mercado editorial em cada momento, o que existe é um movimento de trânsito entre agentes dos dois campos, não apenas uma aproximação unilateral. O primeiro exemplo já marca essa característica, quando percebemos que n'O *Globo Juvenil*, em 1937, trabalhavam Antônio Callado e Nelson Rodrigues (JUNIOR, 2004). Enquanto os futuros autores de romances e peças, que seriam alçadas ao cânone literário nacional, construíam suas carreiras como jornalistas e literatos, foi no setor da imprensa dedicado às histórias infantis que esses profissionais conseguiram estabilidade no início de carreira. Inclusive, Nelson Rodrigues chegou a realizar, junto de Alceu Penna em 1938, uma

---

<sup>74</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/gibi-nao-e-literatura-diz-james-akel-que-disputa-vaga-na-abl>

versão em quadrinhos de *O fantasma de Canterville* de Oscar Wilde e, em 1941, *O Mágico de Oz*, de Lyman Frank Baum.

A adaptação de "clássicos literários" também foi o recurso encontrado pela editora Ebal como resposta aos ataques morais que suas revistas vinham sofrendo de setores da sociedade (GONÇALO JUNIOR, 2004). Em 1948, inspirado nas revistas estadunidenses *Classics Illustrated* e *Classic Comics*, o editor Adolfo Aizen lançou a *Edição Maravilhosa*. Segundo Gonçalo Junior, os primeiros números circularam "em formato menor, próximo ao do livro de bolso", aumentando depois para o formato americano (metade do tablóide) (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 123).

Além dessa estratégia, Adolfo Aizen também adotou, como recurso de combate às críticas, uma programação de visitas e almoços na sede da Ebal. A estratégia consistia em trazer para perto pessoas chaves, como autoras, escritores, políticos e figuras públicas, no intuito de mudar a opinião delas a respeito dos quadrinhos e ampliando o espaço de defesa da mídia no debate público. Em uma dessas visitas, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (que também era deputado federal) sugeriu a adaptação de obras literárias brasileiras, o que foi levado a cabo, começando pela versão em quadrinhos de *O Guarani*, de José de Alencar, em 1949 (GONÇALO JUNIOR, 2004). Conforme Gonçalo Junior:

A idéia geraria polêmica entre os escritores, mas a decisão de alguns deles de autorizar que suas obras fossem quadrinizadas por Aizen foi importante para romper um pouco da resistência dos colegas em relação aos quadrinhos. Então comunista convicto, Jorge Amado contrariou até mesmo seu editor, José Olympio, que achou muito perigosas as adaptações porque desestimulariam a compra dos livros. Mas havia um apelo irresistível dos gibis sobre os escritores: as vendas elevadas. (JUNIOR, 2004, p.123)

Essa polêmica entre escritores seguiu na década de 1950, como se percebe nos jornais e colunas de opinião da imprensa. Em 4 de março de 1961, *O Jornal* trazia uma reportagem especial que sintetizava um pouco da defesa dos literatos brasileiros: Gilberto Freyre ganha um destaque como "fã de primeira hora" que pensou em quadrinizar a Constituição de 1946, José Lins do Rêgo aprovava a adaptação de *Menino do engenho*, Jorge Amado afirmava que quadrinhos "popularizam livro e aumentam número de leitores", Menotti del Picchia ganhava aspas afirmando que

"ninguém acabará com o quadrinho", Dinah Silveira de Queiroz reforçava sua mudança de posição em relação a um passado de ataques às HQs, além de uma extensa lista das adaptações feitas pela Ebal que passavam de 30 títulos só de autores brasileiros. Interessante reparar, também, que ainda que Aizen deixe claro que a série *Edição Maravilhosa* era destinada ao público adulto, os argumentos favoráveis não faziam a mesma distinção.

Além dessa aproximação entre agentes, percebemos na construção de discurso sobre quadrinhos a associação do termo "literatura", inclusive por parte de detratores. Uma leitura superficial dessa questão pode suscitar a ideia de que estava consolidada a vocação literária dos quadrinhos. Na verdade, o que fica exposto é a historicidade do conceito "literatura". O manifesto "Defesa da criança", em 1940, se colocava como um movimento na sociedade brasileira "contra a má literatura, em particular os periódicos infantis e suplementos"; em 1944, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) se referia aos quadrinhos como "literatura em imagem", mesmo apontando que fazia com que os "moços" repudiassem "o livro normal pelas historietas em quadrinhos"; em 1948, o *Diário de Notícias* falava, dentro de sua campanha anti-quadrinhos, na "necessidade inadiável de limpeza nessa má literatura"; nesse mesmo ano, Roberto Marinho se defendia desses ataques com uma carta publicada em seu jornal, *O Globo*, que levava o título "Debates sobre a literatura juvenil", alertando no subtítulo para uma confusão entre "literatura juvenil e literatura infantil"; o deputado Pedro Vergara se referia às revistas em quadrinhos como "subliteratura infantil", em um projeto que defendia uma ação policial contra os editores (JUNIOR, 2004). Enfim, esses são parte dos exemplos encontrados que apontam o uso do termo "literatura" como metonímia de narrativas, demonstrando que, ao contrário do que encontramos nas discussões atuais, a palavra não substituíria o prestígio literário.

Para angariar reputação na sociedade, no entanto, eram necessárias mais ações do que apenas os almoços de Aizen na Ebal. Assim como coloca Ivan Lima Gomes:

Destaca-se a relevância de um olhar pedagógico para os quadrinhos, mesmo quando se colocavam no mercado como superiores ao material estrangeiro – era justamente por isso que seriam melhores. A crítica à dominação estrangeira, pois, associava-se a uma filiação

específica no mercado de quadrinhos por meio da valorização pedagógica destes. (GOMES, 2015, p.154)

Nesse trecho, por exemplo, percebemos como a valorização dos quadrinhos acontece também como resposta às críticas recebidas, que, em sua grande maioria, passavam pela invasão estrangeira e pela deformação moral de jovens. Essa questão era tão central para a crítica, que não adiantava responder apenas um dos pontos. O editor Otacílio D'Assunção Barros, o Ota, escreve em 1984:

Onde estava o quadrinho brasileiro nos anos 50? Ou melhor, que espaço ele ocupava nas revistas? Justamente aquele que os nossos irmãozinhos do Norte não conseguiam preencher. [...] algumas editoras paulistas de revistas de terror, ao verem o material americano se esgotar, passaram a produzir aqui mesmo suas histórias. [...] Na verdade, o quadrinho brasileiro sempre foi um complemento do quadrinho americano, do qual os editores se utilizavam não por nacionalismo, propriamente, mas para atender o mercado. (BARROS, 1984, p.5)

Na sequência, Ota fala das exceções, como a Editora Outubro e a CEPTA, cooperativa analisada no trecho de Gomes acima citado. Ou seja, aos olhos de parte dos produtores, não bastava só o quadrinho ser brasileiro, mas ele devia cumprir a função nobre de educar, uma vez que atingia crianças e jovens.

#### 4.3 - Outras iniciativas para valorização dos quadrinhos

Outras iniciativas buscavam valorizar a produção de HQs em outras frentes. Assim como Boltanski percebeu ao analisar o caso francês, a transferência de legitimidade e os discursos celebrativos auxiliam a constituição do campo social dos quadrinhos (BOLTANSKI, 1975). Essa transferência de legitimidade se dá através da formação de aparelhos (algo que já foi trabalhado aqui no caso francês) como publicações especializadas, criação de disciplina acadêmica e eventos.

Sobre publicações especializadas, já se falou das pesquisas de Moacyr Cirne, Alvaro de Moya e Zilda Anselmo durante a década de 1960. Na esteira da produção dessa década, é noticiada a criação de disciplina acadêmica. O *Jornal do Brasil*, em 20 de maio de 1972, faz uma reportagem especial com Francisco Henrique Diana de Araújo, na época com 36 anos e que havia entrado na Universidade de Brasília (UnB) como professor de Latim e Literatura, mas que agora se definia como "quadrinhólogo". A

articulação feita com o quadrinista Lee Falk durante o Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos, em 1970, abriu caminhos para que Francisco Araújo escrevesse a apresentação do livro de Lee Falk e para a participação no I Congresso Americano Internacional de Histórias em Quadrinhos ocorrido em Nova York. Ainda segundo o jornal, a UnB teria sido citada diretamente pela revista *The Cartoonist* como uma Universidade que, juntamente da Sorbonne de Paris, oferecia curso regular voltado para histórias em quadrinhos. Durante a reportagem, Francisco Araújo também afirma: "quadrinhos são literatura desenhada".

Já que o Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos de 1970 foi citado, vale falar também de alguns eventos realizados no Brasil. Algumas pessoas propagam o pioneirismo brasileiro ao realizar a Primeira Exposição Didática Internacional de Histórias em Quadrinhos no ano de 1951. É difícil fazer essa afirmativa de maneira tão categórica pois, as características efêmeras das exposições dificultam um mapeamento mundial desse tipo de iniciativa. No entanto, o evento merece, sim, destaque. De acordo com Gonçalo Junior, o evento foi organizado por autores ligados à editora paulistana La Selva, uma empresa de menor escala que suas concorrentes cariocas, mas com bastante publicação nacional (GONÇALO JUNIOR, 2004). Ainda segundo o autor:

O desafio inicial foi convencer a imprensa paulistana a cobrir uma exposição sobre quadrinhos e lhe dar tratamento de "arte". Para isso, os artistas montaram uma operação de guerra nas emissoras de rádio e nas redações de jornais e revistas de informação. Ajudou no esforço o fato de eles terem amigos jornalistas. Mas muitos críticos de artes plásticas simplesmente se recusaram a levar a sério aquela idéia "maluca" de querer promover os quadrinhos à condição de arte. (GONÇALO JUNIOR, 2004, pp.175-176)

Nesse esforço de divulgar e tratar quadrinhos como arte, destaca-se a ida do casal Pietro e Lina Bardi, que dirigiam o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e que, em um primeiro contato, haviam se recusado a abrigar a exposição (GONÇALO JUNIOR, 2004). Quase duas décadas depois, em 1970, jornais como o *Diário da Noite* divulgavam a manchete: "Barbarella, Tarzã, Mandrake, todos reunidos num Congresso", destacando o evento que tomaria lugar justamente no MASP<sup>75</sup>. O caráter

---

<sup>75</sup> Interessante reparar que, apesar de apontar anteriormente sobre a consolidação do nome de Angelo Agostini como precursor dos quadrinhos no Brasil na década de 1880, a exposição no MASP mostrava *As Aventuras de Zé Caipora*, de 1897, algo que, junto do livro de Herman Lima, *História da Caricatura*

esporádico dessa iniciativa pode parecer não deixar um legado permanente, mas o caráter simbólico de um acontecimento como a exposição acaba marcando o esforço de valorização na sociedade e na comunicação feita sobre a mídia. O repórter Dirceu Soares escreve, na revista *Manchete*, que histórias em quadrinhos antes consideradas vulgares demais, "seriam aceitas como um dos melhores meios de comunicação de massa, passariam a figurar entre as preocupações das exigentes elites intelectuais e alcançariam a glória dos museus". Claude Moliterni, entrevistado na reportagem, ratifica essa ideia citando a exposição Dez Milhões de Imagens em 1963, ocorrida em Paris, além da exposição *Bande dessinée et Figuration narrative*, de 1967: "com a recente exposição no Museu do Louvre, atingimos o ponto culminante: mostramos a todos que tínhamos razão [à respeito de histórias em quadrinhos serem obras de arte]".

Ao realizar uma exposição, com montagem de Lina Bo Bardi, com os auspícios do MASP, com fortuna crítica intelectual (colocada em um catálogo de mais de 200 páginas) e repercussão midiática, os quadrinhos se fortaleceram. Junto da exposição, aconteceu o Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos. Os convidados citados no prefácio do catálogo foram: Claude Moliterni, Jean-Claude Forest, Robert Gigi, Burne Hogarth, David Pascal, Lee Falk, Georges Henderson, David Lipszyc, Alberto Breccia, Jose Luis Salinas, Luís Gasca, Rinaldo Traini, Héctor Oesterheld e Hugo Pratt. Reportagens citam também os brasileiros Maurício de Sousa, Nico Rosso, João Batista de Queirós, Henfil, Jaguar, Fortuna, Millôr Fernandes, Ziraldo, Reinaldo de Oliveira, Álvaro Moya, Valdemar Cordeiro, Décio Pignatari e, vindo da Suécia, Sture Hegerfors. O *Jornal do Brasil* noticiou que a única ausência foi de Jean-Claude Forest, mas não cita em sua cobertura o nome de Hugo Pratt. É difícil mapear o conteúdo do que foi discutido, mas o encontro desses quadrinistas e a construção do evento nesses moldes aponta para um diálogo (ainda que distante) com o grupo de agentes que são centrais na paisagem editorial francesa e italiana já trabalhada.

#### 4.4 - Quadrinhos em formato livro

---

*no Brasil*, demonstra que o nome do artista já aparecia vinculado às origens dos quadrinhos, ainda que de maneira não consolidada como aconteceria depois.

Na seção anterior, indagamos se quadrinhos já foram literatura. Se essa possibilidade existiu, outra questão se coloca: quadrinhos já foram considerados livros em algum momento? É uma pergunta estranha, e a construção dos termos na questão já demonstra a peculiaridade da colocação: o livro costuma ser entendido como objeto, ou mídia que pode abrigar conteúdos diversos como receitas, partituras, romances, contos e, por que não, quadrinhos. No entanto, assim como nos lembra Ana Elisa Ribeiro citando o trabalho de Bahloul, o livro possui definições que emergem de representações que as pessoas constroem socialmente a respeito dele, ou seja, indo além da dimensão material (RIBEIRO, 2012). Muitas vezes os quadrinhos são tratados como um gênero discursivo em si e ficaram fortemente vinculados aos suportes que os abrigavam - assim como o livro se tornou o suporte privilegiado do romance literário, as "revistinhas" passaram a ser sinônimo dos quadrinhos.

Acaba que toda essa confusão polissêmica de termos como livro, literatura, gênero e quadrinhos dá uma existência lógica para a pergunta. Cabe aqui ressaltar que essa discussão se faz pertinente pois, quando do lançamento de *A balada do mar salgado*, a L&PM fala do primeiro livro em quadrinhos lançado no Brasil.

Mas, afinal, se o livro emerge de representações sociais, ele também está sujeito a mudanças temporais. Tomar definições contemporâneas para livro e aplicá-las como referencial para a pesquisa pode gerar deformações nos resultados.

No entanto, encontrar as definições sobre o que caracteriza o livro como objeto social, ao longo do tempo, não é fácil. O decreto-lei nº 9.763, de 6 de setembro de 1946, que tratava da isenção de taxas aduaneiras para importação de livros, estabelecia no artigo 2º que "Considera-se livro,(...) a publicação, de mais de 50 páginas, de cunho cultural ou educacional, sem caráter de propaganda comercial, sob seus diferentes aspectos". A Lei nº 351, de 27 de agosto de 1948, modificou essa disposição colocando como artigo 2º que "não se consideram livros, para os efeitos desta Lei, os volumes impressos, por qualquer forma, para divulgação ou publicidade de interesse comercial, assim como, os em branco, ou simplesmente pautados e riscados, para escrituração de qualquer natureza". Pode parecer uma mudança sutil, feita para exclusão de cadernos dos benefícios fiscais, mas não era apenas isso. Analisando o histórico do projeto da lei, encontra-se que a proposta "aboliu a exigência do livro de

mais de 50 páginas, beneficiando assim os 'A B C', tabuadas, etc". O Decreto-lei nº 37, de 18 de novembro de 1966, que dispôs sobre impostos de importação, revogou as leis anteriores, mas não estabeleceu no seu texto uma nova definição para o livro.

O motivo dessa ausência talvez tenha relação com a Recomendação para a Padronização Internacional de Métricas Relativas à Produção de Livros e Periódicos (Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals) elaborada pela UNESCO entre 20 de outubro e 20 de novembro de 1964. Nessa recomendação, a UNESCO detalha um pouco mais sobre definições e classificações sobre o livro visando uma compilação de estatísticas internacionais dos Estados Membros, e aconselhava a adoção de medidas e leis para efetivar as normas e princípios formulados na recomendação. No escopo, já se estabelece quais tipos de publicações devem ser excluídas das estatísticas: as com propósito de propaganda, como catálogos de venda, propagandas comerciais, industriais, turísticas e manuais técnicos; publicações com características transitórias, como lista telefônica, programas de exposições, diretivas empresariais, calendários, almanaques; e publicações onde o texto não é a parte mais importante, tais como livros de música e partituras, mapas e gráficos, com exceção de atlas. Nesse último tópico, fica clara a estreita relação que ainda se estabelecia entre o livro e o texto escrito. Os livros ilustrados, no entanto, são citados em outro tópico, quando se estabelecem livros que também devem entrar na estatística: publicações governamentais; livros didáticos; teses universitárias; compilações; trabalhos ilustrados, os quais se distinguem

- i) Coleções de gravuras, reproduções de obras de arte, desenhos, etc., quando tais coleções formarem volumes completos, paginados e quando as ilustrações forem acompanhadas de texto explicativo, ainda que curto, referente a essas obras ou aos próprios artistas;
- ii) Álbuns, livros ilustrados e panfletos escritos sob a forma de narrativas contínuas, com imagens que ilustram determinados episódios;
- iii) Álbuns e livros ilustrados para crianças. (UNESCO, 1964)

Percebemos que a tradição do livro ilustrado garantiu seu lugar dentro do conceito de livro, mas em momento nenhum expressões relativas ao quadrinho são utilizadas. Por fim, vale a pena ressaltar a definição de livro, que ainda hoje segue sendo um parâmetro muito utilizado: "um *livro* é uma publicação impressa não periódica de ao

menos 49 páginas<sup>76</sup>, excluindo as capas<sup>77</sup>, publicadas no país e acessíveis ao público".

A diferença entre as definições estabelecidas na legislação brasileira da década de 1940 e da recomendação da UNESCO está principalmente no objetivo de cada. Para o Estado Brasileiro, o conteúdo não precisava ser tão bem delimitado, uma vez que a discussão girava em volta do incentivo à indústria gráfica por meio de subsídios na taxaço dos insumos importados. Para a Unesco, existia um esforço em medir a cultura nos diferentes países a partir de parâmetros que permitissem comparaçoões, sendo importante, então, ter um controle maior sobre o conteúdo do que era publicado como livro.

No entanto, essas delimitações não impedem que outras representações sobre o livro surjam na sociedade. A *Revista do Livro*, vinculada ao Instituto Nacional do Livro, de 1968, traz um artigo de Orlando da Costa Ferreira que propõe fazer um panorama sobre o "produto bibliográfico". O autor do artigo partia do princípio que, em termos de bibliofilia, o Brasil nada tinha dos impressores e encadernadores europeus consagrados por colecionadores e historiadores, mas sim a "principal dívida é para com os técnicos que possibilitaram a fabricaçã do livro moderno" (FERREIRA, 1968, p.11). Nessa linha de dívida para com os técnicos, existe um esforço maior de classificar as obras tendo em vista "forma, destinaço e modo de vida" do impresso. Distinguiam-se impressos bibliográficos, iconográficos, cartográficos, publicitários, fiduciários, individuantes, indiciários, missivos e formulares. Sobre o conceito de livro, o autor diz:

A distiçoão entre livro e folheto consiste tão-somente no número de páginas: em geral, nas bibliotecas brasileiras, folheto é a publicaçã que contém até (ou às vèzes menos de) cem páginas, mas a Unesco propõe o limite de 48<sup>78</sup> páginas, excluída a capa, daí por diante considerando livro a publicaçã. (FERREIRA, 1968, p.16)

---

<sup>76</sup> O número de páginas em 49 pode parecer peculiar, mas se deve ao fato de, dentro da lógica de publicaçã impressa, várias utilizam formatos econômicos de múltiplos de 4, 8, 12 e 16. Revistas, folhetos e pequenos impressos têm maior chance de terem 48, 32 ou 24 páginas, sendo encadernadas pelo processo chamado "grampo à cavalo". O grampeamento não é recomendado para um volume maior, ou seja, objetos com mais de 48 páginas eram mais percebidos como livros.

<sup>77</sup> Capas no plural pois se considera o conjunto de 1ª, 2ª, 3ª e 4ª capa.

<sup>78</sup> O limite de 48 páginas que o autor se refere é o que limita o folheto. Como citamos anteriormente, de 49 para cima, a UNESCO considera como livro.

No trecho, percebemos que, ainda que existissem legislações sobre o tema, a cultura organizacional de diversos bibliotecários construía um outro conceito de livro, talvez mais ligado à prática de seus ofícios. O mesmo texto cita "histórias em quadrinhos" ao falar da divisão existente entre "periódicos de cultura" e "periódicos de informação", colocando as HQs ao lado das revistas humorísticas e eróticas como nem culturais e nem informacionais.

Por esse mesmo motivo é difícil responder de maneira assertiva sobre a relação entre quadrinhos e o objeto-livro. Se, em 1968, o artigo de Ferreira posiciona os quadrinhos como periódicos, a mesma *Revista do Livro* catalogava algumas obras de quadrinhos durante os anos de 1956 até 1961 em meio a publicações do mundo literário. Nessa catalogação, consta os CDDs (Classificação Decimal de Dewey) atribuídos aos quadrinhos sendo eles relativos a temáticas históricas (981), religiosas (220.95, 922, 232) biográficas (921, 928) e literárias (028.5 e B869.3). O número, hoje atribuído de 741.5, referente aos *cartoons*, caricaturas e quadrinhos, provavelmente só foi utilizado a partir de 2005<sup>79</sup>.

Em resumo: por vezes sim, às vezes não, formalmente talvez, em algum contexto social seriam respostas possíveis para a questão de já ter existido quadrinho no formato livro antes da década de 1980. A lembrança da pequena prateleira de minha avó, onde figuravam na mesma hierarquia dois ou três álbuns de *Asterix e Obelix*, *Robin Hood* adaptado por Monteiro Lobato da Editora Brasiliense, *Robinson Crusóé* ilustrado em quadrinhos da Editorial Bruguera e algumas *Readers Digest* (sim, o periódico que se destacou na campanha contra os quadrinhos) me lembram também que a resposta será perpassada por noções de classe, gênero e raça, em especial em um país como Brasil.

Por fim, dentro dessa questão e já mais próximo da década de 1970, temos o exemplar caso da Editora L&PM. Fundada em 1974 pelos estudantes de Arquitetura

---

<sup>79</sup> O debate sobre classificação é muito revelador das percepções e projetos dos quadrinhos. O documento *Draft schedule 741.5 Cartoons, caricatures, comics, graphic novels, fotonovelas available for testing*, disponível no site da OLCL, mostra a troca de emails entre as bibliotecas que faziam o teste para sua inclusão, com uma interessante discussão sobre a colocação da classificação das chamadas *graphic novels*, dentro do conjunto do número 700 (que abrange o mundo das artes) ou do número 800 (que abrange o conjunto da literatura).

da UFRGS Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado, a L&PM tem como livro de estreia a coletânea de tiras *Rango*, originalmente publicadas no jornal *Folha da Manhã* por Edgar Vasques. Esse jornal era tido, pela Agência de Porto Alegre do Serviço Nacional de Informações, como "um órgão da imprensa 'nanica', apesar de competir comercialmente com os grandes jornais do Estado", mesmo sendo reconhecido como um jornal conservador. Ao reunir o conjunto de tiras em uma nova publicação, os editores ajudavam a criar uma nova circulação para a obra de Vasques. A impressão do miolo do livro em cor marrom parece apontar para uma proposta gráfica inovadora, mas, como explica Ivan Pinheiro Machado, está mais relacionada à falta de recursos da editora que se utilizou do maquinário de uma pequena gráfica sem poder usar a tinta preta para a produção da primeira tiragem de 5.000 exemplares (MACHADO, 2010). Com a publicação pronta, ela se tornou a mais vendida na Feira do Livro de Porto Alegre em outubro de 1974. Se o objetivo dos editores era, como afirmou Pinheiro Machado, "incomodar os 'milicos'" (MACHADO, 2011), com o repentino sucesso da primeira edição, o objetivo foi alcançado. Segundo relato de memória do editor, após ser chamado para prestar esclarecimentos no prédio da Polícia Federal em Porto Alegre:

O chefe da Polícia Federal de Porto Alegre, um pobre diabo com muito poder, em pessoa, depois de um longo chá de banco, me recebeu com o *Rango* aberto na sua frente. Ele não levantou a cabeça. Folheava lentamente o livro e fazia comentários tipo "olha aqui, piada com coronel... não é possível uma coisa destas". Mais adiante, "estes comunistinhas usam até a bandeira do Brasil para fazer sacanagem...". E eu ali, nem me mexia. Até que ele finalmente me olhou e disse: "isto aqui é uma revistinha e revista tem que ter um registro no departamento de censura. Onde está o registro?". Eu gaguejei; "mas isto não é revista, é livro!". "Como não é revista?" berrou o gorila, isto aqui é uma revistinha de quadrinhos e uma revistinha muito vagabunda!". (MACHADO, 2011)

Antes de analisarmos o sentido que essa declaração tem no projeto de publicação de quadrinhos no formato livro, é importante fazer uma ressalva. A memória de Ivan Pinheiro Machado, nesse caso, corrobora a concepção de que a censura de livros era feita sempre a *posteriori*, ideia essa que é questionada pela historiografia mais recente sobre a temática. Em 1970 foi elaborado o decreto-lei nº 1.077/70 que legalizava a censura prévia de livros e revistas que fossem tidas como ofensivas à moral e aos bons costumes. A censura prévia já abrangia as chamadas diversões e espetáculos públicos como o cinema, o rádio, a televisão, o teatro e a publicidade. Ainda que o Ato Institucional nº 5 permitisse uma censura prévia da imprensa para a

"defesa da Revolução" (MARCELINO, 2011, p. 41), era necessária uma autorização do presidente para tornar a medida legal. Com o decreto-lei nº 1.077, a censura prévia poderia ser estruturada dentro da instituição que possuía tradição na censura, o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. O cenário que Ivan Pinheiro Machado encontrou em Porto Alegre tem mais relação com o que Miliandre Garcia descreveu:

No âmbito dos estados, as delegacias regionais não só não dispunham de normas explícitas para realizar censura de publicações como também não tinham uma estrutura adequada para assumir a nova atribuição, além de desviar-se das operações prioritárias de segurança nacional (PORTARIA n.º 219/1970). (GARCIA, 2014, p.99)

Sem amparo da lei para proibir diretamente as publicações sem passar pelo Ministério da Justiça, e sem estrutura adequada para realizar a censura, o chefe da Polícia Federal de Porto Alegre possivelmente contava com a ausência de algum registro da editora como de publicação periódica para impedir a circulação de *Rango*. As questões morais e políticas que o policial descreve não poderiam ser utilizadas para o recolhimento de material sem submeter a publicação às etapas do processo censório, já que a mesma lei cobria essa questão para livros e publicações periódicas. A defesa do editor se baseava então no fato da publicação ser um livro, isentando a necessidade do tal "registro". Faltava, todavia, provar que aquele material, que em sua forma e conteúdo lembravam uma "revistinha muito vagabunda", era um livro.

Para isso, nada melhor do que se apoiar em um discurso de autoridade. Graças aos bons contatos das famílias dos editores, a primeira publicação contava com prefácio assinado por Érico Veríssimo, a essa altura um escritor já consagrado e conhecido. Logo na primeira frase, Veríssimo já dizia: "Recomendo este livro com o maior entusiasmo". Segundo Pinheiro Machado, foi justamente esse trecho que o liberou da Polícia Federal (MACHADO, 2011 e PECCIN JUNIOR, 2017), afinal, como duvidar de um literato quando o assunto era livro?

Como vimos, mesmo no Brasil, cujo aparelhos sobre quadrinhos não pareciam tão consolidados quanto na Itália ou França, as HQs transitavam no universo do público mais amplo, da criação literária e da ocupação do objeto-livro antes da primeira edição de *A balada do mar salgado*. Todas essas questões estão inseridas em seus

contextos específicos. Não por acaso, mais de uma década depois de ser salvo por considerar *Rango* um livro, Pinheiro Machado irá se referir à obra de Pratt como o primeiro "livro de quadrinhos". Aparentemente incoerente, essa afirmação faz algum sentido dentro dos seus tempos: para *Rango*, obra de estreia dos editores iniciantes, bastava se dizer livro; para *A balada do mar salgado*, com a editora já consolidada e com diversas publicações, era importante ser percebida como livro, na forma, no conteúdo, na venda e na recepção. Dessa maneira, é possível reafirmar, mesmo após desmontar as ideias de primazia e invenção das obras de Pratt, a importância de se inclinar sobre suas mais diversas edições.

## 5 - FAZER-SE AUTOR, O PERCURSO DE HUGO PRATT

### 5.1 - Elaboraões narrativas

Existe uma dificuldade intransponível ao tratar da vida do quadrinista Hugo Pratt. O maior narrador de sua trajetória é, certamente, o próprio autor. Não bastasse as questões apontadas por Bourdieu sobre as ilusões biográficas, o próprio autor admite não ser um narrador muito confiável. Em uma de suas biografias feitas a partir de entrevistas, Pratt afirma: "Tenho 13 maneiras de contar a minha vida e não sei se há uma verdadeira, ou sequer se alguma é mais verdadeira do que outra" (PETITFAUX, 2005, p.17). No entanto, se apoiar nessa falta de objetividade como motivo para não contemplar esse material é um equívoco. Ao tratar da "entrevista", Cremilda de Araújo Medina lembra que,

ao narrar, há a participação invisível do autor, que seleciona traços por ele considerados fundamentais e os põe vivamente em cena, dramatizando-os. É neste sentido que o tempo e o espaço reais, ao serem representados simbolicamente, podem abandonar a logicidade externa, descritiva, em favor de uma dinâmica interna, narrativa. (MEDINA, 1986, p.77)

Esse processo, descrito pela autora, acontece nas mais diversas entrevistas. O que Pratt agencia ao mencionar "maneiras de contar" a sua vida é uma atitude consciente da prática de elaborar narrativa. Em uma entrevista para a televisão suíça de língua italiana, em 1995, o autor afirmou "conto a verdade como se fosse uma coisa falsa"<sup>80</sup> (PRATT, 2010. p.24), explicitando a relação de como Pratt trata seus textos, tanto ficcionais como biográficos. Em outro momento, o autor utilizou da mesma citação explicando melhor a sua origem literária: "[Jorge Luis] Borges ensinava uma coisa muito importante: contar mentiras como se elas fossem a verdade. Dele, aprendi a contar a verdade como se fosse a mentira" (MOLLICA, 1981). Além da posição deliberada do autor de colocar em dúvida as próprias afirmações concedidas em entrevistas, podemos citar, como exemplo de por que não desprezar a fala de Hugo Pratt sobre si, o trabalho de Janaína Amado no texto "O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral" (1995). Ao analisar uma entrevista "mentirosa" – ou seja, não fidedigna às reconstituições históricas pesquisadas –, nota-

---

<sup>80</sup> No original: racconto la verità come se fosse una cosa falsa.

se que ela pode possuir “dimensões simbólicas extremamente importantes” para a análise histórica (AMADO, 1995).

O ato de transformar sua vida em uma narrativa aventuresca, ainda que consciente disso, não deve ser recebido de maneira acrítica. Pierre Bourdieu, ao analisar o que chamou de "ilusão biográfica", faz diversos alertas para pesquisadores que irão trabalhar com o material "história de vida", sob o risco de a academia absorver e replicar os sentidos comuns que operam esse conceito. Segundo Bourdieu, a "história de vida" é percebida pelo senso comum como uma trajetória, um caminho, constituindo a "vida" como um conjunto coerente e orientado, que se organiza de maneira cronológica e lógica, entre seu começo e seu fim, enquanto razão de ser (BOURDIEU, 2006). Ainda de acordo com Bourdieu:

A narrativa, seja ela biográfica ou autobiográfica, assim como aquela do entrevistado que se dirige ao entrevistador, propõe acontecimentos que, por não se desenrolarem em uma estrita sucessão cronológica (...), tendem ou pretendem se organizar de acordo com sequências ordenadas por relações inteligíveis. (BOURDIEU, 2006, p. 185)

Essa consideração é muito pertinente para o caso de Hugo Pratt e dessa pesquisa pois algumas das principais informações biográficas foram obtidas por meio de entrevistas diversas (como as que foram compiladas no livro *Corto Maltese - Literature Dessinée*), longas entrevistas (como os livros *O desejo de ser inútil: Memórias e reflexão* e *De l'autre côté de Corto Maltese*), autobiografia (como *Avant Corto*). Essa concepção de vida, ordenada por relações inteligíveis, é algo que irá aparecer constantemente, tanto na construção do próprio autor quanto no trabalho de edição feito sobre as entrevistas. Por mais que Bourdieu chame atenção para uma organização quase inconsciente, vale ressaltar que, para o caso do autor italiano, esse procedimento se mostra consciente algumas vezes: o primeiro trabalho biográfico sobre Pratt é o livro *Un romanzo d'avventura*<sup>81</sup>, biografia escrita em forma de romance pelo escritor e amigo Alberto Ongaro, ainda em 1970. A posição de se ver como um personagem de um romance aventuresco se repetiria no discurso do autor de *Corto Maltese*, tanto como processo de formulação de autoimagem, como

---

<sup>81</sup> Em 1955, Enrique Lipszyc lança na Argentina um livro chamado *Hugo Pratt*. No entanto, como fica claro nas orelhas da sobrecapa da edição, a publicação pretendia ser um livro de consulta, tratando do desenho de Pratt, e não de sua vida.

um esforço de tomar a "aventura" um substrato existencial, uma ideologia de sua vida. Esse tipo de atitude, tanto por parte do biógrafo quanto do biografado, é explicitado por Pierre Bourdieu:

Essa tendência de se tornar o ideólogo da própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões próprias com intuito de lhes dar coerência, como aqueles que implicam a instituição de determinados acontecimentos como causas ou, mais comumente, como fins, encontra a cumplicidade natural do biógrafo, que por suas disposições de profissional da interpretação tende a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 2006, p. 185)

O sociólogo também afirma que o questionamento da vida como uma "experiência dotada de sentido" coincide com o abandono da estrutura linear por parte do romance moderno na literatura. A constatação de uma realidade descontínua, sem razão de ser, é um advento para a escrita de romances como *O som e a fúria*, do escritor William Faulkner. Ainda que se possa perceber a influência dessa literatura moderna na obra de Pratt, em especial por meio de obras do realismo fantástico argentino, a sua referência mais constante é justamente o "romance de aventura", ressaltado por meio de citações diretas e indiretas ao longo de toda obra. Ou seja, assim como aponta Umberto Eco no prefácio de *Saint-Exupéry: L'último volo*, Pratt e seus personagens sabiam ser transformados em mitologia (PRATT, 2010) e, mesmo consciente da proposta moderna literária, o autor optava por essa maneira de narrar sua vida.

A última observação aqui sobre as considerações de Bourdieu é a respeito da "identidade social constante e duradoura", a garantia da identidade do indivíduo em todas as suas histórias de vida possíveis: o nome próprio. Segundo o sociólogo:

como instituição, o nome próprio está atrelado ao tempo e ao espaço e às variações de acordo com os lugares e os momentos: assim, ele assegura aos indivíduos designados, apesar de todas as mudanças e flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade de si mesmo, a *constantia sibi*, exigida pela ordem social. (BOURDIEU, 2006, p. 187)

O nome próprio é o elemento que unifica a diversidade de atuações sociais, os vários tempos e agentes que uma pessoa assume. Na construção do personagem *Corto Maltese*, Hugo Pratt cria a imagem do marinheiro como alguém que "traça seu próprio

destino". Essa criação seria melhor descrita em *A balada do mar salgado* na sua versão como romance, lançada em 1995:

- Sabes, Corto, que na tua mão falta a linha da sorte?  
 [...] Corto retirou a mão e saiu da sala.  
 Subiu as escadas e entrou no quarto que tinha sido do pai e da mãe no tempo em que viviam juntos. [...] Ao lado uma bússola de cobre brilhante, uma garrafa de *whisky* e um estojo de couro [...].  
 Corto Maltese pegou no estojo de couro e abriu-o - era forrado de veludo, um belo veludo azul, e continha sete navalhas de barba [...].  
 Naquele dia era sábado, e Corto pegou na navalha lisa de prata, friccionar-a para retirar as oxidações negras do tempo e depois de a abrir experimentou-lhe o fio: era perfeito. [...] Abriu a mão esquerda e sem a mínima hesitação traçou um sulco longo e profundo.[...]  
 Foi preciso muito tempo para que a ferida cicatrizasse, mas desde esse dia Corto Maltese tinha uma bela e longa linha da sorte. (PRATT, 1995, p.14)

Essa construção poética do aspecto do personagem coincide com a escolha do *nom de plume*, o nome artístico, do autor. Ugo Eugenio Pratt, conforme o registro de nascimento em Rimini no ano de 1927, optou por abandonar a grafia italiana de seu primeiro nome e adicionar um "t" ao sobrenome, mantendo sua identidade vinculada ao passado de sua família ao recuperar a grafia do nome de seu avô paterno Joseph Pratt, como estabelecia para si um novo percurso desvinculado do nacionalismo italiano ao assinar como "Hugo". O desejo de controlar o próprio destino reforça a ideia que Bourdieu fala a respeito do nome próprio. O ato, comum no meio artístico, de restabelecer uma identidade explícita a unidade da "história de vida" enquanto construção.

Por esses motivos, não é objetivo (nem sequer secundário) da presente pesquisa elaborar uma nova biografia do autor. A partir da visão crítica sobre as biografias e discursos constituídos sobre Hugo Pratt, podemos vislumbrar um mundo de significações e representações que repercutem nas edições analisadas. É claro que o autor não é o único responsável pela edição, mas ele é um agente importante para que se possa analisar o percurso editorial de suas obras.

O fato de existirem diversas fontes biográficas para serem analisadas acaba sendo valioso para a pesquisa. Em vez de tentar se prender na "mais verdadeira" ou "mais canônica", as informações diversas nelas contidas possibilitam vislumbres de falas que fogem à operação biográfica descrita por Bourdieu - exemplo: "eu não sonhava

em ter uma perfumaria, eu sinceramente esperava ter sucesso em matemática"<sup>82</sup> (PRATT, 1986) - ou até, nas suas diferenças, entender melhor como se opera a construção da figura do autor.

A advertência é que o recorte aqui feito terá como referência as informações pertinentes ao campo editorial, não sendo possível dar conta da dimensão e alcance que a figura de Pratt possui em suas biografias.

## 5.2 - Infância e juventude

Apesar de nascido em Rimini, uma comuna na região da Emilia-Romagna, no ano de 1927, Pratt se identificava como veneziano. Como ele responde à indagação de Petitfaux, dez dias após seu nascimento em Rimini, a família do autor já se dirigia de volta para a cidade de Veneza. A capital do Vêneto será importante tanto nas obras do autor como na construção do grupo de quadrinistas que iria ser responsável pela revista *L'asso di Picche* no período pós-guerra. Por isso, mesmo que o trânsito internacional caracterize o percurso do autor e de Corto Maltese, Veneza acabou sendo tratada como a casa, a raiz de ambos.

A família materna de Hugo Pratt tinha origens judaicas, tanto com seu avô, criado com uma família de "judeus marranos, isto é, mais ou menos convertidos ao catolicismo" (PETITFAUX, 2005, p.19), como sua avó materna possuíam essa origem. Esse mesmo avô materno era uma figura política local, responsável por fundar um ramo fascista veneziano denominado de "Serenissima" e frequentado pelo pai do autor, segundo relato do próprio Pratt.

Essa possibilidade de aproximação entre pessoas judaicas e a ideologia fascista nos parece muito estranha hoje, uma vez que o antissemitismo se tornou uma das principais marcas do regime, algo inclusive retratado no premiado filme *A vida é bela* (direção de Roberto Begnini, 1997). No entanto, é preciso analisar o contexto e as especificidades italianas para compreender como boa parte da família de Hugo Pratt,

---

<sup>82</sup> No original: je ne rêvais pas encore d'avoir un commerce de parfumeur, j'espérais sincèrement réussir en mathématiques.

mesmo as com origens judias, se ligou ao fascismo italiano. Hannah Arendt, ao acompanhar o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém no ano de 1961, para a revista *The New Yorker*, escreveu um relato que depois se transformaria no livro *Eichmann em Jerusalém - um relato sobre a banalidade do mal*. Nesse livro, a autora traça os panoramas de alguns países em relação ao tratamento dado para a população judaica. Sobre a Itália, a autora inicia o relato dizendo:

A Itália era o único aliado real da Alemanha na Europa, tratada como igual e respeitada como Estado soberano independente. A aliança repousava, em princípio, nos mais altos interesses comuns, ligando duas novas formas de governo similares, se não idênticas, e a verdade é que Mussolini foi muito admirado nos círculos nazistas alemães. Mas quando a guerra eclodiu e a Itália depois de alguma hesitação, juntou-se ao empreendimento alemão, aquilo ficou sendo coisa do passado. [...] Em nenhuma outra área elas [as diferenças entre as formas de governo] foram mais conspicuamente reveladas do que no tratamento dispensado à questão judaica. (ARENDR, 2013, p.194-195)

Já citamos, ao analisar o editor Cesare Civita, a publicação, em 1938, do *Manifesto sobre a pureza da raça*. Essa legislação, que fez com que Civita fosse demitido, foi elaborada após pressão da Alemanha e, mesmo assim, o Estado Italiano introduziu diversas exceções para torná-la menos eficiente. Segundo Arendt:

[a legislação antijudaica] estipulou as exceções costumeiras - veteranos de guerra, judeus com altas condecorações e similares - mas acrescentou uma categoria mais, ou seja, ex-membros do Partido Fascista, junto com seus pais e avós, suas esposas e filhos e netos. [...] Dificilmente existiria uma família judaica sem pelo menos um membro filiado ao Partido Fascista, e isso ocorreu numa época em que os judeus, como outros italianos, vinham aderindo havia vinte anos ao movimento fascista, porque os cargos do serviço público só estavam abertos para seus membros. E os poucos judeus que tinham se oposto ao fascismo por princípio, principalmente os socialistas e os comunistas, já não estavam no país. (ARENDR, 2013, p.196-197)

Hannah Arendt, talvez impressionada pelo "baixo" número de vítimas em um cenário de um país aliado ao Estado Nazista<sup>83</sup>, chega a afirmar que tal fato "foi decorrência da humanidade geral quase automática de um povo antigo e civilizado". Essa afirmação, na qual sobram determinismo, imprecisão histórica<sup>84</sup> e boa vontade,

<sup>83</sup> A autora fala de 7500 judeus enviados para Auschwitz, dos quais aproximadamente apenas 600 teriam voltado. Ainda assim, Arendt ressalta que isso representaria menos que 10% de todos os judeus que viviam na Itália na época. (ARENDR, 2013)

<sup>84</sup> Devemos lembrar que o Estado Italiano surge no século XIX e acreditar que existe uma ligação direta entre a antiga sociedade romana e os cidadãos italianos de 1940 é desconsiderar o tempo histórico e comprar o discurso de Mussolini que buscava restabelecer uma leitura bem própria do Império Romano.

difícilmente se mantém de pé quando analisamos as práticas colonialistas do Estado Fascista, por exemplo. O que parece acontecer é que, com uma maior integração da população judaica às práticas sociais do país, mais difícil ficava para o povo italiano enxergar seus concidadãos judeus como algum tipo de cidadão de segunda classe que merecesse algum tipo de "solução final", mesmo que o antisemitismo fosse uma prática muito recorrente. Ao ser perguntado sobre quais eram as relações entre judeus e fascistas, a resposta de Pratt nos ajuda a perceber como o autor processava essa relação tanto na relação estrutural do país, como em acontecimentos íntimos de sua família:

Entre judeus e fascistas, no início, não havia qualquer problema: era-se antes de mais veneziano. [...] O Mussolini dos anos vinte não era anti-semita, e o exército italiano da Etiópia incluía mesmo oficiais judeus. A Itália conheceu judeus fascistas até 1938, data em que lhes atribuíram estatuto de estrangeiros [...]. Eu devia ter sete anos - isso foi cerca de 1940 - quando uns fascistas vieram e moeram de pancada um dos filhos da nossa vizinha, porque esse jovem judeu fazia a corte à bela amante de um dos membros do grupo. O meu tio Bruno, que a princípio quisera socorrê-lo, abandonou-o: "ao fim e ao cabo, não passa de um judeu!" A minha avó, que mantivera na família certas tradições hebraicas, respondeu-lhe: "Tu também és judeu!". (PETITFAUX, 2005, p. 24)

Esse resumido caso da complexidade que existia nas relações entre fascistas e judeus abre espaço para um aspecto interessante da vida de Hugo Pratt que às vezes transparece em suas obras: a convivência entre pessoas diversas, muitas vezes em pólos ideológicos opostos. Em um outro momento, Dominique Petitfaux pergunta: "durante a sua infância, era comum ser-se fascista?" (PETITFAUX, 2005, p.25). É difícil de falar sobre intenção subjetiva, mas, dado o caráter biográfico da entrevista, não é improvável imaginar que a pergunta buscava (ao mesmo tempo que já previa um tipo de explicação) uma resposta sobre a participação do autor nos quadros fascistas quando jovem. A resposta, no entanto, acabou indo para outro lado e o autor relatou outra convivência próxima com diferentes ideologias. Nessa resposta, Pratt conta sobre seu tio Ruggero, mais conhecido como Lello, que seria a única pessoa da família que contestava o fascismo. Marinheiro na marinha mercante, o tio é descrito como "mais ou menos anarquista", assim como "muitos marinheiros" e "considerado como o marginal da família" (PETITFAUX, 2005, p. 26). A descrição bate bastante com a construção de Corto Maltese e até do próprio Pratt, o qual tem a postura progressista muitas vezes relacionada com essa formação cosmopolita obtida em

vivências estrangeiras. A proximidade com o tio meio anarquista, o avô fascista, o pai que fazia parte do exército de controle colonialista, o empregado abissínio que pregava a liberdade etíope, e a percepção de que essas pessoas não se resumiam a esses rótulos, é narrado como o exemplo de seu contato inicial com a diversidade ideológica.

Pratt não nega sua vivência nesse meio fascista. As referências a esse período de sua vida aparecem sempre que sua infância é citada. Relativizações dessa participação são feitas pelo autor, mas não no sentido de se isentar, mas sim mostrar uma relação mais complexa. "O fascismo não negava a beleza dos corpos", "o fascismo libertou dos tabus os jovens da minha geração", "o fascismo fez-nos sair da opressão da Igreja e da Família", "o fascismo foi ao fim e ao cabo uma catástrofe", "aderi sem reservas", "não era evidente que o fascismo fosse um movimento de extrema-direita" (PETITFAUX, 2005, p. 34), são algumas das referências feitas sobre o regime vigente na Itália daquela época. E foi nesse período que começou a se formar o leitor Hugo Pratt.

Como dizemos anteriormente, a profusão de relatos biográficos e entrevistas, permitem o contato com discursos e memórias diversas. Em um certo momento, Pratt afirma que deve a seu pai o contato com o mundo dos livros, citando Júlio Verne, ilustrações de Albert Robida, histórias de piratas, *Pinocchio*, aventuras de Emilio Salgari (PETITFAUX, 2005, p. 30). Logo na sequência, no entanto, o autor afirma que seu gosto pela escrita talvez viesse do seu avô materno, que era escritor de poesia em dialeto veneziano (PETITFAUX, 2005, p. 32). Ainda na mesma entrevista, Pratt cita uma leitura em conjunto, com as outras crianças no sistema de educação fascista, do jornal infantil *Il Balilla*. Como já citamos anteriormente, no livro *Avant Corto*, o autor fala sobre outras de suas leituras desse período, que fizeram parte da sua construção imaginária da África: Cino e Franco, Tim e Tom, eram outros desses quadrinhos (PRATT, 1986, p.14). Em outra longa entrevista dada a Dominique Petitfaux, o quadrinista fala que seu primeiro contato com quadrinhos foi através da obra de Disney, que, como já foi explorado, era lançado pela editora Mondadori na Itália (PETITFAUX, 1996). Ainda de acordo com o autor, os quadrinhos que lhe despertaram o interesse para o desenho e a aventura foram "os quadrinhos americanos editados por Nerbini e Mondadori" (PETITFAUX, 1996, p.36). Importante

lembrar que, na revista *L'Avventuroso*, publicada pela editora Nerbini, saíam as histórias *Terry e i pirati* (originalmente *Terry and the pirates*), de Milton Caniff, que será citado como principal influência estética da obra de Hugo Pratt.

Em 1936, Rolando Prat, pai de Hugo, vai para a Etiópia, que se encontrava ocupada pelos italianos enquanto seu imperador, Hailé Selassié, estava exilado. O quadrinista reforça que o motivo dado para essa mudança era relacionado a um problema jurídico que dificultava a vida de seu pai em Veneza, mas duvida dessa informação afirmando que o que ele buscava era uma vida aventureira e mais lucrativa, afinal um funcionário na Etiópia recebia 3 vezes mais dinheiro (PETITFAUX, 2005). Um ano depois, Hugo e sua mãe também se mudam para Etiópia. Na montagem da narrativa de sua vida, tanto o autor quanto seus entrevistadores e biógrafos costumam associar períodos cronológicos com suas mudanças geográficas, como a infância veneziana e a juventude etiópica. Sua experiência no país africano é narrada quase como um romance de passagem. O período de seis anos tem iniciação sexual, experiência com a morte e a guerra, alistamento na polícia colonial, contato com etíopes e ingleses, libertação da Etiópia, encontro com o imperador Hailé Selassié no desfile de posse e captura de seu pai em um campo de prisioneiros (PRATT, 1986; PETITFAUX, 1996; PETITFAUX, 2005). Essa perda da inocência é percebida como central na sua vida, sendo elaborada assim: "ao voltar à Itália, já não acreditava na pátria, na bandeira, nas ideologias. Forjara a minha própria ética, que consistia em ser fiel aos meus amigos" (PETITFAUX, 2005, p.71). Dominique Petitfaux irá acrescentar que, durante esse período, Pratt seguia lendo de maneira ávida os "romances de aventuras (James Oliver Curwood, Zane Grey, Kenneth Roberts...)" e também mantém a leitura de quadrinhos oriundos dos Estados Unidos "o *Spirit* de Will Eisner, o *Batman* de Bob Kane" além do trabalho de Milton Caniff.

A volta para a Itália, ainda em 1942<sup>85</sup>, é marcada como uma nova fase, mas os primeiros dois anos parecem ser uma continuidade das experiências de guerra que o autor já vivia na Etiópia. Volta à escola, retorno à Veneza, alistamento no batalhão fascista Lupo, acusação de ser um espião sul-africano e prisão por parte da SS,

---

<sup>85</sup> O próprio Pratt dirá que sua repatriação na Itália ocorreu em janeiro de 1943, mas segundo os documentos da Cruz-Vermelha, Pratt e sua mãe embarcaram em um navio em direção à Europa em maio de 1942. Ver mais em: <https://blogs.icrc.org/cross-files/fr/hugo-pratt-le-cicr-et-l-ethiopie/>

alistamento compulsório na polícia marítima alemã, deserção e integração ao 8º Exército Britânico como intérprete são algumas das situações descritas sobre o caos vivenciado na Itália (PRATT, 1986; PETITFAUX, 1996; PETITFAUX, 2005). Para a pesquisa, é interessante observar o seguinte trecho no qual o autor descreve seu encontro com uma garota que era auxiliar do exército alemão: "Eu já não pensava mais nela quando um dia, no bairro de Santa Maria Formosa, estando eu a comer um gelado e a trocar um álbum de Flash Gordon com uns colegas, a vejo vir na minha direcção na companhia de quatro soldados alemães [...]" (PETITFAUX, 2005, p. 77).

Nesse trecho, percebemos um detalhe interessante. Mesmo com a proibição total de entrada de quadrinhos estadunidenses na Itália, mesmo com a carência de papel para a imprensa, mesmo com a crise financeira causada pela guerra, mesmo com o processo de rápido amadurecimento vivido pelo autor, ainda assim podemos ver a circulação de um álbum do personagem Flash Gordon, do ilustrador Alex Raymond. Pode parecer um detalhe, mas essa observação aponta para o risco de levar muito ao pé da letra apenas os indícios oficiais, que acabam não contemplando uma dinâmica interessante entre o público leitor, que envolve trocas, releituras, empréstimos, leituras conjuntas e edições piratas. Obviamente, esse tipo de leitura é difícil de mapear, o que não impede que seja levada em consideração.

### 5.3 - O início de carreira como quadrinista

No final do ano de 1945, Hugo Pratt se envolve na produção de um quadrinho que levava o nome *L'Asso de Picche - Comics*. Já falamos anteriormente sobre essa publicação, seus números de venda e circulação na Itália. Vale aqui ressaltar o comentário que Pratt faz sobre o seu primeiro editor. De todo aquele grupo de jovens artistas e autores, por vezes chamado de "grupo de Veneza", Pratt destaca os nomes de Mario Faustinelli, Alberto Ongaro e seu próprio nome como responsáveis pela publicação da revista (PETITFAUX, 2005). De acordo com o quadrinista, Faustinelli e Ongaro eram primos e o caminho de ambos cruzou com o seu no ano de 1944.

No jornal, [Alberto Ongaro] ocupava-se dos argumentos. Faustinelli passava a tinta nos rolos de impressão dos desenhos, autorizando-me a fazer apenas os esboços a lápis da banda principal, que, como o jornal, se chamava *Asso di Picche*. Tinha-lhe uma certa raiva, mas, ao fim e ao cabo, considerava que era ele o responsável pelo jornal: era

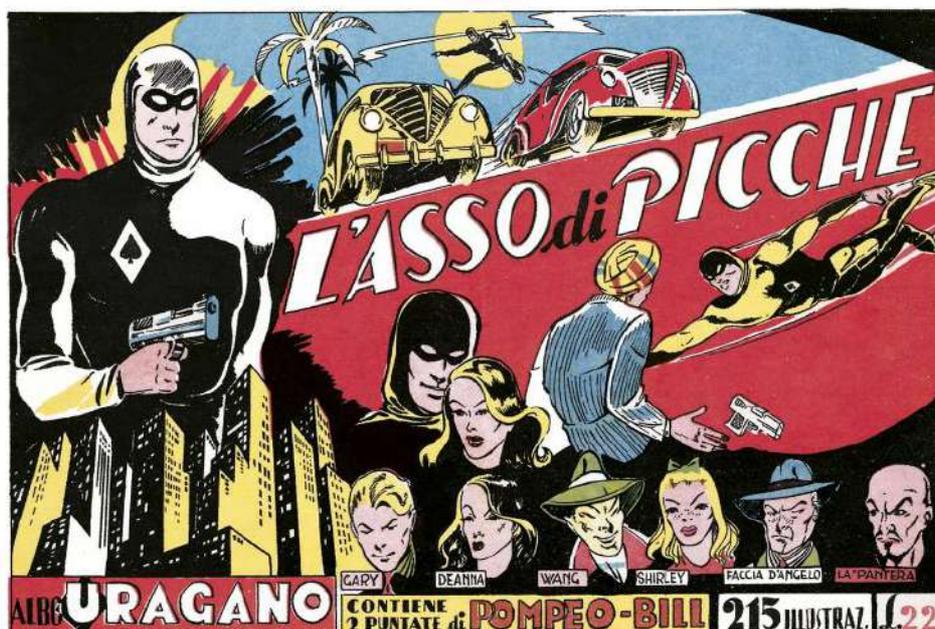
ele que nos mantinha juntos, dando-me assim a possibilidade de fazer algo que não só me agradava como me rendia algum dinheiro. Não me sentia propriamente frustrado por não dar tinta nos rolos dos meus desenhos, embora a recusa de Faustinelli me deixasse perplexo. (PETITFAUX, 2005, p.85)

A primeira observação sobre o trecho é a expressão "tinta nos rolos". Na publicação original, a expressão utilizada por Pratt é *encrage* e *encher*. Uma tradução mais direta do termo seria "entintagem" e "entintar", ação que, dentro da lógica de produção gráfica, de fato implica em passar "tinta nos rolos de impressão". No entanto, o contexto em que a expressão foi utilizada não é referente ao processo de impressão, mas sim ao ato de arte-finalização. A partir do roteiro de Alberto Ongaro, Hugo Pratt desenvolvia os desenhos no lápis e Mario Faustinelli os finalizava, provavelmente utilizando nanquim ou outro tipo de tinta preta. A segunda observação é sobre o tratamento dispensado ao Faustinelli, aparentemente o responsável pela tomada de decisões editoriais. Faustinelli já era desenhista, tendo criado a série *Pompeo Bill* em 1942 e sendo o responsável pela criação da história principal de *L'Asso di Picche*, ou seja, uma pessoa com mais experiência que o iniciante Pratt. Ao falar da "raiva" que sentia de Faustinelli por não poder finalizar sua própria arte, Pratt começa a articular também o discurso de vontade de controlar a própria obra. Esse tipo de discurso poderia até se manifestar como algum tipo de vontade do autor na época, mas certamente não correspondia com as suas atitudes durante a publicação da revista. Entre os anos de 1945 e 1949, a irregularidade da publicação da revista coincide com as viagens e aventuras que Pratt descreve viver no período, viajando para Roma, trabalhando em estrebaria, tentando alistar-se na Legião Estrangeira, passando pela Áustria, Inglaterra, França e Iugoslávia, fazendo-o afirmar: "no meu regresso a Veneza, deparei com Faustinelli completamente transtornado: preocupam-no os esboços a lápis de *L'Asso di Picche*!". Em outra entrevista, o autor de *Corto Maltese* chega a afirmar que não lhe era permitido finalizar sua arte como estratégia para fazê-lo trabalhar, uma vez que Faustinelli não seria capaz de fazer o "lápis" (PETITFAUX, 1996).

A importância de finalizar fica patente quando seu entrevistador o questiona sobre a sua assinatura aparecer algumas vezes ao longo da obra, algo que faz com que Pratt afirme: "Às vezes eu fazia algumas finalizações e eles não podiam me impedir" (PETITFAUX, 1996, p.36). É claro que essas reclamações sobre a ação do editor

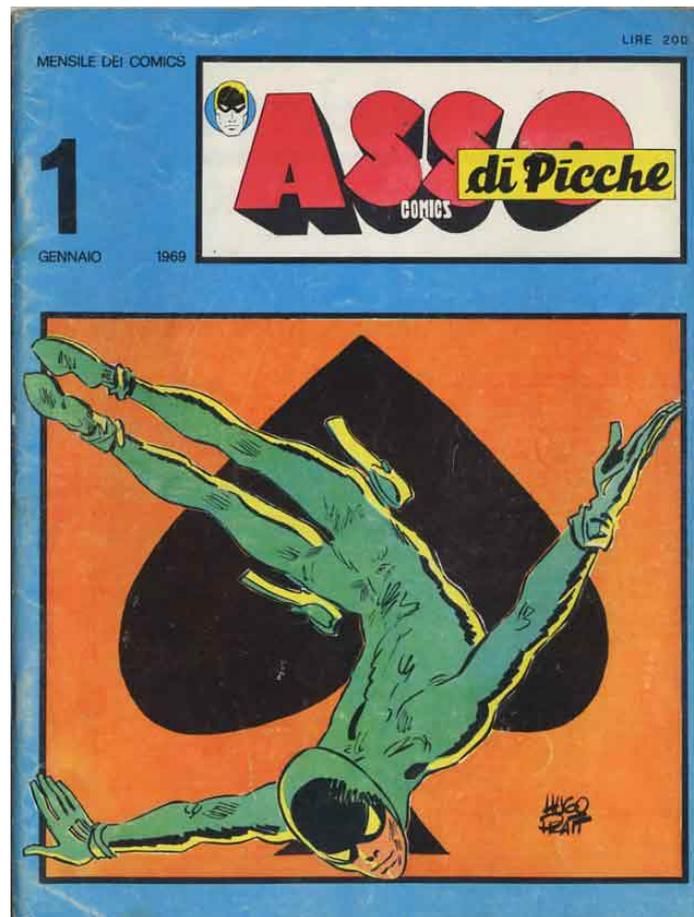
tomam lugar 5 décadas após o ocorrido. Enquanto ainda trabalhava com Mario Faustini, Pratt dizia: "Devo a Faustini, a gentileza de ter colocado em minhas mãos um pincel, pelo qual estou muito agradecido" (LIPSZYC, 1955, p. 194). No entanto, a diferença dessa assinatura pode ser percebida se compararmos a capa de alguma edição da década de 1940 e a republicação dela na década de 1960.

Figura 10 - Capa da primeira edição de *L'Asso di picche*, de 12/1945 (31x21cm).



Fonte: Guida Fumetto Italiano.

Figura 11 - Capa da reedição pela editora Ivaldi, 01/1969 (22,5x29,5 cm).



Fonte: Guida Fumetto Italiano.

Ainda que a diferença de abordagem entre as imagens seja muito notável, vou focar nos outros elementos presentes nas duas capas, em especial nos elementos textuais. A primeira edição, apresentada em "formato paisagem", no qual a base é maior que a altura do objeto, traz em destaque o título da revista em uma fonte manualmente desenhada que remete a letras de influência *art déco* e de filmes *noirs*: alto contraste entre as linhas verticais e horizontais e assimetria proposital na altura das barras das letras (percebidas nas letras A, H e E). As informações adicionais trazem informações sobre a editora (Albo Uragano), conteúdo extra da publicação (anúncio de *Pompeo-Bill*, série também criada e desenhada por Faustinelli), número de ilustrações (215) e preço (22 liras). A segunda capa traz o destaque para o título *L'Asso di Picche* que, com sua fonte também manualmente desenhada, resgatava o logotipo utilizado pela publicação em 1948. O número da publicação, o mês e o ano, ausentes na primeira edição, têm destaque no cabeçalho, assim como a informação da periodicidade (*mensile dei comics*) e o preço (200 liras). As informações se apresentam em uma fonte sem serifa, de características modernistas e alinhadas ao bloco criado pelo título

da revista, uma apresentação similar ao que analisamos anteriormente no caso da revista *Linus*, e que também nos diz muito sobre a produção gráfica, estética da época e destinação de público. O mais notável, porém, é que em ambos os casos não existe a atribuição de autoria. Hugo Pratt chega a afirmar: "não, eu não sinto emoção [por *L'Asso di Picche*], justamente porque não é uma história minha<sup>86</sup>" (PETITFAUX, 1996, p.37). Ainda assim, seu crescente reconhecimento no final da década de 1969 faz com que o editor Ivaldi, o responsável pela publicação *Sgt. Kirk*, na qual Pratt estava trabalhando, traga a assinatura do autor para a capa. Ainda que referente ao desenho, o nome de Pratt acaba por ser o único associado ao quadrinho.

#### 5.4 - A jornada argentina

Mesmo que sua periodicidade tenha sido irregular, o sucesso daquela empreitada levaria o autor para um novo caminho: "um editor italiano instalado em Buenos Aires, Cesare Civita, tinha reparado nas bandas desenhadas que apareciam em *L'Asso di Picche*" (PETITFAUX, 2005, p. 93). Para além da origem italiana de Civita, Eugenia Scarzanella descreve como a Editora Abril buscava se organizar na Argentina:

A velha e a nova coletividade italiana tentaram superar as cisões políticas anteriores e se reencontrar em lugares e associações (...) que facilitavam a troca de ideias e a colaboração. Não se pode esquecer a atitude do governo peronista de abertura em relação à comunidade judaica (outro ponto de referência para o surgimento da Abril), cuja organização e desenvolvimento encorajou. Pode-se dizer, portanto, que civita e sua editora se valiam de um "capital étnico", ou seja, usavam uma rede de contatos com a comunidade italiana e judaica. (SCARZANELLA, 2016, p. 50)

Um desses contatos era o de Matilde Finzi. No livro *El dibujo a traves del temperamento de 150 famosos artistas*, de Enrique Lypszyc de 1955, Pratt chega a dar outro tom, menos aventureSCO, sobre o período de 1945 até 1949, quando é descoberto pelo Sindicato Sudameris:

Quando já tínhamos bastante tempo editando a revista, nos demos conta que o assunto ia mal, seja porque éramos muito jovens, ou porque não demos a importância necessária, ao final quebramos. Depois começou o drama! Tivemos que trabalhar em empregos comuns e com horário, para poder pagar todas as dívidas que havíamos contraído com a revista.

---

<sup>86</sup> No original: Non, je n'ai pas d'émotion, justement parce que ce n'est pas une histoire à moi.

Até que ficamos cansado desses empregos [...] e decidimos publicar outra revista. Com o mesmo resultado que a anterior! Mas, ainda com tantos altos e baixos, conseguimos atrair o interesse do Sindicato Sudameris, que nos contratou para ir para a Argentina<sup>87</sup>. (LIPSZYC, 1955, p. 194)

No Sindicato Sudameris, trabalhava Matilde Finzi. Brevemente citada por Pratt como a responsável por entrar em contato com os quadrinistas da *L'Asso de Picche*, seu papel é melhor explicitado por Marco Pellitteri, sociólogo e especialista em audiovisual: "Civita, através de sua agência milanese e graças a intuição de Matilde Finzi, sua correspondente em Milão e ótima conhecedora da cena quadrinística italiana, se viu na condição de trazer para a Editora Abril talentos autênticos [...]"<sup>88</sup> (PELLITTERI, 2019). Pellitteri também ressalta que o grupo de autores venezianos não foram os primeiros autores italianos a desembarcarem na Argentina para trabalharem e nem sequer a prática de publicar quadrinhos de italianos era exclusiva da Editora Abril. Scarzanella destaca que "durante o primeiro mandato de Perón, a Argentina conheceu uma época feliz, uma abundância em parte ilusória e uma expansão do consumo da qual o mercado editorial também se beneficiou" (SCARZANELLA, 2016, p. 59). Diante das sucessivas crises italianas no pós-guerra, greves e manifestações intensas entre 1947 e 1948, com um país ocupado por tropas norte-americanas, a Argentina era, de fato, um país de muito mais oportunidades para um jovem quadrinista fazer carreira do que a Itália.

Enrique Lipszyc escreve que, no final de 1950, o autor parte para a Argentina (LIPSZYC, 1955). O jornal *Gazzettino Sera* registra, no dia 22 de janeiro de 1951, que "um herói dos quadrinhos partiu para a Argentina - com os dois jovens venezianos criadores do *L'Asso di Picche*"<sup>89</sup>. Essas datas também foram reforçadas por Ivo Pavone (JANS, 2013). Pratt dirá em suas entrevistas biográficas que sua partida se

---

<sup>87</sup> No original: Cuando ya llevábamos bastante tiempo editando la revista, nos dimos cuenta que el asunto iba mal, ya sea porque éramos muy jóvenes, o porque no le diéramos la importancia que requería, y al final quebramos. Después, ¡comenzó el drama! Tuvimos que trabajar en empleos comunes y a horario, para poder pagar todas las deudas que habíamos contraído con la revista. Hasta que cansados de estos empleos [...], decidimos tratar de publicar otra revista. ¡Con el mismo resultado anterior! Pero, luego de tantos fracasos y altibajos, conseguimos interesar al Sindicato Sudameris, que nos contrató para ir a la Argentina.

<sup>88</sup> No original: Civita, attraverso la sua agenzia milanese e grazie alle intuizioni di Matilde Finzi, sua corrispondente a Milano e ottima conoscitrice della scena fumettistica italiana, si trovò nelle condizioni di far convergere verso l'Editorial Abril degli autentici talenti [...]

<sup>89</sup> No original: Un eroe del "fumetto" è salpato per l'Argentina - con i due giovani veneziani creatori dell'Asso di Picche

dá em dezembro de 1949, inclusive acompanhada de um rascunho rápido de um barco com os dizeres *parto per l'America* acompanhado da data de 1949. Foi então que um pesquisador argentino, Aldo Pravia, no livro *Hugo Pratt, el Tano*, crava a chegada do autor no dia 15 de janeiro de 1951, em Buenos Aires, a bordo do navio Castel Verde (PETITFAUX, 2022, p. 94). Independentemente da precisão desse marco temporal, podemos dizer que, na década de 1950, Pratt irá se "formar" quadrinista dentro do mercado editorial argentino. Para o autor que achava que o país da América do Sul era apenas um jeito mais fácil de se chegar aos EUA, a Argentina se tornou uma das principais referências geográficas em sua vida.

Durante anos, Pratt atuou como um dos desenhistas do "Editorial Abril". Os primeiros quadrinistas do grupo veneziano que chegaram em Buenos Aires foram Hugo Pratt e Mario Faustinielli. Depois de passarem inicialmente pelo hotel Bristol, os quadrinistas se alojaram em uma grande casa em Acassuso, de acordo com Pratt, "um arrebalde chique de Buenos Aires" (PETITFAUX, 2006, p. 95). O acordo com a Abril era muito bom, mas, como lembra o quadrinista, a inflação era um problema argentino que deteriorava o contrato feito. A relação entre Pratt e Faustinielli não ia bem e a esperança de resolução dos problemas era esperada através da chegada de Alberto Ongaro. Em sua autobiografia, Pratt tenta recordar esse momento:

Ongaro chegou e tentou controlar a situação. Ele nos falava em um tom distante e paternalista, afirmando que tudo iria se ajeitar. Mas ele não ajeitava nada, de verdade, e acabou por se encontrar implicado nas discussões, e começou também a reclamar sua cota<sup>90</sup>. (PRATT, 1986, p. 131)

O "chalet" de Acassuso abrigaria mais um ilustrador veneziano, Ivo Pavone. A relação entre os moradores da casa não melhorou e logo o grupo se separou, indo Pratt e Pavone procurar moradia em outro local. No entanto, mesmo que aqui sobressaíam as disputas, Scarzanella ressalta - ao analisar o livro de Ongaro, *Un romanzo d'avventura*, e o livro de Pratt, *Aspettando Corto* - que a boêmia e festas constantes também geraram um sentimento nostálgico desse tempo nos autores. Conforme ela afirma, "a nostalgia da juventude certamente adoça a lembrança, mas as vozes que

---

<sup>90</sup> No original: Ongaro arriva et essaya de prendre en main la situation. Il nous parla sur un ton détaché et paternaliste, dit qu'il allait tout arranger. Mais il n'arrangea vraiment rien et finit par se trouver impliqué dans discussions, et commença lui aussi à réclamer sa part de portemanteaux.

descrevem um ambiente culto, divertido são todas convergentes" (SCARZANELLA, 2016, p. 85).

Sobre o trabalho feito pelo grupo, percebemos que suas funções não se restringiam apenas aos quadrinhos propriamente ditos. Segundo Scarzanella:

Podia-se passar do roteiro das histórias em quadrinhos ao roteiro de de fotonovelas ou aos livros para crianças. O mesmo se dava com os ilustradores, que realizavam capas e ilustrações para diversas publicações. Os profissionais da editora podiam ainda se oferecer para ser atores das fotonovelas. (SCARZANELLA, 2016, p. 85-86)

Hugo Pratt, por exemplo, ao contar sobre o encontro dele com Fausto Zanotti, descreve sua participação em uma fotonovela publicada no ano de 1958 na Argentina. Esse é um detalhe importante pois, no esforço de compilar as obras do quadrinista, nos deparamos com a questão que Foucault levanta sobre a função-autor no seu discurso *O que é um Autor?*. Dialogando com a proposta feita à crítica literária de Roland Barthes na década de 1960, Foucault aponta que, ainda que existisse um esforço de retirar a importância da noção do autor, outras noções emergem e escamoteiam o que deveria ser destacado: a noção de obra e a noção de escrita (FOUCAULT, 2009). Afinal, tudo que um autor escreveu ou disse constitui sua obra? Foucault responde a questão:

Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. (FOUCAULT, 2009, p. 270)

Sem querer entrar no mérito do que constitui a obra do quadrinista ou não, é interessante reparar no recorte que normalmente é selecionado como constitutivo de seu trabalho. Ainda que o próprio autor não carregue sentimentos especiais sobre os trabalhos realizados no início de sua carreira (PETITFAUX, 2005), colecionadores e biógrafos têm enorme apreço pelo desenho. A vinculação dos quadrinhos com o campo das artes faz com que o autor surja não apenas do discurso, mas também da realização visual, vinculando-o assim à ideia de "traço". Nesse tipo de recorte, os outros trabalhos como os que foram descritos por Eugenia Scarzanella acabam não contemplados. Não creio que seja necessário advogar para que ilustrações publicitárias, roteiros e atuações em fotonovelas sejam agregados à ideia de obra do

quadrinista, no entanto, ao utilizarmos apenas o recorte do que as pessoas consideram canônico, perdemos a dimensão da atividade editorial diversa que o quadrinista exercia, sendo exigidas dele habilidades além do que a capacidade de saber desenhar.

Na atividade do "Editorial Abril", outro tipo de invisibilidade também se faz notar. Esse é um tipo de problema que até hoje observa-se em pesquisas sobre quadrinhos. Sobre esse tópico, Scarzanella reforça:

A presença das mulheres era tão importante quanto a dos homens. O trabalho de ilustrador de histórias em quadrinhos era predominantemente masculino, mas as mulheres colaboravam na qualidade de assistente (como no caso de Gisela Dester, que trabalhava com Pratt) ou nas outras fases do trabalho (coloração, diagramação, escrita dos globos). (SCARZANELLA, 2016, p. 86)

Sem acusar que esse tipo de invisibilidade ocorra de maneira sempre deliberada, é importante destacar que o campo editorial é constituído de mais agentes do que apenas "autores" e "editores". Ainda que historicamente a inserção de mulheres no campo de trabalho tenha sido sistematicamente restringida, podemos encontrar nomes em diversas funções no século XX. Algumas que conseguiram posição de destaque são apagadas em estudos e comemorações, e outras são esquecidas ao se deixar de lado atividades tidas como secundárias. Com isso não quero dizer que é imprescindível citar os nomes de cada pessoa envolvida em cada atividade de uma publicação, mas é essencial levar em consideração que os esquemas que simplificam os processos acabam por apagar um dado importante da constituição social das atividades editoriais e podem levar a concepções que já surgem deformadas, tais como uma ausência feminina tanto na recepção quanto na produção de quadrinhos.

Uma característica da prática de trabalho de Hugo Pratt nos permite ter uma visão melhor da atuação de mulheres no meio editorial. O autor, revestido de uma construção de virilidade romântica específica (e questionável), descreve diversas de suas relações com as muitas mulheres de sua vida. Ainda assim, o autor acaba por dar a essas mulheres um papel mais central em sua narrativa, possibilitando um vislumbre por parte de quem analisa. Obviamente, a valorização do trabalho e a atribuição de crédito em sua biografia não fazem do autor um destaque do movimento feminista. Inclusive, em alguns momentos, ele fala sobre o esforço de dialogar com

feministas, mas com completa falta de compreensão das pautas da parte de Pratt. No entanto, o autor refutava uma ideia específica de "machismo" em outros momentos: "Nunca fui machista com elas [suas companheiras], nunca pensei que o homem era por definição superior, nem sequer no plano físico [...]" (PETITFAUX, 2005, p. 259). Enfim, uma relação complexa, contraditória e difícil de rotular, com risco de, ao simplificar suas atitudes a um só adjetivo, se perderem as nuances mais interessantes de analisar. Mas voltando à prática trabalhista de Pratt, foi recorrente em sua vida estabelecer relações com mulheres que se transformavam em auxiliares de trabalho.

Sobre Gisela Dester, citada por Scarzanella no trecho acima, Pratt diz: Encontrei-a em 1955. O meu trabalho corria tão bem que precisei de alguém para me secundar, e por intermédio de um professor de desenho, numa escola, conheci Gisela Dester, que se tornou minha assistente. Entre mim e ela, foi o grande amor. [...] Os seus pais não punham objecções a que eu lhe desse trabalho - ela ajudava-me, nos cenários de *Ticonderoga* e de *Ann de la Jungle* [...]. (PETITFAUX, 2005, p.106)

Assim ficamos sabendo um pouco mais sobre a atividade de Gisela Dester. Como já afirmamos anteriormente, parte da noção de autor construída no meio dos quadrinhos está vinculada ao desenho. Como fica explícito no trecho, nem o desenho pode ser atribuído apenas ao autor creditado. Se essa prática editorial não era incomum, o que não era usual era creditar os nomes de auxiliares no *corpus* das obras. Dester não aparecia citada nos trabalhos de Pratt, mas devido à maneira do autor falar sobre suas relações, conseguimos ter um vislumbre do tipo de atividade exercida. A ilustradora, inclusive, continuaria certas séries na Argentina durante a década de 1960 após Pratt abandonar algumas.

A escola do trecho citada por Pratt é a Escuela Panamericana de Arte por Enrique Lipzyc, que já citamos anteriormente. A fundação de escolas de artes destinadas aos quadrinhos é um importante aspecto da formação do campo editorial das HQs, ainda que nem na análise de Boltanski e nem nas revisões feitas por Lesage esses espaços apareçam. No caso argentino, a escola foi inaugurada em 1951, com nome de Escuela Norteamericana de Arte, devido ao uso de referências dos quadrinhos estadunidenses no seu método (PELLITTERI, 2019). Em 1956, com as mudanças de

contexto<sup>91</sup> e o sucesso dos autores no cenário argentino, Lipszyc muda o nome para Escuela Panamericana de Arte. Hugo Pratt é apontado como um professor de destaque na escola, figurando em publicidades com o epíteto de "famoso historietista" e inclusive realizando panfletos publicitários como o seguinte:

Figura 12 - Panfleto promocional da Escuela Panamericana de Arte, por Hugo Pratt.

UNA HISTORIA REAL  
**COMO NACIÓ UN DIBUJANTE**

MI VIDA SE PRESENTABA SIN FUTURO. MI VERDADERA VOCA- CION PERMANECIA DESAPRO- VECHADA. NADA TENIA SENTIDO PARA MI.

HASTA QUE CIERTO DÍA ME GOLPEÓ UN RAYO DE ESPERANZA. VI UN AVISO DONDE 12 FAMOSOS ARTIS- TAS ENSEÑARÁN A DIBUJAR. ENVÍE EL CUPON Y A VUELTA DE CORREO RECIBI LOS FOLLETOS.

LA CAPACIDAD Y GARANTIA DE ESE PROFESORADO ERA INNEGABLE. ENVÍE LA MA- TRICULA Y A LOS 4 DÍAS RECIBI EL CURSO COMPLETO.

DESDE ENTONCES SI, MI VIDA COMENZÓ A TENER SENTIDO. SALÍ DE LA FÁBRICA Y ME PONI A DIBU- JAR. EL CURSO ES EXTRAORDINARIO!

APRENDI BIEN Y RAPIDAMENTE Y OBTUVE MI DIPLOMA. LUEGO INGRESE EN UNA EDITORIAL.

¡JOVEN! ESTA HISTORIA TAMBIEN PUEDE SER LA SUYA. UD. PUEDE APRENDER EN SU TIEMPO LIBRE, ESTA BRILLANTE PROFESION. EN- VÍE ESTE CUPON HOY MISMO A LA ESCUELA PANAMERICANA DE ARTE Y GRATIS LE EN- VIARAN FOLLETOS EN COLORES DEL CURSO DE LOS FAMOSOS ARTISTAS...Y VEA QUE ARTISTAS!!

PARACE IMPOSIBLE QUE HAYA PASADO TAN RAPIDO. HOY CREO Y DIBUJO HISTORIAS QUE UN SINDICA- TO DISTRIBUYE MUNDIALMENTE.

ES UNA BRILLANTE PROFESION. ¡OTORGA FAMA Y FORTUNA...Y TODO POR EL PLACER DE DIBUJAR!

PROFESORADO  
Alberto BRECCIA Daniel HAUPP  
Norcizo BAYON José MOTTINI  
Angel BONISOFF Hugo PRATT  
Carlos FERRAS Pablo A. PEREYRA  
Luis A. DOMINGUEZ Carlos ROME  
C. GARAYOCHEA Enrique VERTES

**ESCUELA PANAMERICANA de ARTE**  
**SAN JOSE 715 - Bs. AIRES - ARGENTINA - ESTUDIO C-7**

Ruego se sirvan Nombre: \_\_\_\_\_  
enviarme GRA- Calle y N°: \_\_\_\_\_  
TIS folletos en Localidad: \_\_\_\_\_  
colores del Provincia: \_\_\_\_\_  
curso de los Ocupación: \_\_\_\_\_  
FAMOSOS Edad: \_\_\_\_\_  
ARTISTAS.

**ATENCIÓN: CLASES PERSONALES. En Junio comienzan del 2 al 7. INSCRIBASE**

Fonte: acervo pessoal do autor.

No panfleto, vemos a idealização da carreira de quadrinista, articulando descontentamento de jovens adultos no mercado de trabalho tradicional com promessas de sucesso e fama irreais. A sociabilidade, a criação de métodos, a publicidade e o alcance de cursos a distância fazem com que algumas pessoas afirmem que o autor teria revolucionado as *historietas* no país sul-americano. Como de praxe, vale questionar esse valor da individualidade genial, perpassada de muito eurocentrismo, e perceber que o autor se formou em meio a esse rico cenário

<sup>91</sup> Em especial a morte de Alex Raymond, que tinha a imagem associada ao curso (ainda que sem autorização).

argentino, estabelecendo trocas e parcerias, como com seu colega professor Alberto Breccia.

Outro importante colega de Pratt foi Oesterheld. A série de detetive *Ray Kitt* foi um dos primeiros trabalhos executados por Pratt ao chegar na Argentina e seu roteirista era justamente Héctor Germán Oesterheld, à época, também iniciante no ofício. Apesar dessa parceria, Pratt informa que "em 1952, o meu editor apresentou-me Héctor Oesterheld, já então conhecido como argumentista" (PETITFAUX, 2005, p.104). A memória do quadrinista irá buscar justamente a parceria mais frutífera entre ambos, a série *Sgt. Kirk*, realizada entre 1953 e 1959. Hugo Pratt estima ter desenhado "cinco mil pranchas" da série. Esse número não deve ser confundido com o número de páginas da história, uma vez que a montagem da página varia de acordo com a publicação (PETITFAUX, 1996, p. 41). Entre 1953 e 1955, *Sgt. Kirk* foi publicado na revista *Misterix* e na *Super Misterix*. É claro que para esse período intenso de publicação, quando Pratt estimava uma produção entre 500 a 600 vinhetas por mês, dificilmente o autor teria realizado tudo sozinho. Dentre os auxílios que conseguimos mapear, para além do roteiro de Oesterheld, temos algumas finalizações a tinta por Ivo Pavone, cores de Stefan Strocen, além do provável auxílio de Gisela Dester, que seria uma das artistas que continuaria a série após a saída de Pratt.

Pratt, que já havia feito novamente uma opção pela Argentina em 1952, optou por seguir no país enquanto alguns de seus antigos colegas italianos, como Ongaro e Faustinelli, decidiram voltar para a Itália em 1955 (PETITFAUX, 2005). Entretanto, em 1957, Pratt se sentia "ao ponto de abandonar o Editorial Abril" (PRATT, 1986, p. 153). No mesmo ano, Oesterheld e seu irmão Jorge fundaram a editora Frontera, destino de Pratt, que desenharia por lá as séries *Ticonderoga* (1957) e *Ernest Pike* (1957), também em parceria com roteirista argentino. Na contracapa do primeiro número da revista *Hora cero*, podemos ler um pouco dos projetos e intenções dos irmãos argentinos ao inaugurarem a editora Frontera:

Figura 13 - Editorial da revista *Hora Cero*, de setembro de 1957.

## DEFENDAMOS LA HISTORIETA

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

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

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

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

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

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

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

**EDITORIAL FRONTERA**

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

Mucho podríamos decir de sus condiciones de escritor, pero, en este caso, preferimos callar: dejamos que hablen por nosotros *Ernie Pike, Ticonderoga, el Sargento Kirk, Verdugo Ranch, Bull Rockett, el Indio Suárez, Randall, El Eternauta*, y tantos otros...





**HORA CERO**  
Suplemento semanal. Aparece todos los miércoles. Director: Jorge A. Oesterheld. Publicada por Editorial Frontera, 3 de Febrero 1058, Bs. Aires, Argentina.

Distribuidores: Capital y Gran Buenos Aires: Machi y Cia., Carlos Calvo 2426. Interior y exterior: Cóndor, Independencia 2744, Buenos Aires.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 551.914.

CORREO ARGENTINO Control B	<b>FRANQUEO PAGADO</b>
	Cuenta Nº 5231
	<b>INTERES GENERAL</b>
	Concesión Nº 5751

Fonte: Arquivo histórico de revistas argentinas.

Nesse texto, já vemos questões que desenvolvemos nos três primeiros capítulos do presente trabalho, demonstrando que, em que se pese as soluções adotadas por cada país, alguns dos problemas sobre os quadrinhos realmente não se delimitaram em fronteiras. O texto, cujo título explicita a defesa das *historietas*, inicia tratando da valorização da "boa história em quadrinhos" argumentando que não se deve condená-la como um todo e articulando isso com a crítica literária e a cinematográfica. Além disso, Oesterheld destaca a opção das publicações nacionais, um ato que denota tanto uma resistência à entrada de materiais estrangeiros, quanto o controle de qualidade dos títulos publicados. O texto não parece se dirigir a crianças, mas também não fala em um material destinado aos adultos. As histórias apresentadas na publicação tratam de guerra (*Ernie Pike*), ficção científica (*El eternauta*), faroeste (*Randall the killer*), além de citar outros títulos trabalhados na editora como *Ticonderoga*, *Sargento Kirk*, *Verdugo Ranch*, *Bull Rockett*. Esses títulos, que poderiam ser agrupados sob um grande gênero "aventura", tinham em comum o roteiro de Héctor Oesterheld.

Apesar das diversas colaborações entre Pratt e Oesterheld, a parceria entre ambos nem sempre foi pacífica. Sobre a relação, de maneira geral, pode-se dizer, nas palavras de Pratt, "não nos entendíamos muito bem, houve muitas vezes problemas entre nós" (PETITFAUX, 2005, p. 104). Esses problemas costumam ser citados por alto, sendo o principal motivo citado na seguinte resposta de Pratt:

Nunca nos demos bem. Diferentemente de Ongaro, ele [Oesterheld] estava sempre de acordo em me deixar trabalhar sobre o roteiro, mas ele queria ser o único a assiná-lo e obter os direitos. Ele me dizia todo tempo: "Faça o que você quiser, mas eu que assino". As coisas não iam bem entre nós quando ele estava vivo, e não vou dizer mais nada porque ele está morto, embora não existam palavras para falar do que aconteceu com ele. Tenho vergonha de me entender como humano pensando no que aconteceu com ele e suas quatro filhas<sup>92</sup>. (PETITFAUX, 1996, p. 42)

De fato, é difícil saber o que aconteceu a Oesterheld e suas quatro filhas em 1977, e igualmente difícil de imaginar pelo que passaram. Na década de 1970, a família havia decidido se unir ao grupo dos *Montoneros*, uma organização peronista de esquerda que foi duramente perseguida durante a ditadura militar no governo de Jorge Videla, entre 1976 e 1983. Como diversos outros membros do grupo, os cinco indivíduos da família são "desaparecidos políticos", *status* dado às pessoas assassinadas pelo Governo cujo corpo nunca foi localizado. O autor de *Corto Maltese* afirma saber que o quadrinista argentino teria sido "abominavelmente torturado e depois fuzilado". Nesse cenário, Pratt nunca aprofunda muito os motivos dos problemas constantes pelo desconforto em falar sobre a disputa entre os autores durante o período que trabalharam e após, ainda mais porque, durante o tempo em que foi presidente da Association Internationale des Auteurs de Cartoons et Comics, o quadrinista fez uma intensa campanha de pressão ao governo argentino em busca da verdade. Mesmo assim, é possível entender o motivo central dos problemas: a disputa autoral.

Se o desconforto anterior com Faustinelli e Ongaro se caracterizava justamente pela falta de maior autonomia sobre a obra, no caso de Oesterheld a autonomia existia,

---

<sup>92</sup> No original: Nous ne nous sommes jamais bien entendu. A la différence d'Ongaro, il était toujours d'accord pour me laisser travailler sur le scénario, mais il voulait être le seul à le signer et à toucher les droits. Il me disait tout le temps: "Fais ce que tu veux mais moi je signe". Ça n'allait pas bien entre nous quand il était vivant, et je ne vais pas dire autre chose parce qu'il est mort, même s'il n'y a pas de mots pour parler de ce qui lui est arrivé. J'ai honte d'être un homme en pensant à ce qui lui est arrivé, et à ses quatre filles.

mas o autor buscava os créditos. Como disse Ivo Pavoni, "nessa época, em que quando te davam um trabalho você fazia, Hugo colocou na cabeça de ser autor, de construir uma obra"<sup>93</sup> (JANS, 2013, p. 19). Petitfaux tenta aprofundar mais, questionando o porquê das aparições de histórias de parceria entre ambos, tanto na revista *Sgt. Kirk* como nos álbuns da Humanoïdes Associés, não levarem o nome do roteirista argentino. A resposta de Pratt é defensiva e evasiva: "não é minha culpa. Eu nunca escondi ninguém. Agora podemos colocar Oesterheld porque ele desapareceu da Guerra Civil, porque apreciamos os desaparecidos, mas não colocamos Oesterheld porque foi o nome de Hugo Pratt que vendeu"<sup>94</sup> (PETITFAUX, 1996, p.43).

O finlandês Jarkko Sikiö revela que a disputa sobre direitos entre os dois teria começado publicamente ainda em 1956, tendo como palco a revista *Dibujantes*, discutindo qual seria, o roteirista ou o ilustrador, o verdadeiro autor de um quadrinho (SIKIÖ, 2022). Ainda que o autor jogue a responsabilidade no sistema de vendas editorial, que destaca os nomes que garantem vendas, é difícil não pensar que o desaparecimento do nome argentino das publicações europeias não tenha sido deliberado por Pratt, pelo menos na edição da revista *Sgt. Kirk*. Lançada em 1967, a revista não se apoiava no estrelado de Pratt, pois ele sequer existia. Além disso, o autor gozava de autonomia nas decisões editoriais da revista. A outra justificativa do autor italiano é um tipo de compensação: "Oesterheld nunca pediu minha opinião sobre isso. Ele se desfez desses quadrinhos [*Sgt. Kirk* e *Ernie Pike*], e também de *Ticonderoga*, sem me contar ou me dar dinheiro. Mas ele foi o melhor roteirista que conheci"<sup>95</sup> (PETITFAUX, 1996, p.43). Em resumo, Pratt se sentia tanto autor dessas histórias quanto Oesterheld. Ao ver os personagens das histórias sendo desenhados por outros ilustradores (inclusive a antiga auxiliar Gisela Dester) sem sua permissão e sem compensação financeira, o quadrinista decide tomar para si o que ele achava seu por direito: a autoria exclusiva dos trabalhos. Em 1972, Oesterheld tentou impedir

---

<sup>93</sup> No original: à cette époque, on te donnait du travail et tu le faisais, Hugo, lui s'est mis dans la tête d'être auteur, de construire une œuvre.

<sup>94</sup> No original: Je n'y suis pour rien. Je n'ai jamais caché quelqu'un. Maintenant on va peut-être mettre Oesterheld parce que c'est un disparu de la guerre civile, car les disparus on les apprécie, mais on ne mettait pas Oesterheld parce que c'est le nom de Hugo Pratt qui faisait vendre.

<sup>95</sup> No original: Oesterheld ne m'a jamais demandé mon avis à ce sujet. Il a disposé de ce bande, et aussi de Ticonderoga, sans m'en parler ni me donner de l'argent. Mais c'était le meilleur scénariste que j'ai connu.

a publicação europeia desses mesmos títulos, mas foi apenas depois da década de 1980 que um encontro entre Elsa Sánchez, viúva de Héctor, e Hugo Pratt, selou um acordo sobre publicação e divisão de direitos.

Eis que surge em 1959, na revista *Supertotem*, o quadrinho *Ann y Dan*, que ficaria mais conhecido pelo título de *Ann de la jungla* e que, conforme afirma Petitfaux, seria o primeiro quadrinho importante com desenhos e roteiros inteiramente de Pratt. O quadrinista afirmava ter se inspirado no trabalho de Lyman Young, o quadrinho *Tim Tyler's Luck*, que na Itália seria rebatizado de *Cino e Franco*, mas deixava o holofote para uma personagem feminina, pois, em suas palavras: "eu queria alcançar também um público feminino. Não existia nenhuma personagem para garotas e elas gostaram de Ann<sup>96</sup>" (PETITFAUX, 1996, p. 48). O primeiro título "autoral" de Pratt é uma boa oportunidade de analisar como essa ideia de autoria ainda assim é permeada por ações de diversos outros agentes.

Não existia independência total, e o editor que propôs a realização dessa história para Hugo Pratt, Alvaro Zerboni, poderia ter alguma influência sobre o título. Além disso, vale lembrar que a revista já possuía um formato determinado, além de um número de páginas limitado em que os episódios da história de Ann e de Dan deveriam se encaixar. As três fotos a seguir, creditadas a Eduardo Colombo e publicadas na revista *Atelier* em 1957, reforçam o que já apontamos sobre a presença de auxiliares:

---

<sup>96</sup> No original: Je voulais toucher aussi un public féminin. Il n'y avait pas de personnage pour les filles, et elles ont bien aimé Ann

Figuras 14 a 16 - Fotografias de Hugo Pratt em seu ateliê com a presença da jovem Anne Frogner e sua auxiliar Gisela Dester.



Fonte: ArchivesPratt.com

Ainda que as fotografias tenham sido feitas dois anos antes da publicação de *Ann y Dan*, coincidentemente temos retratadas tanto a modelo de referência para a criação da personagem Ann, Anne Frogner, com cerca de 13 anos, e Gisela Dester, responsável por ajudar o quadrinista com os cenários da série e que, em interessante escolha do fotógrafo, aparece próxima das páginas e trabalhando sobre elas nas três

situações, enquanto Pratt permanece distante nas três fotografias, provavelmente posadas.

Mas, para além da contribuição e interferência de outras pessoas no estágio de produção e das condições técnicas encontradas, outro aspecto se mostra valioso para análise, uma vez que ele dialoga diretamente com a ideia, nem sempre verdadeira, de que as pranchas originais são sempre o fiel da balança da "real intenção" do autor, devendo sempre guiar as decisões editoriais.

As pranchas originais de quadrinhos são uma fonte muito rica de análise da produção editorial, podendo conter diversas camadas que revelam muito da gênese e do processo de uma obra. No entanto, o acesso a tal tipo material costuma ser muito difícil. Esse material teve, ao longo do tempo, destino diverso. Era comum que os editores ficassem com os originais em vez dos próprios autores. Com o colecionismo desse tipo de item aumentando, as pranchas originais começaram a ganhar outro tipo de cuidado e conservação. É necessário lembrar que o desenho realizado por um quadrinista tinha a função de atender a reprodução, e não ser exposto ou ganhar molduras, paredes e leilões. O quadrinista, em conjunto com auxiliares, letristas, arte-finalistas, montavam o conjunto de elementos para que, a partir daquela referência, fosse criado um fotolito. O fotolito consiste de uma transparência onde ficam impressos os traçados de tinta da página anterior, utilizados para a gravação de clichês (no caso de impressões de relevo como a tipografia ou a rotografia), gravação de telas (no caso de serigrafias) e gravações de chapas de alumínio (no caso de impressão *offset*). A maior parte de originais ou de fotolitos eram arquivadas para economizar no caso de uma reimpressão ou republicação.

Para observar melhor esse processo e seus desdobramentos no caso de republicação, podemos avaliar o exemplo de uma página específica do quadrinho *Ann y Dan*. Para analisar uma página de quadrinhos, é necessário articular outro tipo de visão sobre a imagem do que as metodologias anteriormente utilizadas nesse trabalho. Como já foi trabalhado na introdução desta investigação, não é possível estabelecer o elemento formal que congregue e defina as mais diversas expressões indexadas como quadrinhos. Ainda assim, Thierry Groensteen aponta para uma

característica específica encontrada na maior parte dos quadrinhos. Segundo Groensteen, um princípio fundador dessa mídia seria a “solidariedade icônica”:

Se quisermos propor a base para uma definição razoável para a totalidade das manifestações históricas do meio, e mesmo para todas as outras produções não realizadas até agora, mas concebíveis teoricamente, faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias. [...] Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (GROENSTEEN, 2015, pp.27-28)

Ainda que a pretensão universal dessa afirmação possa ser questionada, é inegável que essa solidariedade icônica seja um aspecto central na forma como quase todos os quadrinhos se apresentam comercialmente<sup>97</sup>. Isso nos indica que a construção da narrativa de uma história em quadrinhos está intimamente ligada à sua visualidade. O desafio dessa visualidade é justamente essa característica que Groensteen denomina de “solidária”, pois as imagens de um quadrinho estão articuladas umas às outras, criando ritmo, *timing* e composições visuais.

A construção de um quadrinho, dentro da lógica da solidariedade icônica, estabelece vínculos muito fortes com o formato e a materialidade das publicações. Não podemos, no entanto, deixar de fazer duas observações sobre essa questão: primeiro, apesar de parecer uma característica muito própria dos quadrinhos, o que acontece nesse caso é apenas uma exposição mais explícita das relações entre conteúdo, forma e materialidade, algo que autores como Roger Chartier e Donald McKenzie também buscaram ressaltar para a produção literária; a segunda observação é que mesmo essa articulação com a forma e a materialidade (muitas vezes condicionadas pelas tecnologias e condições de produção gráfica de sua época) não impediu que quadrinhos e tiras fossem adaptadas e repaginadas entre diferentes mídias ao longo de todo século XX, transitando entre jornais, revistas, álbuns, exposições etc.

Podemos perceber essa interessante relação na série de imagens obtidas no *blog* [www.archivespratt.com](http://www.archivespratt.com):

---

<sup>97</sup> Acabaria fugindo do assunto aqui, mas trabalhos como *Great War* de Joe Sacco e *Swan Lake* de Ping Zhu tensionam essa noção de “solidariedade icônica”.

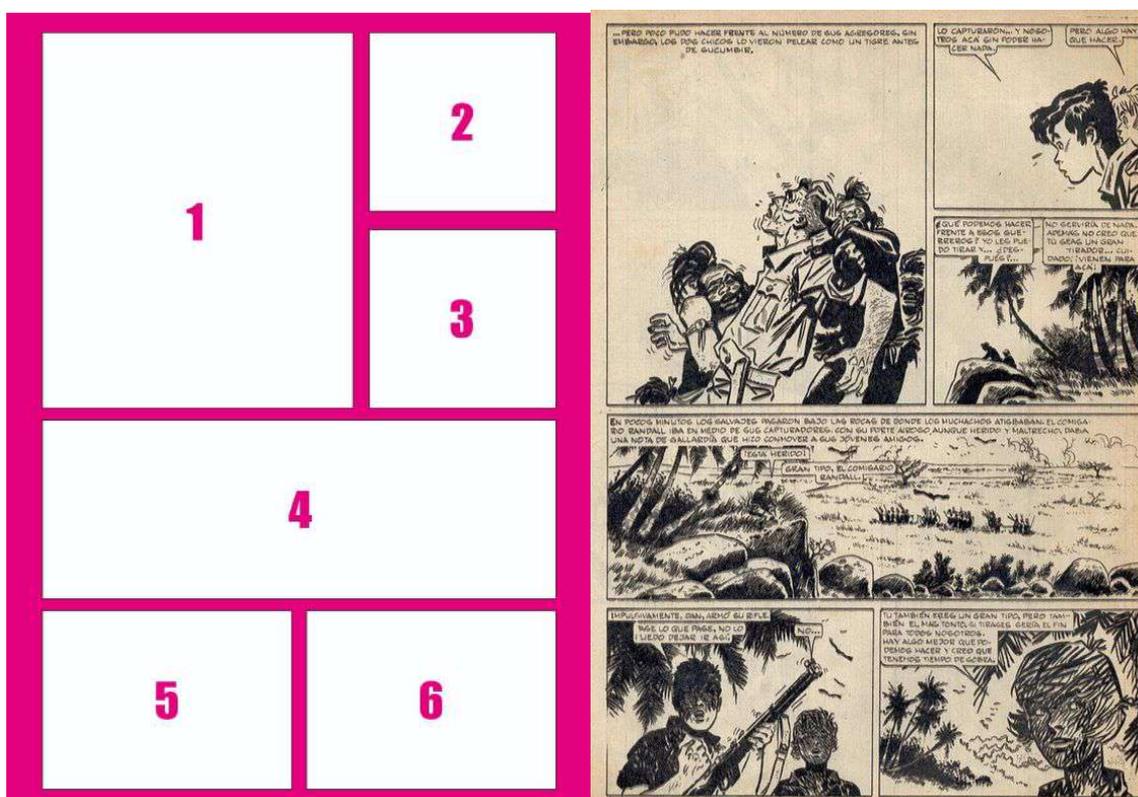
Figura 17 - Página de *Ann y Dan* originalmente publicada na revista *Frontera Extra* nº 26, de dezembro de 1960.



Na introdução desta dissertação, já foi feita a observação sobre a impossibilidade de estabelecer a unidade básica de pensamento de HQs. Por isso mesmo, vale repetir o procedimento aqui adotado: a proposta é buscar as unidades significantes de maneira contextual, partindo da lógica de produção (a maneira como o autor produz seu material) e de reprodução (a maneira como editores e *designers* articulam esse material). O autor de quadrinhos também é um agente que se adequa às lógicas de produção, produção essa que se transforma com o passar do tempo.

Seguindo a lógica de leitura da página, irei referir aos quadros conforme o seguinte esquema:

Figura 18 - Esquema para a referência e análise da página.



Fonte: acervo pessoal do autor

Podemos perceber o ritmo da narrativa conforme disposto na página. O tamanho dos quadros em si não implica em maior ou menor noção de tempo, sendo necessário avaliar o conteúdo também. Na página, percebemos que o grande momento de tensão narrativa ocorre no quadro 1. Essa sensação de tensão é ressaltada no tamanho do quadro e até no espaço composicional, com uma grande área branca em

contraste com a área ocupada pelos três personagens. Os quadros 2, 3, 5 e 6 pontuam as ações, enquanto a horizontalidade da paisagem mostrada no quadro 4 prolonga a passagem do tempo, dividindo um novo momento narrativo, algo que é ressaltado pela presença da narração em *off*.

Para além do ritmo, podemos analisar a relação de composição entre os elementos desenhados. Nas entrevistas dadas e pelas fotos (figuras 12, 13 e 14), pode-se concluir que a prática de produção de Pratt era de pranchas que correspondiam a meia página impressa. Por esse motivo, dentro da lógica de produção do quadrinista, percebemos uma relação mais próxima entre os quadros 1, 2 e 3 e entre os 4, 5 e 6. Os três primeiros quadros possuem uma interessante relação:

Figura 19 - Detalhe dos três primeiros quadros que constituíam a prancha original de Hugo Pratt.



Fonte: ArchivesPratt.com

O personagem de Dan, no quadro 2, olha para a situação que ocorre abaixo de onde ele se encontra. Nessa construção, percebemos que o espaço branco do quadro 1 possibilita que ocorra a relação espacial entre os dois primeiros quadros. Ou seja, se

tomarmos só o quadro 2 isoladamente, concluiremos que os personagens olham para algo fora do quadro. Analisando em conjunto, percebe-se a interessante opção de colocar o acontecimento da primeira cena na altura dos olhos dos dois personagens no segundo quadro, revelando para o leitor o que eles observam. Em uma leitura rápida, a relação composicional entre esses três quadros pode não ser percebida. Mas, ao comparar com a republicação da página na revista *Biliken*, de número 2363 de abril de 1965, essa relação fica bem clara justamente pela falta da relação que descrevemos:

Figura 20 - Página de *Ann de la jungle* publicada na revista *Biliken* nº 2363, de abril de 1965.



Fonte: ArchivesPratt.com

Como fica claro, entre a edição da *Frontera Extra* de 1960 e da *Biliken* de 1965 existem notáveis diferenças. As cores, o ritmo, o desenho dos balões, o texto, a

disposição dos desenhos, a quantidade de quadros e até o enquadramento das imagens são diferentes em relação a publicação anterior. O destaque do primeiro quadro é reduzido e sua ação é ressaltada ao romper a borda superior do requadro, o que dialoga com a ideia de um personagem capturado que luta para se soltar. A relação entre o primeiro e segundo quadro perde a dinâmica que apontamos anteriormente. A maior quantidade de quadros torna a leitura da página mais lenta, mas faz com que o ritmo entre os acontecimentos representados seja mais rápido. Essas mudanças condensam o espaço de uma página e meia em apenas uma, economizando o espaço da revista<sup>98</sup>.

Figura 21 - Detalhe de sobreposição entre os quadros de diferentes edições.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Até mesmo na estrutura interna dos quadros a diferença entre edições é notável. É importante lembrar que essas diferenças não implicam que uma opção seja melhor que a outra, seja por recursos técnicos ou por fidelidade às intenções autorais. As diferentes edições do trabalho do autor muitas vezes fogem do seu controle e, no seu caminho, outras relações e propostas de leituras são criadas. As mudanças, inclusive, não pararam por aí. Não irei trabalhar a fundo os próximos exemplos, mas eles apontam que cada edição acabou optando por uma solução editorial diferente para apresentar a história.

<sup>98</sup> Esse recurso é importante ainda mais se considerarmos que a revista *Biliken* reproduzia apenas 2 páginas por edição e, em uma delas, era necessário colocar um cabeçalho com o título *Ann de la jungla*.

Figura 22 - Páginas da edição italiana de *Anna nella jungla* da editora Oscar Mondadori, de 1973. Nesse caso vemos a supressão do quadro 1.



Fonte: acervo pessoal do autor

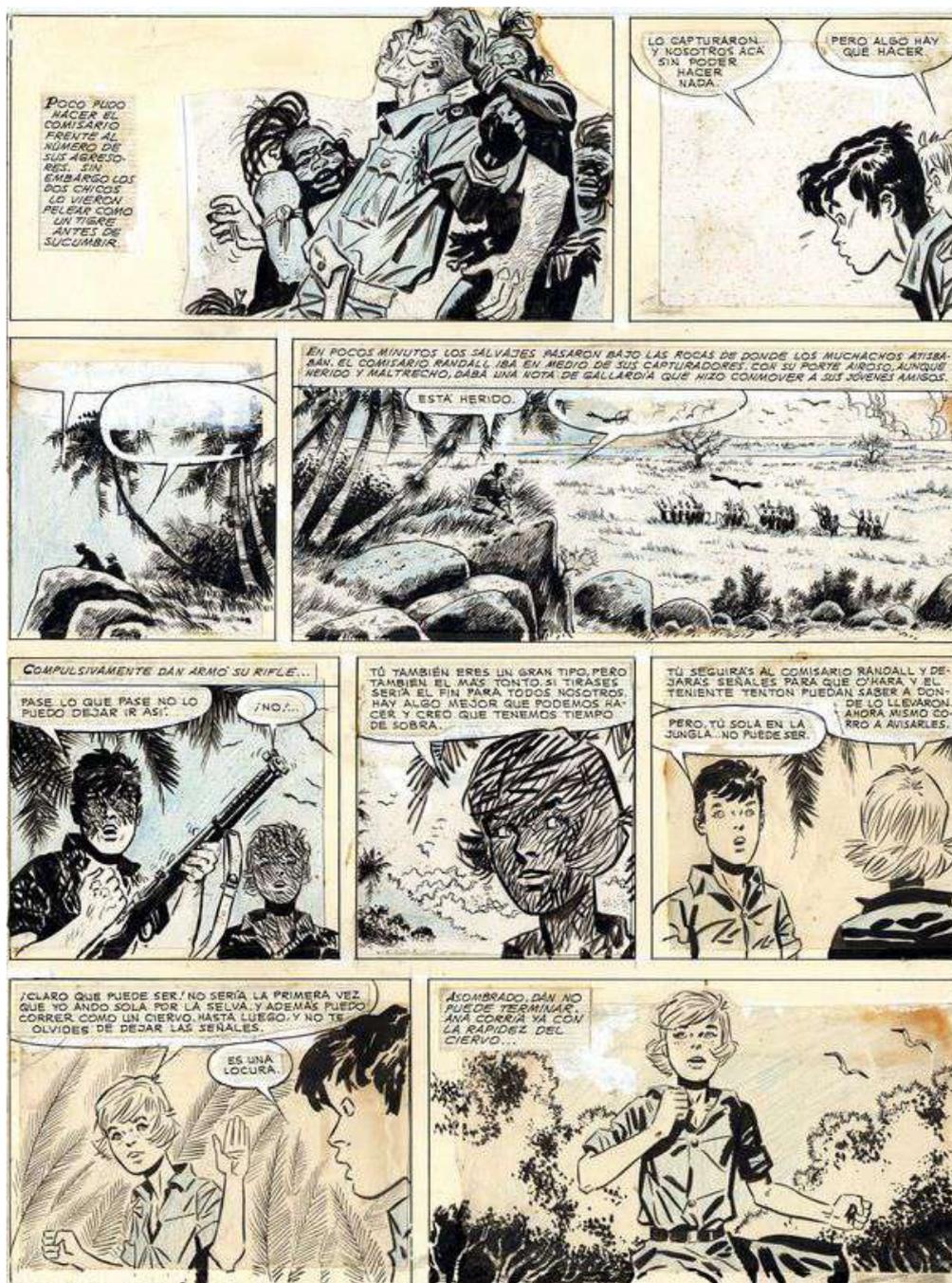
Figura 23 - Página da edição italiana de *Anna nella jungla* publicada na revista *Sgt. Kirk*, em 1969. O quadro 1 também foi retirado.



Fonte: ArchivesPratt.com

Diante de todas essas opções é tentador se perguntar: qual é a opção correta? Tal pergunta pode ser respondida sobre a perspectiva de leitor, colecionador, editor e afins. No entanto, como pesquisador, é justamente nessas diferenças que ficam expostas a ação do tempo e dos elementos no circuito de leitura (DARNTON, 2010). Ainda assim, a prancha original não poderia fornecer a resposta definitiva sobre esse aspecto?

Figura 24 - Página "original" de *Ann de la jungle*.



Vale aqui utilizar o termo "original" entre aspas. Confiar que na prancha original residem todas as respostas a respeito da produção representa um ideal de "purismo" que acaba por deformar o complexo trabalho de edição, além de nem sempre trazer a resposta mais acurada. Como já dissemos, a função do desenho em tinta pelo quadrinista está ligada a sua reprodução. A propósito da republicação, as pranchas originalmente utilizadas na revista *Frontera Extra* foram recortadas, corrigidas com guache branco e remendadas com nanquim e cola para elaborar um "novo original" adequado ao formato da *Biliken*. Inclusive, não tenho meios para afirmar, mas como a data de publicação na revista *Biliken* é posterior à saída de Hugo Pratt da Argentina, a remontagem e as emendas em nanquim talvez tenham sido realizadas por outra pessoa. À revelia da vontade do autor? Provavelmente não, uma vez que, com maior controle da edição de 1969 na *Sgt. Kirk*, Pratt faz a opção por seguir a maior parte dos recortes feitos (figura 20). Mas e os elementos narrativos? Sobre esse aspecto, é importante considerar que escolhas são feitas a todo momento, com "ganhos" e "perdas" ocasionais. Se a primeira publicação trazia uma proposta imagética rica nos primeiros quadros, as outras publicações ganham ao deslocar um momento de tensão no último quadro da página, movendo o suspense para a virada de página.

Ainda que seja um exemplo específico, essas páginas ressaltam a importância de se analisar a narrativa no contexto de sua produção e reprodução, além de possibilitar, na análise comparativa, um vislumbre de diferentes práticas sociais associadas ao produto cultural. Mesmo que boa parte desses trabalhos não sejam creditados, atribuir todas as opções à figura do autor é achatar e invisibilizar práticas importantes na constituição do campo dos quadrinhos, no passado e ainda hoje.

Mesmo se confiarmos na figura do autor, é necessário entender que o processo da "obra" é perpassado por mudanças no tempo, inexistindo algo como uma versão "definitiva". Entre 1959 até sua saída em definitivo da Argentina em 1962, Pratt viajou por diversos países, chegando inclusive a trabalhar com quadrinhos na Inglaterra. Sobre um trabalho específico, o *Battler Britton* e a sua republicação na França, *Récits de Guerre*, Pratt irá afirmar:

Hugo Pratt: Você não parece ter gostado das novas versões de *Récits de Guerre*?

Petitfaux: Eu sempre prefiro as primeiras versões.

Hugo Pratt: Mas todos esses desenhos que eu tinha feito estavam cobertos de textos inúteis, de recordativos. Os escritores realmente não acreditavam nos quadrinhos, então eles colocaram todo esse blablabla. Tirando tudo isso, eu recupero meus desenhos e escrevo diálogos mais modernos. Podemos considerar que essas histórias revisadas por mim são inéditas. Há um novo texto, uma colorização. Esses roteiristas da [editora] Fleetway eram escritores tipicamente frustrados. O designer se sentiu sobrecarregado<sup>99</sup>. (PETITFAUX, 1996, p. 51)

O divertido neste diálogo, surgido em um momento em que o entrevistado inverte os papéis e questiona o seu entrevistador, é justamente o maior apego à originalidade das primeiras edições por parte de um fã do que do próprio autor. É curioso perceber também como o respeito à noção de autoria de Pratt parece ser restrito a sua autoria individual. O autor desconhece os roteiristas originais e isso não é empecilho para que ele modifique os textos sem autorização. Para além da questão ética por trás desse ato, é notável como o quadrinista relaciona a autoria de um quadrinho com o ato de fazer a narrativa visual. As desavenças com Faustinelli, Ongaro, Oesterheld não eram somente sobre o controle da história, como também uma disputa pelo reconhecimento de autoria. Isso fica bem claro quando, mesmo diante das diversas mudanças e interferências nas obras posteriores do autor, as mesmas querelas não são relatadas em relação aos editores ou casas editoriais. É válido lembrar que não é só um movimento visando *status*, mas existe um lado financeiro nessa disputa, e que ser autor implica também em possuir mais direitos.

Esse período pós-1959 na Argentina ainda verá o surgimento de outras histórias de Hugo Pratt, como *Capitaine Cormorant* e *Wheeling*. O autor irá voltar para a Europa em 1962. A justificativa para deixar o país não é tão clara e o próprio Pratt trabalha com mais de uma versão, sendo que a primeira fala de motivos sentimentais,

---

<sup>99</sup> No original: Hugo Pratt: [...] Vous n'avez pas l'air d'aimer les nouvelles versions de ces récits de guerre?

Petitfaux: Je préfère toujours les premières versions.

Hugo Pratt: Mais tous ces dessins que j'avais faits avaient été recouverts de textes inutiles, de récitatifs. Les scénaristes ne croyaient pas vraiment dans la bande dessinée, alors ils avaient mis tout ce blablabla. En enlevant tout ça, je récupère mes dessins, et j'écris des dialogues plus modernes. On peut considérer que ces récits revus par moi sont des inédits. Il y a un nouveau texte, une mise en couleurs. Ces scénaristes de la Fleetway étaient typiquement des écrivains frustrés. Le dessinateur se sentait écrasé.

enquanto a segunda aborda os problemas econômicos da Argentina que causaram, além da falta de papel para o mercado editorial, uma diminuição grande de demanda de trabalho para Pratt. Sobre esse momento, vale acompanhar mais uma afirmação do quadrinista pois ela transparece ainda mais a sua noção de autoria:

Não faltava apenas papel. Toda a economia passava por dificuldades. Eu poderia então ter trabalhado para os americanos da Dell Comics. [...] Eu fiz um teste, e não dava para distinguir os desenhos de Alexander Toth dos meus. Goldberg me disse: "Tudo bem. Você pode fazer o *Zorro* pela Dell." Eu lhe perguntei: "O que vai dizer Alexander Toth?" e ele me respondeu: "Alexander Toth não tem nada para dizer, nós somos os proprietários da série." Então eu recusei, eu queria a concordância de Toth, e no final não fiz nada<sup>100</sup>. (PETITFAUX, 1996, p. 56-57)

## 5.5 - Retorno à Itália

Partindo da Argentina, sem conseguir realizar o sonho de atuar nos quadrinhos nos EUA, Pratt retorna para a Itália. No período entre 1962 e 1967, o quadrinista arranja um emprego na *Corriere dei piccoli*, tradicional periódico de quadrinhos na Itália que, como já dissemos, publicava os *fumetti* desde 1908.

Trabalhando no jornal, Pratt irá lidar com quadrinhos, histórias ilustradas e ilustrações, sem nunca assumir o roteiro de suas criações (PETITFAUX, 1996). Claramente, esse momento representa uma quebra na construção narrativa que pressupõe uma linearidade e uma questão etapista na narrativa de vida. Ainda que seu período na Argentina seja permeado de trabalhos diversos nos quadrinhos, realizando capa de revistas femininas, aulas na Escola Panamericana e até atuando como ator de fotonovelas, a construção de sua bibliografia cristaliza um processo que vai desde os primeiros trabalhos com Faustinelli até as primeiras séries longas em que assina desenho e roteiro. Diante dessa "quebra", Petitfaux pergunta se Hugo Pratt enxergava essa fase como um recuo em sua carreira. A resposta do quadrinista se estende e adentra em considerações trabalhistas sobre o período em que estava no *Corriere dei Piccoli*:

---

<sup>100</sup> No original: Pas seulement de papier. Toute l'économie avait des difficultés. J'aurais pu alors travailler pour les Américains de Dell Comics. [...] J'ai fait un essai, et on ne distinguait pas les dessins d'Alexander Toth des miens. Goldberg m'a dit: "Ça va. Tu peux faire Zorro pour Dell." J'ai demandé: "Que va dire Alexander Toth?" et il m'a répondu: "Alexander Toth n'a rien à dire, nous sommes propriétaires de la série." Alors j'ai refusé, je voulais l'accord de Toth, et finalement je n'ai rien fait.

Poderia ser uma frustração, mas Mino Milani era um bom roteirista, e eu tomei isso como uma disciplina. De todo modo, eu não tinha como escrever minhas histórias sozinho: havia várias pessoas para essa função. E no *Corriere dei Piccoli*, os caras ficavam com medo do diretor, medo de perder seus empregos. Quando o editor quis nos impor contratos horríveis, nos quais eles eram proprietários de tudo, só uma pessoa lutou ao meu lado, uma mulher que veio da Argentina! Todos os outros desistiram, apenas Iris de Paoli e eu resistimos. Quando era preciso lutar, só havia ela!<sup>101</sup> (PETITFAUX, 1996, p. 56)

Novamente, uma disputa pela propriedade de suas obras. Se o autor se encontrava amparado apenas pela quadrinista Iris de Paoli na redação do tradicional jornal italiano, o mesmo não se pode dizer do cenário amplo na Itália. Como já foi exposto anteriormente, um forte movimento de quadrinistas e pesquisadores que concebiam os quadrinhos de maneira similar ao de Pratt se desenvolvia e, em 1965, iria aparecer uma de suas expressões mais fortes: a revista *Linus*.

Claramente, o percurso argentino de Hugo Pratt não garantiu a ele o mesmo patamar de carreira na Itália que ele possuía antes. Esse período, que antecede a publicação de *A balada do mar salgado*, acaba sendo recebido com o filtro da curiosidade colecionista. O menor número de republicações indica que não se trata da bibliografia mais rentável do autor.

Talvez esse momento na carreira do quadrinista não seja só algum tipo de demérito individual, um "recoo estratégico", como é nomeado o capítulo do livro *Desejo de ser inútil* que trata desse período. O cenário italiano não era tão proeminente quanto o argentino, ainda na década de 1960, para o tipo de trabalho que exercia Pratt. As obras de maior destaque nesse período serão as adaptações literárias das obras de Robert Louis Stevenson, tanto *A Ilha do tesouro*<sup>102</sup> como *Raptado*, mas mesmo assim é possível encontrar as aventuras de L'Ombre, um herói mascarado que remete diretamente aos tempos de *L'Asso di Picche*. Definitivamente, não é pertinente pensar

---

<sup>101</sup> No original: Ça aurait pu être une frustration, mais Mino Milani était un bon scénariste, et j'ai pris cela comme une discipline. Et de toute façon, je n'avais pas la possibilité de faire moi-même mes histoires: il y avait des types pour cela. Et au Corriere dei Piccoli, les types avaient peur du directeur, peur de perdre leur travail. Quand l'editeur a voulu nous imposer des contrats horribles, où il était propriétaires de tout, une seule personne s'est battue à mes côtés, une femme qui venait d'Argentine! Tous les autres ont plié, seule Iris de Paoli et moi avons résisté. Quand il a fallu se battre, il n'y a eu qu'elle!

<sup>102</sup> Vale pontuar que as edições de *Ilha do Tesouro* oportunamente se vinculam com a série *Corto Maltese*, sendo percebidas como um ensaio da obra devido às suas características de aventura e pirataria. Esse pode ser um motivo dessa obra ser uma das mais publicadas relativas ao período de 1962-1967.

na trajetória profissional do ponto de vista linear e evolucionista, pois o contexto também não se apresenta dessa maneira. Mesmo dentro da revista *Linus*, autores contemporâneos italianos, como Guido Crepax, não eram tão bem recebidos pelo público leitor, como demonstram as pesquisas de opinião dos leitores que já citamos.

Em 1967, Hugo Pratt é demitido da revista *Corriere dei piccoli*. O motivo relatado pelo autor seria um complô de colegas invejosos que, diante do fato dele conseguir fazer pranchas em uma velocidade rápida, fizeram uma campanha contra ele para a direção do jornal, em especial o diretor Triberti, e o único que o teria defendido na ocasião foi o redator chefe Giancarlo Francesconi. Ainda que seja dado um voto de confiança ao quadrinista sobre a situação exposta, dificilmente esse motivo seria o único a pesar em sua demissão. Sobram relatos de viagens durante esse período, dentre eles, o da sua longa estadia no Brasil<sup>103</sup>. Esses períodos de sumiço certamente faziam do autor uma figura pouco confiável para o trabalho que era exigido em um jornal, tornando constantes as substituições de desenhistas em algumas das séries que ele havia assumido. Ao recordar o período, Pratt diria não se arrepende, pois ali tinha reencontrado amigos, feito dinheiro e se disciplinado (PETITFAUX, 1996 e 2005).

O autor não ficou muito tempo desempregado. Como ele afirmou:

Petitfaux: É quase um milagre: no momento em que você não se sentia mais bem no *Corriere dei Piccoli*, ele [Florenzo Ivaldi] lhe propôs fazer uma nova revista, *Sgt. Kirk*.

Hugo Pratt: É verdade. Eu ia me encontrar sem trabalho, e ele apareceu. Mas eu tinha confiança. A HQ sempre foi muito generosa comigo. Eu não a trairia, eu não tenho vergonha de me declarar *fumettaro* [quadrinista], ainda que todo mundo se diga artista<sup>104</sup>. (PETITFAUX, 1996, p. 58)

<sup>103</sup> O relato dessa passagem inclui o nascimento de duas crianças aqui no Brasil. O livro *O desejo de ser inútil* traz, inclusive, uma reprodução fotográfica de uma filha, a Victoriana Aureliana Gloriana Pratt em 1983. No entanto, em entrevista dada ao jornal *Correio da Bahia* na edição de 08 de fevereiro de 2001, com o título de “Romance em Quadrinhos: professora diz ter vivido romance com Hugo Pratt, que esteve na Bahia nos anos 60”, a professora de teatro aposentada, Lucia Di Sanctis (nome sugerido por Pratt que ela adotaria como nome artístico), afirma ter vivido um romance com o autor na década de 1960. Ela teria 18 anos na época, o quadrinista 38, e o romance teria durado dois meses. No entanto Lucia, que foi uma figura de destaque por ter criado o grupo de teatro negro Tenha em 1969, afirma que não teve essa filha, Victotiana Pratt. Esse é o risco de tomar a narrativa de Pratt como verdade jornalística e não criação literária.

<sup>104</sup> No original: Petitfaux: C'est presque un miracle: au moment où vous ne vous sentez plus bien au *Corriere dei Piccoli*, il vous propose de faire un nouveau journal, *Sgt. Kirk*.

## 6 - A JORNADA EDITORIAL DE CORTO MALTESE

### 6.1 - A Revista *Sgt. Kirk*

O personagem Corto Maltese surgiu para o público pela primeira vez em julho de 1967. Pratt foi procurado por Florenzo Ivaldi, um empresário do ramo imobiliário, para que, junto do crítico de cinema Claudio Bertieri, fizessem a *Sgt. Kirk* (PETITFAUX, 2005).

Pelos números presentes no expediente da revista, podemos perceber que, comparada a outras revistas italianas dedicadas aos quadrinhos da mesma época, sua circulação pode ser entendida como mais restrita. O próprio Hugo Pratt reconhece que a distribuição das 3000 unidades de *Sgt. Kirk* era praticamente local, concentrada em Gênova, mas que, em contraponto a essa situação, ele gozava de enorme liberdade criativa por parte dos editores (PETITFAUX, 1996). Ranieri Carano, ao fazer, em 1986, análise sobre os quadrinhos italianos, caracteriza a publicação como “sofisticada” e que “só sobreviveu graças aos esforços de seu dono, editor e promotor Fiorenzo Ivaldi” (CARANO, 1986, p. 101). Giovanni Remonato destaca também que outro fator que colaborava para sua menor circulação era o preço de capa de 500 liras, enquanto sua principal concorrente, a revista *Linus*, custava 300 liras (REMONATO, 2015).

Ainda que a revista *Linus* ocupasse o lugar da principal concorrente da *Sgt. Kirk*, a proposta editorial da revista de Ivaldi se diferenciava ao trazer para o centro de seu projeto o gênero de aventura, enquanto as outras revistas se baseavam em páginas satíricas e quadrinhos *engagé* (REMONATO, 2015), termo em voga na França para falar do engajamento político da juventude. Podemos analisar o projeto que Ivaldi pretendia construir para os quadrinhos a partir do editorial do primeiro número da *Sgt. Kirk*:

---

Hugo Pratt: C'est vrai. Je vais me retrouver sans travail, et il arrive. Mais j'avais confiance. La B.D a toujours été très généreuse avec moi. je ne la trahirai pas, je n'ai pas honte de me déclarer fumettaro, alors que tout le monde se dit artiste.

Mais um novo lançamento em quadrinhos? Sim, mas "novo" apenas porque traz "ano 1, número 1" no cabeçalho. Além disso, não há nenhuma intenção de inventar algo, de alardear prioridades, de preencher lacunas inexplicáveis para o leitor.

Nossa proposta é muito mais simples, e talvez até disfarçadamente "sentimental". Em outras palavras, é juntar os fios de um discurso interrompido há muitos anos, na era de ouro dos quadrinhos, quando a aventura, em letras maiúsculas, cavalgava incontestemente as páginas da narrativa em tiras. Desde então, seria inútil escrevê-lo, muitos eventos, modas e estilos se sucederam para transformar um meio que, de certa forma, poderia agora parecer codificado em esquemas definitivos. Nos últimos anos, de diferentes formas e com aberturas estimuladas por interesses distintos, o horizonte do mundo dos quadrinhos sofreu consideráveis abalos. No entanto, expandiu-se significativamente e, para surpresa (e também desconfiança) de muitos, a análise se estruturou por meio de contribuições de importância não desprezíveis. Os observadores imparciais, os "capacetes azuis" de um setor muitas vezes impregnado de fanatismos ingênuos e interesses comerciais gananciosos, notaram esta significativa multiplicação de investigações e a situaram, com razão, naquele inquieto espaço global que leva o nome de "comunicações de massa"<sup>105</sup>. (SGT. KIRK, 1967, p.1)

Nos dois primeiros parágrafos do editorial, fica clara a construção nostálgica da *Sgt. Kirk*. Evocando a "era de ouro", um possível período de glória na produção, a revista se propõe a ser uma continuidade, uma ponte para o presente desse momento que parece ter ficado perdido, ofuscado por outros tipos de expressão em quadrinhos. Além disso, para marcar sua diferença perante as outras publicações, o editorial tece uma crítica ao cenário contemporâneo que, respaldando-se na construção teórica de "comunicações de massa", traria um material comercialmente interessante, mas de gosto duvidoso. O editorial segue:

Certamente, o tema "consumístico" não é estranho ao intenso relançamento de quadrinhos nos anos 60, companheiro macroscópico da nossa vida, que - talvez inevitavelmente - transforma vontades em autênticas necessidades. Daí, indiscriminadamente, a proliferação de publicações de todo o tipo (que não devem ser aceitas nem condenadas em bloco) e a progressiva escalada para uma produção

<sup>105</sup> No original: Ancora una nuova pubblicazione a fumetti? Sì, ma "nuova" soltanto perché reca in testata "anno 1°, numero 1". Oltre a questo, nessuna intenzione di inventare qualcosa, di vantare priorità, di colmare al lettore inspiegabili lacune.

Il nostro proposito è molto più semplice, e forse anche larvatamente « sentimentale ». E' quello, in altri termini, di riunire i fili di un discorso interrotto tanti anni fa, nell'età d'oro dei comics, quando l'avventura, in tutte maiuscole, cavalcava incontrastata le pagine della narrativa à strisce. Da allora, inutile scriverlo, tanti accadimenti e mode e stili si sono succeduti a trasformare un media che, per certi versi, poteva sembrare ormai codificato entro schemi definitivi. In anni recenti, in forme diverse e con aperture stimolate da distinti interessi, l'orizzonte del mondo fumettistico ha subito scossoni notevoli. Comunque, si è ampliato in misura rilevante e, con la sorpresa (ed anche i sospetti) di molti, l'analisi si è andata strutturando attraverso contributi di rilievo non trascurabile. Gli osservatori imparziali, i « caschi blu » di un settore troppo spesso impregnato di fanatismi ingenui e di ingordi interessi commerciali, hanno annotato questo significativo moltiplicarsi di investigazioni e lo hanno giustamente collocato in quella globale irrequieta area che va sotto il nome di « comunicazioni di massa ».

editorial massivamente iterativa e condizionante<sup>106</sup>. (SGT. KIRK, 1967, p.1)

Nesse parágrafo, o editorial segue sua crítica ao cenário de publicações. Mais do que o material contemporâneo, o cenário de relançamentos também é criticado, como integrante de um horizonte de publicações repetitivas que buscavam apenas o lucro. Na sequência, a revista coloca o seu posicionamento:

Querendo entrar num diálogo que consideramos extremamente interessante, escolhemos conscientemente um caminho intermediário entre a frequentemente rarefeita conotação intelectualista e a especulação, um caminho ao qual se deve atribuir um sentido preciso e nada compensatório: precisamente o de documentação. Na verdade, queremos nos apresentar ao leitor como o testemunho de fascinantes e válidos momentos dos quadrinhos, e não apenas dos americanos. Fica claro, portanto, que nosso objetivo é "recuperar" personagens e autores que o público italiano mal conhece, ou que teve a oportunidade de conhecer de forma fugaz por estarem em publicações de curta duração e influência limitada. Mas também não nos afastaremos dos "novos" autores e heróis, pois é nossa intenção alargar o diálogo sobre a banda desenhada até aos dias de hoje, acolhendo as assinaturas que validamente possam contribuir para a inserção da banda desenhada num panorama o mais extenso possível<sup>107</sup>. (SGT. KIRK, 1967, p.1-2)

No trecho, entendemos melhor o projeto de Florenzo Ivaldi para a revista *Sgt. Kirk*. A opção deliberada por uma rota intermediária explícita como, apesar da construção das críticas sobre o cenário dos quadrinhos, o conteúdo da revista irá dialogar de maneira muito próxima ao da proposta da *Eureka* e da própria *Linus*. O número 2 da *Sgt. Kirk*, por exemplo, traz uma reportagem sobre o "Salone Internazionale dei Comics" de 1967 em Lucca, e sobre a exposição de quadrinhos no Louvre, a "Bande dessinée et figuration narrative". Essa proposta, que parece ser uma operação de retraçar a pertinência dos quadrinhos de aventura para o debate que naquele

---

<sup>106</sup> No original: Di certo, al fitto rilancio dei fumetti concretatosi negli anni '60, non è estraneo il tema « consumistico », macroscopico compagno del nostro vivere, che - forse inevitabilmente - modifica i bisogni in autentiche necessità. Di qui, indiscriminatamente, il proliferare di pubblicazioni d'ogni tipo (da non accettare nè condannare in blocco) e la progressiva scalata verso una produzione editoriale massivamente iterativa e condizionante

<sup>107</sup> No original: Volendo inserirci in un dialogo che riteniamo quanto mai interessante, abbiamo consapevolmente scelto una strada a mezzo, tra la spesso rarefatta connotazione intellettualistica e la speculazione, una strada cui si deve attribuire un senso preciso e per nulla compensativo: quello, appunto, della documentazione. Ci vogliamo infatti proporre al lettore come la testimonianza di affascinanti e validi momenti dei comics, e non solamente di quelli statunitensi. E' chiaro, dunque, che il nostro obiettivo è quello di « recuperare » personaggi ed autori che il pubblico italiano scarsa mente conosce, oppure che ha avuto modo di accostare in maniera fuggevole perché ospitati in pubblicazioni di corto respiro e di ristretta influenza. Ma neppure ci terremo lontani dai « nuovi » autori ed eroi, giacché è nel nostro proposito di allargare il dialogo sui fumetti all'oggi, accogliendo quelle firme che possano validamente contribuire ad un inserimento dei comics in un panorama per quanto possibile esteso.

momento acontecia, dialoga muito diretamente com a própria proposta presente no trabalho de Hugo Pratt. O editorial segue:

Hugo Pratt (com as histórias de "Sargento Kirk", a quem reservamos o cabeçalho, de "Anna nella Jungla" e outros personagens) e Milton Caniff (com aquele surpreendente romance visual chamado "Terry and the Pirates") são as duas primeiras personalidades - de notável importância pela qualidade elegante do signo e pelo rigor filológico que os caracterizam - que apresentamos nas páginas de « KIRK ». A eles, assim, se juntarão outros autores, numa constante "atualização" da revista que, evidentemente, não ambiciona encerrar-se em compromissos exclusivamente museográficos. Ou arqueológicos, como alguns podem suspeitar.<sup>108</sup> (SGT. KIRK, 1967, p. 2)

Nessa parte a revista anuncia seu conteúdo, que se constituía de: *Randall*, faroeste de Arturo del Castillo que apareceu na revista argentina *Hora Cero*; *Sgt. Kirk*, *Anna nella jungla*, *Ticonderoga*, *Una ballata del mare salato* e *Lupo Conrad*, todos títulos com autoria atribuída unicamente a Hugo Pratt; e *Terry e i pirati* de Milton Caniff. Dessa maneira o editorial já se desculpa pelo excesso de histórias atribuídas a Pratt e fala da participação de mais autores (como Dino Battaglia que já anunciado como participante dos números 2 e 3 ainda no primeiro número) e cita os termos museográficos e arqueológicos para falar que eles não correspondem aos objetivos da *Sgt. Kirk*. A utilização desses termos de maneira denotativa serve para tentar afastar a ideia de que veicular histórias como *Terry e i pirati*, que foram publicadas na Itália na década de 1930 na *L'Avventuroso*, era um ato "museográfico", ou seja, de deixar em exposição glórias do passado, e que publicar as histórias argentinas de Pratt da década de 1950 não era algo "arqueológico", ou seja, um achado do passado que se encontrava perdido e as pessoas não tinham mais contato.

É bem curioso, também, reparar em como a capa da revista é elaborada para traduzir visualmente essa construção conceitual.

---

<sup>108</sup> No original: Hugo Pratt (con le storie del « sergente Kirk », cui abbiamo riservato la testata, di « Anna nella jungla » e di altri personaggi) e Milton Caniff (con quel sorprendente romanzo per immagini che si chiama « Terry e i pirati ») sono le prime due personalità - di notevolissimo rilievo per l'elegante qualità del segno e per il rigore filologico che lo caratterizza - che presentiamo nelle pagine di « KIRK ». Ad essi, dunque, si uniranno altri autori, in un costante « aggiornamento » della rivista la quale, evidentemente, non ambisce chiudersi entro impegni esclusivamente museografici. O archeologici, come qualcuno potrebbe sospettare.

Figura 25 - Capa da Sgt. Kirk nº 1, por Hugo Pratt, de julho de 1967.



Fonte: acervo pessoal do autor

Podemos analisar inicialmente a logo. Se, no caso da capa da *Linus*, a logo possuía a lógica do "design universal", a *Sgt. Kirk* já apresentava outra proposta. O destaque no texto KIRK e a abreviação da palavra *sargente* são elaboradas com um letreiramento feito por Hugo Pratt, onde ficam expostos os gestos e o traçado manual, como era feito no caso de *Terry and the Pirates*, de Caniff. O preenchimento do logo com referências à bandeira dos Estados Unidos aponta exatamente para a "era de ouro" dos quadrinhos de aventura, como citado no editorial. A exuberância e profusão de cores da capa também contrasta com o que existia na *Linus*. Ainda assim, a composição não se opõe radicalmente às ambições da "literatura desenhada". A imagem é um jogo entre o saudosismo e a vontade de construir um novo caminho. O bloco de cor chapada no fundo é coberto por assinaturas diversas, sobrepostas, com uma representação visual da presença dos personagens e agentes mais "descolada". As três figuras principais da capa também apontam para o caminho intermediário que o editorial da revista redige. Do lado direito, Pratt redesenha o personagem Terry, do lado esquerdo aparece o Sargento Kirk, que dá o título à revista. Terry é o passado glorioso da aventura, Kirk é o passado a ser descoberto, o qual cria o elo justamente com a até então desconhecida figura central: Pandora, a personagem central de *Una ballata del mare salato*. Esse é o caminho que Ivaldi busca e comunga com Pratt. O esforço é de se inserir no cenário contemporâneo, reinventando uma tradição e buscando o reconhecimento que eles julgavam merecer. A capa da segunda edição irá explicitar o recorte do público de jovens adultos homens que Ivaldi mirava:

Figura 26 - Capa da revista nº 2 da *Sgt. Kirk*, de agosto de 1967, que faz referência à capa da revista *Playboy*, lançada nos EUA em junho de 1966.



Fonte: acervo pessoal do autor.

### 6.1.1 - O discurso dos livros em *A balada do mar salgado*

Em 1968, Claude Moliterni irá conduzir uma entrevista com Pratt durante o festival de Lucca. Duas perguntas são interessantes para compreender o alinhamento da visão de Pratt com o editorial da *Kirk*. A primeira é sobre a opinião dele sobre a produção europeia. Pratt afirma que ela segue um "caminho batido", "sem imaginação" e que os autores europeus não tinham liberdade, ao contrário dos que ele havia conhecido na América do Sul (MOLITERNI, 1973, p. 59). A segunda pergunta feita é sobre se Pratt "é a favor de quadrinhos para adultos ou para jovens", ao que ele diz: "acho que os quadrinhos deveriam ser para todo mundo. É uma arte popular". Provavelmente, era assim que Pratt entendia a literatura de aventura que conhecera na sua juventude. A percepção de que a obra de Melville, Conrad, Stevenson, Verne, dentre outros, era universal, impulsionava a ambição literária do quadrinista. Ainda que a crítica literária estivesse questionando a posição do autor, Pratt se fiava nos autores românticos e estabelecia assim um vínculo direto entre sua obra e a deles. Os livros da virada do século XIX para o XX, passando pelos quadrinhos americanos, carregavam o espírito da aventura que desembocava no seu trabalho.

Mas a ambição de Hugo Pratt não parava por aí. O também quadrinista, e por vezes seu auxiliar, Ivo Pavone relembra o início da *Balada*:

Quando ele [Hugo Pratt] começou a *Balada*, ele nos mostrou suas primeiras pranchas e ele esperava que nós admirássemos, estava bem convencido de seu próprio valor. Nós, de nossa parte, já estávamos plenamente convencidos do seu imenso talento, essa novidade não nos pareceu nada excepcional, nós não tínhamos consciência do ponto de virada que aquilo significava<sup>109</sup>. (JANS, 2013, p. 26)

Essa grandiosidade da qual o autor estava convencido parecia não caber apenas nas páginas de uma revista. A valorização da carreira do quadrinista, a sua grande aventura, as referências literárias, cinematográficas, antropológicas etc., suas concepções de narrativa visual, tudo isso parecia caber em um mundo no qual o autor costumava transitar: o mundo dos livros. A *balada do mar salgado* surgia com vontade de ser livro.

Para entender um pouco disso que estou chamando de "vontade de ser livro", é pertinente começar primeiro pelos elementos narrativos que Hugo Pratt elabora e depois passar para outros elementos formais.

Como já dissemos, Hugo Pratt se referia, por vezes, a seu trabalho como literatura desenhada. Esse esforço de aproximação por parte de Pratt se faz perceptível nas muitas referências literárias presentes n'*A balada do mar salgado*: Louis Antoine de Bouganville (*Voyage autour du monde*); Daniel Dafoe (*Robinson Crusoé*); Herman Melville (*Moby Dick*, *Omoo*, *Typee*, *Benito Cereno*, *Mardi*); Samuel Taylor Coleridge (*A balada do velho marinheiro*), Eurípedes (*Medeia*), P. B. Shelley (*The cloud*, *Adonais*), Rainer Maria Rilke (*Poeme*), Henry de Vere Stacpoole (*A lagoa azul*). Para além dessas referências diretas, o autor admite em entrevistas também receber influências dos romances de Stevenson, Conrad e Jack London (PETITFAUX, 2015) e, na sua formação enquanto autor, de nomes como Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Ernesto Sábato e Adolfo Bioy Casares (FAVARO, 2012). Umberto Eco, ao analisar a "Geografia imperfeita de Corto Maltese", mapeia

---

<sup>109</sup> No original: Quand il a commencé La Ballade, il nous a montré ses premières planches et il attendait qu'on l'admire, il était très conscient de sa propre valeur. Nous, de notre côté, nous étions déjà pleinement convaincus de son immense talent, ce nouveau sujet ne nous avait pas paru plus exceptionnel, nous n'avions pas pris conscience du tournant que cela signifiait.

justamente essas leituras, e em especial a de Bougainville, para visitar livros de cartografia e tentar entender imprecisões na narrativa.

Mas a referência literária não é a única bibliografia à qual Pratt recorre. O livro é o suporte privilegiado de diversos discursos e, dentre eles, o da antropologia. Um dos marcos da bibliografia antropológica nos anos 1960 foi *O pensamento selvagem*, livro escrito em 1961 por Claude Lévi-Strauss. O objetivo de Lévi-Strauss com a obra era o de se opor à ideia que ainda circulava na Antropologia de que o "selvagem" representaria um estágio primitivo da humanidade e, assim, a chamada mentalidade primitiva poderia ser comparada à mentalidade infantil. Segundo ele, o pensamento selvagem seria tão lógico quanto qualquer outro e, entre um e outro, apenas divergiriam pontos de aplicação (LÉVI-STRAUSS, 2015).

O antropólogo francês foi um dos nomes mais reconhecidos do estruturalismo, uma tradição que se referencia bastante na proposta linguística de Saussure, e que apontava, na Antropologia, para o objetivo de se fazer uma teoria geral das relações. N'O *pensamento selvagem*, o autor entra no debate que corria no campo sobre as diferenças que existiriam entre o "pensamento mágico" e o "pensamento científico". Lévi-Strauss propõe então que o pensamento mágico não seria uma etapa anterior ao pensamento científico, mas sim paralelo: "[...] seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos, [...] mas não devido à espécie de operações mentais que ambas supõem e que diferem menos na natureza que na função dos tipos de fenômeno aos quais são aplicadas" (LÉVI-STRAUSS, 2015). Ou seja, o pensamento científico pressupõe descobertas de uma ordenação, assim como os princípios não-científicos também podem encontrar ordenações verdadeiras, segundo o autor, graças ao número finito de estruturas possíveis. N'A *balada do mar salgado* percebemos como essa discussão é incorporada no quadrinho em questão. Como o conteúdo textual também será trabalhado, a opção foi utilizar a página da edição brasileira da L&PM.

Figura 27 - Página 57 de *A balada do mar salgado* da editora L&PM.

Na página, os personagens Cain, um garoto britânico, e Tarao, um jovem maori, estão conversando em um pequeno barco. A música de pescadores Maori que Tarao canta, uma pequena rima sobre pescar um peixe grande, é a chave para que Cain fale sobre Moby Dick. A criação literária é tratada então como um mito, uma história de ódio entre um capitão e a tão adjetivada Baleia Branca. Ao descrever a baleia, Tarao afirma: “ele é Pehee-Nuee-Nuee”. A confusão linguística entre os nomes segue com Cain falando que o maori pode chamar a baleia como quiser, pois muito já se escreveu sobre ela, citando o Gênesis. Tarao reafirma que conhece aquela história e que sua professora, Miss Star, lia no livro sobre o grande peixe “que come as pessoas” ao que Cain, pressupondo o ensino missionário do jovem maori, volta a citar a Bíblia até ter sua fala interrompida por algo que surge do fundo do mar.

Nessa passagem, o autor se utiliza de algumas sutilezas justamente para subverter as concepções do que distanciaria o pensamento desses personagens: na verdade, ambos estão falando da mesma baleia. A expressão Pehee-nuee-nuee, aparece ainda na primeira página da obra *Moby Dick*, de Herman Melville, quando o autor está discutindo etimologia da palavra “baleia” e cita que, em Erromangoano (provavelmente um nome genérico para as línguas faladas na ilha de Erromango, em Vanuatu), a palavra que designa baleia é justamente Pehee-nuee-nuee. O interessante dessa citação é que, muitas vezes, ela passa despercebida dentro da obra de Melville. A estrutura do livro *Moby Dick* possui, no *corpus* da obra, duas construções que servem de paratexto para a própria obra: a primeira é “etimologias” e a segunda é “excertos”.

Ao citar as passagens bíblicas, Cain aumenta a confusão, afinal de maneira indireta ele está citando a obra de Melville, dessa vez referente aos “excertos” (MELVILLE, 2010). A desconfiança e o preconceito de Cain em relação ao conhecimento de Tarao, o que acompanha a construção da relação entre os personagens neste momento, impede que ele perceba que ambos estão falando sobre a mesma coisa. No final, fica claro esse pensamento quando diante de um submarino inesperado que emerge, Cain o chame em um primeiro momento de Moby Dick e Tarao o chame de Pehee-nuee-nuee. Além dessa interpretação, podemos pensar em como Hugo Pratt coloca que o conhecimento ocidental é construído a partir de referências não ocidentais também. Enquanto Cain só consegue acessar os aspectos da obra que fazem sentido

a si mesmo, Tarao consegue ler as referências não ocidentais, fazendo com que o nome Moby Dick não lhe remeta diretamente ao grande peixe, ao passo que Pehee-nuee-nuee, em uma língua que pode ser próxima, mas certamente não é a sua, faça essa referência.

Aqui propomos a possibilidade do diálogo com o discurso antropológico de Lévi-Strauss por parte de Hugo Pratt. Não é possível afirmar se Pratt era ou não leitor do antropólogo, no entanto, pode-se afirmar que ele estava por dentro da discussão e construía suas próprias impressões sobre ela em suas obras. Conforme indica o antropólogo Thierry Wendling, a maior referência visual de Pratt em *A balada do mar salgado* é justamente a obra do antropólogo e especialista em Oceania, Jean Guiart (DÉBROSSE, 2018), indicando que o quadrinista possuía familiaridade com o debate em que a intervenção de Lévi-Strauss era central no momento, além de Guiart assumir a influência de Claude Lévi-Strauss em seu trabalho. Os exemplos na obra são diversos e, para compreender melhor o processo de construção do Outro por parte do autor italiano, outros conceitos serão úteis.

Mas por que Pratt recorria a antropologia? O discurso antropológico fornecia ao autor a solidez de informações que poderiam constituir seu quadrinho. Ainda que o quadrinista tivesse a memória das aventuras literárias dos quadrinhos de sua infância, ele conseguia perceber que o exotismo e o colonialismo presentes naquelas obras não correspondiam ao seu pensamento. Mesmo se servindo muito dessas fontes, Pratt sabia que o mundo havia se transformado, que suas concepções e visões políticas eram distintas daquelas referências e era necessário legitimar a voz dos outros em sua história. Mesmo que em 1967 Hugo Pratt já tivesse viajado para vários lugares, ele nunca tinha visitado o cenário de sua história: "não, eu nunca tinha visto o Pacífico senão na costa chilena" (PETITFAUX, 1996, p. 61).

Para a construção de melanésios e polinésios por parte de Pratt, podemos analisar os conceitos de similitude e alteridade propostos pelo filósofo congolês Valetin-Yves Mudimbe. O filósofo elabora esses conceitos no livro *A invenção da África*:

Deste modo, o livro procura uma certa arqueologia da gnose africana como um sistema de pensamento do qual emergiram as mais profundas questões filosóficas: em primeiro lugar, no que diz respeito

à forma, ao conteúdo e ao estilo de “africanizar” o conhecimento; em segundo lugar, no que concerne ao estatuto dos sistemas de pensamento tradicionais e à sua possível relação com o gênero normativo de conhecimento. (MUDIMBE, 2013, p. 10)

Apesar de estar em diálogo com a construção de pensamento em um local geograficamente diverso em relação ao cenário de *A balada do mar salgado*, Mudimbe analisa, ao longo de seus capítulos, como a imagem do "Outro" é construída a partir de autores ocidentais e como o poder de antropólogos, missionários e ideólogos transformam os vários tipos de conhecimento. É esse poder inclusive que concede a autoridade que Pratt buscava para criar a voz de personagens não europeus no quadrinho.

Ao se debruçar sobre uma gravura do século XVI, de Burgkmair, na qual são representados africanos, Mudimbe destaca que “a estrutura das figuras, bem como o significado dos corpos nus, proclamam as virtudes das similitudes: para mostrar os negros de Springer, o pintor representou brancos enegrecidos” (MUDIMBE, 2013, p. 24). Após demonstrar como isso dialoga com conhecimentos da época, o autor destaca também que a diferença cultural acaba ressaltada por meio da “negrura, o cabelo encarapinhado, as braceletes [sic] e os fios de pérola” (MUDIMBE, 2013, p. 24). Nos séculos seguintes, com uma nova ordem de conhecimento no Ocidente, as representações mudam. O autor congolês repara que a maior parte das representações demonstram uma ordem de alteridade específica: a alteridade enquanto categoria negativa do "Mesmo" (MUDIMBE, 2013). Esse processo não se restringe somente ao campo das representações artísticas, mas pode ser visto em diversos exemplos onde a episteme (ou gnose) do "Outro" não é reconhecida em sua autonomia.

Ao longo de toda *A balada do mar salgado*, músicas e canções aparecem representadas em diversos momentos. Na página a seguir, vemos o diálogo entre os personagens Crânio, um marinheiro melanésio de Fiji, e Corto Maltese, marinheiro mercante europeu que recusa politicamente assumir uma nacionalidade. O assunto principal da conversa surge do momento em que uma canção cita a terra de Heragi. Tanto essa canção do primeiro quadro quanto a do quarto quadro aparecem no original em italiano, um detalhe que dificulta muito a busca de quais seriam essas

músicas em bases de acervos sonoros maoris e neozelandeses. No entanto, ao se buscar com mais atenção, repara-se que as canções transcritas fazem parte de um livro específico: *Vikings of the Pacific*, do antropólogo Peter Henry Buck. Não apenas as canções, mas a fala de Crânio quase toda é uma citação do último capítulo do livro (BUCK, 1959).

Figura 28 - Página 34 de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM.



Se o desenho do autor ressalta a diferença entre as feições dos personagens, chegando ao ponto de estereotipar vários de seus traços, o texto e outros elementos (como o casaco de marinheiro) vão buscar a similitude. Essa similitude não surge da mesma maneira que Mudimbe descreve para o século XVI, mas sim a partir da articulação da episteme de sua época. Atento aos debates que se colocam em um momento de crise do sistema colonial na década de 1960, o autor busca dotar esse "Outro" de uma voz autêntica. No entanto, sem acesso direto a essa voz, o recurso encontrado pelo autor é de jogar justamente com a autoridade antropológica e fazer das palavras obtidas pela mediação das suas pesquisas em livros, palavras dos polinésios e melanésios representados. É curioso reparar também no esforço que o autor faz dessa voz ser autêntica.

Se os livros e imagens de Jean Guiart o guiam por um lado, o texto que vai para dentro dos balões de Crânio, que se tornam músicas, é justamente o de Peter Henry Buck, um antropólogo que explicitava sua origem maori.

Mas o autor não constrói a imagem do outro apenas com base no discurso encontrado em livros. Ainda que seja um adendo ao assunto, cabe aqui pontuar esse aspecto por ser ele pouco referenciado e mal elaborado ao tratar da *Balada*. Um pouco do contexto é necessário antes de partir para análise. Depois de um naufrágio, as personagens Corto Maltese, Crânio (marinheiro de Fiji), Taroa (jovem navegador maori), Cain e Pandora (jovens irmãos ingleses, herdeiros da família Groovesnore) se encontram na Papua-Nova Guiné. Ali, eles precisam escapar dos "Senik", nome grafado errado que se refere aos Sepiks, o que pode ser constatado na correção que Pratt faz na versão do romance (PRATT, 1995, p.79). Esse grupo de Sepiks é tratado por alguns personagens como "canibal" e seu visual é construído pelo autor como distante dos elementos culturais ocidentais. Nos episódios que antecedem a fuga, Taroa é um maori que fala inglês e conhece de literatura; Crânio também fala inglês, discute nacionalismos e porta um uniforme colonial britânico; os Sepiks por sua vez são austeros em sua fala (uma indicação de que não dominam o idioma em que os personagens se comunicam), possuem diversos elementos de cultura como vestuário, construções, grafismos, armas, rituais bem explorados justamente para marcar essa diferença. Até o momento da fuga, podemos perceber a construção da

alteridade tal como Mudimbe fala: os "Outros" parecem ser a identidade negativa do "Mesmo" e, quando fogem dessa lógica, fazem-no não a partir da construção própria de suas epistemes, mas sim porque passaram pela educação colonial ou pelo contato com ideias europeias. No entanto, ao fugirem de piroga dos Sepiks, um detalhe na música evocada nos mostra que, ao invés de simplesmente fundar o "Outro", que representa qualquer um exceto "Eu" e ajuda a construir essa identidade do "Mesmo" (MUDIMBE, 2013, p. 28), a obra ironicamente acaba por questionar a identidade do "Mesmo".

Figura 29 - Detalhe do quadro da página 53, de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM.



Fonte: acervo pessoal do autor.

O canto entoado por esses tão distantes Sepiks, o “Biri, Bari, Bragora” é uma expressão em latim utilizada na cidade de Veneza. Como vimos nos outros exemplos, para dar voz aos maoris, por exemplo, além dos recursos visuais, o autor lançou mão de textos recolhidos por antropólogos (na maior parte dos casos já traduzidos do idioma maori) para que seus personagens estivessem inseridos dentro de sua própria lógica cultural. Esse recurso, para além das implicações da construção política de sua narrativa, corresponde ao que Ashkenazi e Dittmar percebem como o uso de fontes e recursos para representar de maneira confiável a realidade histórica (ASHKENAZI e DITTMAR, 2018). Por que então a frase latina quebra com essa lógica e se encontra na boca daquele que, dentre os povos representados, aparece como o mais distante da lógica ocidental? A frase original “Biri, Bari, Bragora libera nos domine” sinalizaria os lugares infames de Veneza. Como podemos ver, seu sentido original não é o que

está em jogo na interpretação. Na obra *Notes de voyage: les musiques de Corto Maltese*, Alain Tercinet afirma que tal expressão poderia ser resultado de alguma das viagens de outro veneziano famoso, Marco Polo, e ter assim sobrevivido ao longo dos séculos graças à transmissão oral. Seguir o caminho dessa hipótese é fazer o percurso mais longo do eurocentrismo, justificando o recurso de linguagem por meio de um longo périplo que não parece se manter de pé.

Diante de tudo que foi colocado anteriormente, me parece que, ao usar a expressão “Biri, Bari, Bragora”, Pratt subverte a sua própria construção e abre o questionamento, por meio da similitude na representação do Outro, da identidade própria do Eu. A alteridade não confirma mais a identidade do Ocidente, mas sim a questiona.

Esse desvio filosófico parece fugir da discussão, mas entender a operação adotada por Hugo Pratt para a construção da temática e das personagens é essencial para entender o porquê de, em meio às outras aventuras em quadrinhos que estavam sendo publicadas, foi *A balada do mar salgado* que conseguiu projeção no cenário. As articulações feitas pelo quadrinista não são só essas, somam-se a elas referências cinematográficas (como *Mutiny on the bounty*, 1935, e *The red witch*, de 1948), de objetos, de cenários e vestuários. Mas foi a contribuição do discurso literário e antropológico que contribuiu para que parte do público recebesse o quadrinho tal como seu autor entendia: “literatura desenhada”. Mas não era só a narrativa que consolidava a “vontade de ser livro” de Pratt. Foi também nos elementos formais que o quadrinista expôs sua ideia.

#### 6.1.2 - Corto Maltese na *Sgt. Kirk*

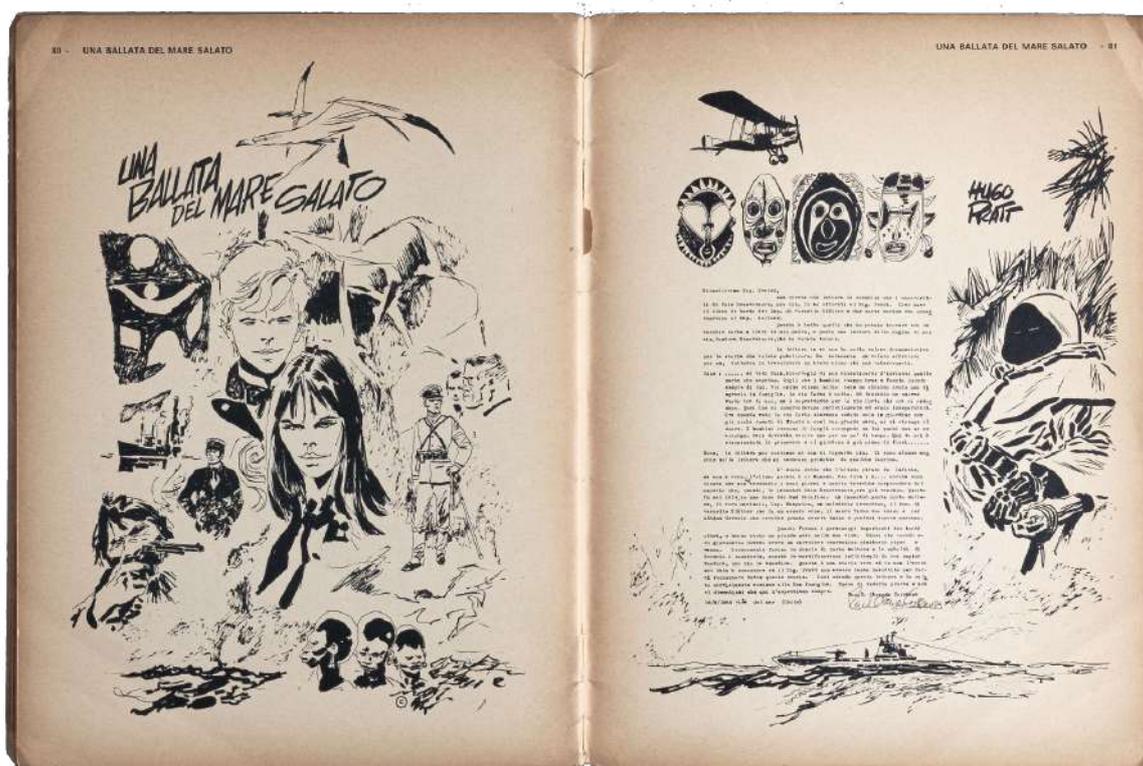
Na *Sgt. Kirk* nº 1, a história *Una ballata del mare salato* aparece na página 80. Os outros quadrinhos, ao longo da revista, são apresentados de maneira diversa. *Randall*, *Ticonderoga*, e *Lupo Conrad* possuem apenas um cabeçalho com destaque ao nome da história. *Sgt. Kirk* e *Terry e i Pirati* possuem uma página com contextualizações sobre seus autores e histórias escrita por Carlo della Corte<sup>110</sup>. *Anna nella jungla*, uma das histórias consideradas autorais de Pratt, se apresentava com

---

<sup>110</sup> Mesmo no texto que antecede à história de Kirk, o nome de Oesterheld não é mencionado.

um tipo de capa interna, uma composição de folha inteira. Mas em *Una ballata del mare salato* existe tanto uma capa ilustrada, como um outro paratexto. Ao falarmos em paratextos, consideramos, conforme Gerárd Genette, em seu livro *Paratextos editoriais*, de 2009, que "(...) o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público". (GENETTE, 2009, p.9)

Figura 30 - Páginas de apresentação de *Una ballata del mare salato*, na Sgt. Kirk.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Ou seja, os paratextos como capa, introdução, ajudam o "texto", que, no caso, é o quadrinho propriamente dito, a se propor como livro perante a seus leitores. A "capa" expõe os personagens da trama e o tamanho do desenho passa a ideia inicial que o autor tinha sobre a importância deles. Além disso, elementos de cenário também aparecem e se estendem para a carta que abre a história. Essa carta, além de ter o papel de introduzir o enredo, também traz uma reflexão metanarrativa. A primeira parte da carta diz:

Prezadíssimo Sr. Ivaldi,

com esta carta comunico-lhe que os manuscritos de Cain Groovesnore, meu tio, eu os confiei ao Sr. Pratt. Como também o livro de bordo do Capitão de Fragata Slütter e dois mapas marítimos que pertencem ao Cap. Galland. (PRATT, 1983, p. 9)

Florenzo Ivaldi, como já dissemos, é o editor da *Sgt. Kirk*, e Pratt, o seu autor. É nesse ponto de partida que a obra busca turvar os limites de ficção e realidade, num artifício que retira o quadrinho do seu esperado lugar fantasioso. Inclusive, a carta traz expressões como "a carta em si não tem muito valor documental para a história que [Ivaldi] deseja publicar" e "esta é uma história verdadeira e eu não a teria revelado nunca se o sr. Pratt não tivesse insistido", reforçando a proposta de jogar com as fronteiras da ficção. Esse mesmo recurso será utilizado por Pratt em uma espécie de prefácio do 3º episódio publicado na *Pif* nº66/1304, de 25 de maio de 1970.

Mas mesmo com todos esses elementos que descrevemos, a recepção imediata do *Una ballata del mare salato* não foi tão entusiasmada. Ainda que se faça a ressalva da menor circulação da revista, em especial de seu primeiro número, temos no segundo número um interessante retrato da recepção em uma sessão dedicada a comentar as respostas que leitores tiveram em relação à edição de estreia. O texto relativo a resposta do público começa da seguinte maneira: "recebemos uma pilha de cartas! Um sinal de que a revista de alguma forma atingiu o alvo. Em torno dela há discussão, aprovação, desacordo. Em suma, é crítico"<sup>111</sup>. De todas essas respostas, são elencados cinco pontos gerais que apareceram em várias cartas: o primeiro lamenta uma reprodução pouco clara dos desenhos de *Terry*; o segundo lamenta um excesso de Pratt; o terceiro critica o texto de alguns quadrinhos; o quarto elogia a qualidade de impressão; o quinto é a aprovação da revista tal como ela é. Para a pesquisa, interessa especialmente a resposta dada para o segundo ponto, que reclamava da quantidade de páginas de criações de Pratt na revista:

Pratt é um dos maiores desenhistas italianos, embora seja pouco conhecido na Itália. Acreditamos que é correto trazê-lo de volta à atenção do público e dedicar-lhe uma parte da revista. Porém, nem sempre será assim. Quando formos obrigados a "reduzi-lo", certamente chegarão mais cartas de protesto<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> No original: Abbiamo ricevuto un cumulo di lettere! Segno che la rivista ha, in qualche modo, centrato il bersaglio. Attorno a lei si discute, si approva, si dissente. Si critica, insomma.

<sup>112</sup> No original: Pratt è uno dei maggiori disegnatori italiani, anche se è poco conosciuto in Italia. Riteniamo sia giusto riproporlo all'attenzione del pubblico e dedicargli una parte della rivista. Comunque

Foi aos poucos que o quadrinista foi ganhando a confiança do público, mas não sua unanimidade, como podemos ver, em 1969, quando a revista decide fazer uma enquete com seus leitores sobre a popularidade de seus títulos. A *Ballata* fica apenas em 5º lugar, atrás do já "canônico" *Terry e i Pirati* (1º) e até de outros trabalhos de Pratt, como *Sgt. Kirk* (2º) e *L'Asso di Picche* (4º). Mas se o público recebia o autor com ressalva, outros agentes do meio literário já lhe dedicavam maior entusiasmo, em especial, a crítica. É importante que se entenda que não existia uma crítica consolidada no campo dos quadrinhos, e muito menos veículos que a abrigassem. Foi com o crescente movimento de intelectuais – sobre o qual já trabalhamos – que começam a aparecer na Europa publicações que abrirão espaço para a construção de uma fortuna crítica. Claude Moliterni, presidente da SOCERLID e da SFBD, uma das pessoas intimamente envolvidas nesse processo, entrevistou Hugo Pratt em 1968 para a revista *Phenix*, da qual era editor. A entrevista foi realizada durante o 4º *Salon dei Comics de Lucca*, um ano após o lançamento oficial da revista *Sgt. Kirk*. Nesse momento, *Una ballata del mare salato* ainda não estava concluída, mas já encontrava maior repercussão, com o autor inclusive recebendo o epíteto de "o mestre do preto e branco" na chamada da entrevista, conduzida por Moliterni e Pierre Couperrie. Mas será o *Salon* de 1969 que trará novas perspectivas para o quadrinista.

em novembro de 1968, encontrara aí dois especialistas franceses de banda desenhada, Pierre Couperrie e Claude Moliterni, que tinham realizado para a sua revista, *Phenix*, a minha primeira entrevista destinada a um público francófono. No salão do ano seguinte, em novembro de 1969, reencontrei Claude Moliterni. [...] A dada altura, ele apresenta-me a Georges Rieu, que é chefe de redacção de *Pif*, o seminário para crianças das Éditions Vaillant, próximas do partido comunista francês. (PETITFAUX, 2005, p. 137)

Em 1969, o autor também recebeu o prêmio *Gran Guinigi* de melhor ilustrador no evento. Mas isso tudo não foi o suficiente para a sobrevivência da *Sgt. Kirk*, que deixaria de circular semanas depois. Gianni Brunoro, que estava presente no evento, relembra esse momento como o "nascimento" de Corto Maltese.

No fluxo da conversa, ele [Pratt] então me disse "Você viu quem estava falando comigo agora há pouco?" [...]. Claro que sim, confirmei. E ele me disse que era o editor-chefe do conhecido semanário francês *Pif-Gadget*, George Rieu. Ele havia visitado naquele dia as exposições de

---

non sarà sempre così. Quando saremo costretti a "ridurlo", sicuramente arriveranno altre lettere di protesta

quadrinhos organizadas em Lucca, incluindo as pranchas de *Una ballata del mare salato*, ficou muito impressionado. Ele, portanto, o procurou e finalmente o encontrou lá no Teatro del Giglio: disse-lhe que ficaria feliz em ter sua colaboração com o semanário. E explicou-lhe como era montado, em particular com páginas em quadrinhos preto e branco confiadas a executores franceses e de outras nações, porém de alto nível. Disse-lhe que tinha visto a exposição - assim me contou Pratt, virando-se nas mãos e mostrando-me o cartão de visita que Rieu lhe deixara - e que se certificara de que o seu estilo condizia com esta linha criativa do jornal. Ele então propôs que eles se encontrassem em Paris para talvez discutir uma série da qual ele poderia ser o autor completo<sup>113</sup>. (BRUNORO, 2016)

## 6.2 - A chegada na França

É dessa maneira que, em 1970, Pratt decide visitar um dos personagens presentes na *Balada* em um novo país, que daria a ele a projeção de autor que ele ambicionava. A França pós-1968 era um cenário muito favorável para as vontades do quadrinista, como o estudo de Boltanski que já exploramos bastante irá expor em 1975. Naquele momento, os quadrinhos não estavam perdendo seu público tradicional de “crianças, adultos de classes populares e ‘pais’ de classes altas que ‘pegam emprestados’ os quadrinhos de seus filhos e apropriam-se de modo lúdico e distante característico da relação das classes educadas com bens simbólicos desprovidos de legitimidade” (BOLTANSKI, 1975, p. 40) e estavam se somando a eles uma nova faixa etária, por vezes oriunda desse público tradicional, de jovens e adolescentes mais escolarizados que, ao lerem, discutirem e estudarem quadrinhos, acabavam por dar legitimação cultural a esse tipo de publicação.

Hugo Pratt soube jogar com esse cenário ao propor para Georges Rieu a volta do personagem Corto Maltese como o herói de um novo ciclo de narrativas. Em outra entrevista no ano de 1970 a Claude Moliterni, Pratt faz questão de reforçar o

---

<sup>113</sup> No original: Nel fluire della chiacchierata, mi disse poi “ti ga visto queo che me parlava poco fa?” (fra noi, la lingua corrente era il nostro dialetto comune, varianti di quello veneto). Certo che l’avevo visto, confermai. E mi raccontò che era il caporedattore del noto settimanale francese Pif-Gadget, George Rieu. Il quale aveva visitato quel giorno le esposizioni di fumetti organizzate a Lucca, fra le quali anche le tavole di *Una ballata del mare salato* e ne era rimasto molto colpito. Lo aveva quindi cercato e trovato finalmente lì al Teatro del Giglio: gli diceva che sarebbe stato felice di avere la sua collaborazione al settimanale. E gli spiegava come esso fosse impostato, in particolare con pagine a fumetti in bianco-nero affidate a esecutori sia francesi sia di altre nazioni, comunque di alto livello. Gli diceva di aver visto la mostra – così mi raccontava Pratt, rigirandosi fra le mani e mostrandomi il biglietto da visita lasciatogli da Rieu – e di avere constatato che il suo stile rientrava con tutta coerenza in questa linea creativa del giornale. Gli proponeva quindi di incontrarsi a Parigi per discutere magari una serie di cui egli poteva essere l’autore completo.

argumento de "realidade" da sua narrativa, sendo essa baseada em diversos livros.

Moliterni pergunta:

Tem mais uma coisa que me intriga... No seu apartamento, no seu estúdio de trabalho, a gente encontra uma biblioteca incrível, toda a heráldica militar, tanto inglesa, alemã como francesa... livros sobre toda a história dos Estados Unidos e mais particularmente a do Oeste... Obras que tratam de todos os temas...; em suma, documentação muito importante ao seu alcance<sup>114</sup>. (MOLITERNI, 1973, p.44)

Tanto a pergunta quanto resposta de Pratt, como veremos, reforçam a ideia da sacralidade do livro, esse objeto que carrega em si a ideia da verdade absoluta, do ordenamento universal, do poder, da validação do conhecimento, como nos lembra Lesage (LESAGE, 2015). Podemos intuir que Pratt buscava traduzir isso para seus quadrinhos:

É simples de explicar... É uma necessidade minha de trazer o detalhe verídico na história e preciso em sua forma gráfica. Para mim, é importante ser sério no meu trabalho... Eu penso que todo mundo tem a liberdade de escolher o que fazer na sua vida [...]. Eu decidi me manter livre. Uma vez em que optei pelo mundo dos quadrinhos, eu decidi trabalhar de maneira séria... De minha parte, é uma necessidade, um desejo... Há alguns anos, essas preocupações não existiam. Os desenhistas ilustravam mundos de fantasia, sem se preocupar com as referências [...]. De minha parte, insisto, eu tenho uma necessidade de pesquisa<sup>115</sup>. (MOLITERNI, 1973, p.44-45)

Ou seja, esse personagem que vive o fim de uma "época romântica," mas ao mesmo tempo "falava em uma linguagem atual", e que politicamente era definido como "um anticolonialista" (MOLITERNI, 1973) era rearticulado pelo autor sob o discurso da

<sup>114</sup> No original: Il y a autre chose qui m'a intrigue... Dans votre appartement, dans votre studio de travail. on trouve une bibliothèque incroyable, toute l'héraldique militaire aussi bien anglaise, allemande que française... des livres sur toute l'histoire des Etats-Unis et plus particulièrement celle de l'Ouest... Des ouvrages qui traitent de tous les sujets...; pour nous résumer, une documentation très importante à portée de la main. Si vous êtes dessinateur, vous êtes aussi, je le crois, un scénariste de grande classe, car en marge de l'intrigue, on trouve une quantité de renseignements, d'anecdotes et de références puisés dans cette bibliothèque...

<sup>115</sup> No original: C'est très simple de l'expliquer... C'est une nécessité pour moi d'apporter le détail vrai dans l'histoire et précis dans sa forme graphique.

Pour moi c'est important d'être sérieux dans mon travail... Je pense que tout le monde a la liberté de choisir ce qu'il veut faire dans la vie... L'employé de banque s'il ne peut devenir banquier restera employé... Moi j'ai choisi de rester libre. Lorsque j'ai choisi le monde de la bande dessinée, j'ai décidé de travailler sérieusement... Pour moi c'est une nécessité, un besoin... Il y a quelques années, ces préoccupations n'existaient pas. Les dessinateurs dessinaient des mondes de fantaisie, sans se préoccuper de la documentation.... Mais pour moi, dès le début, ce fut un besoin... Pour moi, j'insiste, c'est un besoin de recherche.

seriedade para ocupar as páginas de uma revista cujo público alvo se constituía de crianças até 14 anos.

A pesquisa de Boltanski apresenta uma tabela estatística elaborada em abril de 1974, a partir de questionamentos feitos para 2000 jovens de até 25 anos, que buscava entender quem era o público leitor de quadrinhos na França. A tabela apresenta resultados das revistas *Pilote*, *Spirou*, *Tintin*, *Mickey*, *Pif* e *Échantillon*, das quais o autor elege como exemplo de transformação o caso da revista *Pilote*. Se olharmos os números da *Pif*, onde Corto Maltese foi publicado de 1970 até a primavera de 1973, encontramos outros aspectos sobre a constituição do público leitor de Hugo Pratt:

		<i>Pilote</i> (%)	<i>Spirou</i> (%)	<i>Tintin</i> (%)	<i>Mickey</i> (%)	<i>Pif</i> (%)	<i>Echantillon</i> (%)
<b>Gênero</b>	Feminino	28,3	36,7	42,8	44,4	43,8	49,6
	Masculino	71,7	63,3	57,2	55,6	56,2	50,4
<b>Idade</b>	10 – 14	39,6	54,8	69,2	54,4	55,2	34,8
	15 – 19	38,8	35,8	24,3	35,4	35,6	37,1
	20 – 24	21,6	9,4	6,5	10,2	12,2	28,1
<b>Status profissional</b>	Escolarizados	79,4	77,5	83,5	77,5	78,4	62,0
	Ativos	18,3	18,8	12,8	18,4	17,9	28,0
	Inativos	2,4	3,8	3,7	4,1	3,7	10,0
<b>Grupo profissional relativo ao chefe de família</b>	Agricultores	4,1	7,6	12,0	10,1	8,8	13,6
	Comerciantes	38,9	43,2	46,1	48,4	49,8	41,5
	Trabalhadores industriais	6,0	7,3	7,5	8,3	8,2	7,4
	Funcionários/quadros intermediários	30,8	21,3	20,7	19,4	17,3	19,0
	Executivos industriais	10,1	10,7	7,4	6,5	7,4	8,7
	Inativos	10,1	9,9	6,3	7,3	8,5	9,7

Tabela 1 – A estrutura do público de leitores regulares das principais revistas de quadrinhos. Adaptação e tradução da tabela realizada por mim.

Nos primeiros anos da década de 1970, a revista *Pif*, ligada ao Partido Comunista Francês (PCF), consolidou-se como sucesso de vendas, com números de 420 a 500 mil exemplares vendidos no meio de semana e alcançando por algumas vezes um milhão de exemplares (BIBLIO, 1973; EZINE, 2018). É nesse enorme público, citado pela pesquisa de Luc Boltanski, em que se encontra uma porcentagem de 43,8% de leitoras mulheres (percentualmente a terceira maior proporção); 55,2% de leitores entre 10 e 14 anos, 35,6% entre 15 e 19 anos e 12,2% entre 20 e 24 anos; 78,4% do público em escolarização; e 49,8% dos chefes das famílias de leitores identificados como trabalhadores industriais (ouvriers), como pode-se verificar na Tabela 1. Esses números mostram que a transformação que Boltanski percebe para o caso da revista *Pilote* não é tão notável para o caso da revista *Pif*.

É claro que esses números não são em si absolutos e, para se ter uma ideia mais abrangente do cenário, seria necessário encontrar uma pesquisa semelhante que apontasse para tendências de crescimento, estabilidade ou diminuição em cada categoria de público para o período anterior. Ainda assim, mesmo sem esse dado, podemos sim imaginar que o público da revista *Pif* não tenha passado pela mesma transformação que Boltanski descreve, devido a pergunta feita por Petitfaux a Hugo Pratt décadas depois:

Petitfaux: Mas os leitores de *Pif* não eram muito jovens para esse tipo de história?

Pratt: Sim, mas durante muito tempo eu fui sustentado pela redação. Um dia Claude Compeyron, o diretor, me chamou para dizer que as minhas histórias não se encontravam na lógica do Partido Comunista, meus personagens eram muito individualistas e libertários. Mas ele deixou que eu fizesse o que eu queria até o momento em que ele mesmo não era capaz mais de me sustentar.<sup>116</sup> (PETITFAUX, 1996, p. 63)

Além disso, algumas histórias narradas sobre a demissão de Hugo Pratt em 1973 da revista corroboram uma visão de um público ainda predominantemente infantil. Alguns jornalistas trabalham com uma hipótese que dialoga com a própria narrativa dos fatos citada em entrevistas por Pratt (PETITFAUX, 2005) de que a sua saída teria acontecido devido a posições por demais “libertárias” frente ao posicionamento

<sup>116</sup> No original: Petitfaux - Mais les lecteurs de *Pif* n'étaient-ils pas trop jeunes pour ces histoires?

Pratt: Oui, mais j'ai été longtemps soutenu par la rédaction. Un jour Claude Compeyron, le directeur, m'a appelé pour me dire que mes histoires n'étaient pas dans la logique du Parti communiste, mes personnages étaient trop individualistes et libertaires. Mais il m'a laissé faire jusqu'au moment où lui-même n'a plus été capable de me soutenir.

comunista mais tradicional dos editores e redatores da revista (GONZAGUE, 2017). Jean-Louis Enzine, por sua vez, propõe uma versão mais pragmática se apoiando no argumento de testemunha ocular por ter trabalhado como secretário de redação da revista durante o episódio: diz ele que o sucesso comercial deu mais poderes ao chefe do setor, Andrés Limansky, o qual, por sua vez, não gostava do trabalho de Pratt, considerando-o demasiado intelectual e ininteligível aos leitores infantis (EZINE, 2018).

No entanto, se o público massivo da revista *Pif* era de crianças até 14 anos, isso não implica em dizer que apenas essa faixa etária lia e recebia as sequências de histórias de *Corto Maltese*. Hugo Pratt chega a questionar o papel das "cartas do leitor" como parâmetro para medir a recepção do público:

Petitfaux: Na correspondência dos leitores, existiam cartas contra *Corto Maltese*?

Pratt: Sim... meus próprios filhos preferiam Rahan. Mas quem escrevia essas cartas? Leitores? Quantos? Ou eram pais de leitores? Ou desenhistas e roteiristas com os quais eu havia recusado trabalhar? E para as 400.000 cópias vendidas, quantas cartas havia? E quantos compradores liam *Corto Maltese*? Quantos compravam *Pif* unicamente pelo brinde?<sup>117</sup> (PETITFAUX, 1996, p. 63)

De fato, *Corto Maltese* parecia furar o público majoritário da revista *Pif* e começava a se destacar de maneira bem mais ampla do que havia ocorrido no período da revista *Sgt. Kirk* no cenário italiano. Sylvain Lesage, em sua tese de doutorado, cita uma entrevista com Étienne Robal, na qual podemos notar uma procura que chegou a gerar a "edição" de álbuns "piratas" d'*A balada do mar salgado* - os editores "piratas" compravam centenas de revistas *Pif*, cortavam as páginas da série e as compilavam em edições clandestinas, vendidas por 20 francos (LESAGE, 2014). No entanto, devemos receber esse relato com uma certa dose de desconfiança em relação aos que foi narrado, afinal, a revista *Pif* não chegou a publicar a *Balada*, como foi dito. Ainda assim, mesmo com a imprecisão, a ação de separar as páginas de um autor

---

<sup>117</sup> No original: Petitfaux: Dans le courrier des lecteurs, il y avait des lettres contre Corto Maltese? Pratt: Oui... et mon propre fils préférait Rahan. Mais qui écrivait ces lettres? Des Lecteurs? Combien? Ou des pères de lecteurs? Ou des dessinateurs ou scénaristes avec qui j'avais refusé de travailler? Et pour les 400.000 exemplaires vendus, combien y avait-il de lettres? Et combien d'acheteurs lisaient Corto Maltese? Combien achetaient Pif uniquement pour le gadget? [...]

específico do resto do material para ser revendido mostra como Pratt passou a se destacar nessa mudança de perfil dos leitores do mercado francófono.

Ao contrário da estrutura de apresentação de *Una ballata del mare salato*, Corto Maltese aparece em episódios fechados de 20 páginas na revista *Pif*, sendo que os episódios, mesmo que funcionando independentemente, dialogam uns com os outros. Além disso, para dar conta de publicar este volume de trabalho, Pratt contava com auxílio de sua companheira, Anne Frogner, nas traduções de todo conteúdo para o francês e, ocasionalmente, assistência de Guido Fuga (JANS, 2013). Mesmo que a estrutura de "romance" tenha sido afetada nesse processo, foi nesse momento de aumento de popularidade que surge o primeiro convite para que Corto Maltese desfile em páginas de um livro.

A primeira editora do mundo a publicar *Corto Maltese* no formato de álbum é a Publicness Éditions, em 1971. A história editorial da Publicness é de difícil acesso e as informações sobre ela estão espalhadas de maneira inconsistente por diversas fontes. Pelos dados levantados, conseguimos perceber que Joël Laroche era o responsável pela editora, sendo também editor da revista de fotografia internacional *Zoom*. A maior parte de seus trabalhos impressos são quadrinhos, mas também existem outros registros como a *Flair: a revue privée* (publicação fotográfica e erótica) e o livro *Histoires atroces* (publicação de fantasia e terror). A publicação mais antiga encontrada sob o nome da Publicness foi a revista *Creepy*, lançada em março de 1969, e a última publicação pode ser a *Captain Cormorant*, datada de 1977. O termo "pode" deve ser usado pois, mesmo nos registros da Biblioteca Nacional Francesa, não encontramos a maior parte dos depósitos legais das publicações da Publicness. Se as primeiras obras da editora focavam no gênero terror (*Creepy*, publicada entre 1969 e 1976, e *Vampirella*, entre 1970 e 1976), as publicações subsequentes se deslocam para a aventura, justamente com Hugo Pratt, que descreve assim seu encontro com Joël Laroche:

[Joël Laroche] não era editor de banda desenhada, mas responsável por uma revista mensal de fotografia, *Zoom Magazine*. [...] Tinha encontrado Joel Laroche num congresso de banda desenhada, viera ter comigo e dissera-me: "Quero editar um álbum de Corto Maltese, não pago, mas faça-te um belo livro." E eu tinha dito que sim. Efectivamente, ele nunca me pagou e publicou um belíssimo álbum, num formato à italiana - como dizem os franceses - que impressionou

os amadores de banda desenhada. Depois, editou igualmente dois outros álbuns de Corto Maltese, muito belos. (PETITFAUX, 2006, p. 139)

Começava, assim, o percurso de *Corto Maltese* em livros.

### 6.3 - As edições

Para entender o impacto, os projetos, os desafios e a potência das adaptações para o formato de livro, o procedimento será de comparar as edições lançadas dentro dos diferentes cenários que trabalhamos na primeira parte. Além da Publicness, na França, a Itália, país de origem de Hugo Pratt, recebeu pela primeira vez um álbum de *Corto Maltese* em 1972. A publicação, *La ballata del mare salato*, ficou a cargo da tradicional Arnoldo Mondadori Editore. A Mondadori, no início dos anos 1970, já era uma das principais editoras literárias da Itália e, mesmo no campo dos quadrinhos, já tinha bastante experiência, como já exploramos. A publicação de *La ballata del mare salato*, no entanto, inaugurou o selo L'intrepida, que publicaria, em formatos maiores e mais volumosos, quadrinhos de aventura de Hugo Pratt que se apresentavam mais atrativos para os públicos jovem e adulto. Anos depois, temos, em 1983, a primeira publicação no Brasil de um álbum com o personagem Corto Maltese, *A balada do mar salgado*, por meio da Editora L&PM.

A editora de Joël Laroche publicou 3 títulos envolvendo Corto entre 1971 e 1974. É estranho pensar que a revista *Pif*, que pertencia ao grupo das edições Vaillant, fosse resistente a se lançar no rentável mercado de álbuns, em especial com a série Corto Maltese. Sylvain Lesage, mesmo sem conseguir acesso a uma documentação própria da editora, irá sustentar a hipótese de que a Comissão de vigilância (a mesma que havia sido estabelecida pela *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*) tenha uma relação com a opção mercadológica da Vaillant de não publicar as aventuras do marinheiro em álbum (LESAGE, 2014).

No entanto, eles se abstêm de transformar essas histórias em álbuns, deixando o campo aberto à concorrência. Retrospectivamente, é fácil zombar do erro estratégico da casa editorial Vaillant de não publicar os álbuns de Corto Maltese. Mas a acolhida feita à série pela Comissão de vigilância e controle é particularmente fria. Em 10 de março de 1971, o representante da União Nacional das Associações Familiares formulou diversas queixas em relação a *Pif*, em particular da série "Le Grêlé 7-13", dos monstros representados em "Les Pionniers de

l'Espérance" e, sobretudo de "Corto Maltese", "muito condenável pelo acúmulo de episódios violentos e cenas escabrosas, que um desenho muito escuro reforça"<sup>118</sup>. (LESAGE, 2014, p. 760)

A reclamação feita pelas Associações Familiares é recebida pela Comissão e, em abril de 1971, Pierre Morelli, secretário da Comissão, convoca Georges Rieu, o diretor responsável pela *Pif*, para reclamar que *Corto Maltese* possuía histórias com "repetidas violências" e mais especificamente, "o número e tamanho das armas apontadas ao leitor, ao longo de três páginas sucessivas, o estilo agressivo destas imagens, bem como as onomatopeias que pontuam aventuras muito agitadas, [que] criaram uma impressão bastante angustiante e totalmente contrária à vontade dos Comissários"<sup>119</sup> (LESAGE, 2014, p. 760). Georges Rieu defende o artista, mas assume o "erro" e tenta apaziguar a situação com a censura. Lesage conclui sobre os impactos comerciais dessa ação:

Mas, dada a crescente severidade dos comissários em relação aos álbuns, as edições Vaillant só poderiam temer a severidade da Comissão no caso de publicarem em seu catálogo de álbuns infantis as aventuras de Corto Maltese. As edições Vaillant, portanto, deixaram o campo aberto para editora Publicness publicar a partir de 1971 as primeiras coleções de histórias publicadas na *Pif* (na forma de luxuosos livros de estilo italiano), antes de Casterman assumir em 1973. Se a hostilidade dos serviços comerciais em relação a Corto Maltese é conhecida, é difícil não ver neste grande erro editorial o resultado do minucioso controle exercido pela Comissão. (LESAGE, 2014, p. 760)

Ainda que seja difícil comprovar, essa hipótese joga luz sobre o estranho fato de *Corto Maltese* ocupar as páginas de uma das mais populares revistas que circulavam na França e ganhar as páginas de um livro em uma editora com quase nenhuma tradição. Pratt batalhava bastante sobre remuneração e direitos dos artistas, inclusive chegando a receber duas ou três vezes mais do que outros desenhistas quando

---

<sup>118</sup> No original: Ils s'abstiennent cependant de décliner ces récits en albums, laissant le champ libre à la concurrence. Rétrospectivement, il est aisé de railler l'erreur stratégique de la maison d'édition Vaillant de ne pas publier d'albums de Corto Maltese. Mais l'accueil réservé à la série par la Commission de surveillance et de contrôle est particulièrement glacial. Le 10 mars 1971, le représentant de l'Union nationale des associations familiales formule plusieurs griefs à l'égard de Pif, en particulier de la série « Le Grêlé 7-13 », des monstres représentés dans « Les Pionniers de l'Espérance » et, surtout de « Corto Maltese », « fort répréhensible par l'accumulation d'épisodes violents et de scènes scabreuses, qu'un dessin très noir vient encore renforcer.

<sup>119</sup> No original: le nombre et la dimension des canons braqués vers le lecteur, sur trois pages successives, le style agressif de ces images, ainsi que les onomatopées ponctuant des péripéties très agitées, [qui] créaient une impression assez angoissante et totalement contraire aux souhaits des Commissaires.

trabalhava na *Corriere dei piccoli*, segundo Ivo Pavone (JANS, 2013). Somente uma vontade muito grande de se ver em um belo livro faria Pratt se associar com a Publicness. E, de fato, as edições sob responsabilidade de Laroche ficariam conhecidas pela apresentação luxuosa.

Existe uma pequena confusão sobre os títulos lançados pela Publicness. Lesage chega a afirmar que a editora "publicou quatro álbuns de *Corto Maltese*" e descreve duas dessas publicações (LESAGE, 2014, p. 548). No entanto, dificilmente podemos falar em quatro álbuns. A primeira edição de *Corto Maltese* acabou tendo duas capas. O próprio Laroche relatou o motivo em um texto sobre Pratt anos depois:

Paris, outubro de 1971, as histórias de Corto Maltese aparecem regularmente na *Pif-Gadget*.

- Seu *Corto Maltese*, ele é bonito! Mas é absolutamente necessário que ele esteja pronto para o Festival de Lucca.

- Mas, Hugo, as jaquetas não estarão prontas! O impressor só as libera no fim de novembro.

- Se viral! A gente vai apresentá-la em Lucca, a gente vai ganhar o prêmio!

A capa do álbum será feita no meu porão, com uma resma de papel planejada para *Vampirella*, sobre um papel texturizado. A imagem? O primeiro quadro de Corto, em cores. E finalmente, uns cinquenta exemplares conseguiram fazer a viagem para Lucca, para apresentar o primeiro álbum de Corto Maltese ao mundo. Obviamente, Hugo saiu de lá com o "Yellow Kid" de melhor quadrinho mundial.<sup>120</sup> (LAROCHÉ, 2022, p. 71).

Em 1970, os prêmios dedicados aos quadrinhos certamente não tinham o mesmo peso que os prêmios literários, mas é interessante ver o autor movendo sua produção para contemplar o *Yellow Kid*. Num trecho já citado, mas que vale a pena retomar aqui, Hugo Pratt, já consolidado como um dos quadrinistas europeus de maior sucesso, escuta sobre os prêmios recebidos, como o Phenix de 1970 e 71, o *Yellow Kid*, o prêmio Saint-Michel em 1974, os de Angoulême em diversas ocasiões, dentre outros, e é questionado sobre a importância desses títulos:

<sup>120</sup> No original: Paris, octobre 1971, les histoires de Corto Maltese paraissent régulièrement dans Pif-Gadget.

– Ton Corto Maltese, il est beau ! Mais il faut absolument qu'il soit prêt pour le Festival de Lucca.

– Mais, Hugo, les jaquettes ne seront pas prêtes ! L'imprimeur les livre fin novembre.

– Débrouille-toi ! On le présente à Lucca, on gagne le prix!

La couverture de l'album sera élaborée dans ma cave, avec une rame de papier prévue pour Vampirella, sur un papier grumeleux. L'image ? La première case de Corto, en couleurs. Et finalement, une cinquantaine d'exemplaires pourront faire le voyage à Lucca, pour présenter le premier album de Corto Maltese au monde. Bien sûr, Hugo repartira avec le Yellow Kid de la meilleure bande dessinée mondiale!

Os prêmios não têm mais importância para mim, mas eu penso que, para meus jovens companheiros, receber um prêmio talvez seja uma boa coisa. Mas quando dizem "medalha de ouro", eu gostaria de ver o ouro [...] Para os prêmios literários, se dá dinheiro, por que não fazem a mesma coisa para os prêmios de quadrinhos?<sup>121</sup> (PETITFAUX, 1996, p. 180)

Assim como expõe Bertrand Ouillon, ao tentar refazer o percurso acidentado do reconhecimento do autor na França, essas premiações foram as que possibilitaram que o autor, mesmo antes das vendas de seu álbum pela Publicness, conseguisse emplacar seu nome como júri do concurso de vinte e cinco anos da revista *Tintin*, em meio a nomes já muito estabelecidos como Hergé, Franquin e Morris (OUIILLON, 2022, p. 76).

Os prêmios "Yellow Kid 1970" e o "Prix Phenix 1971" também irão aparecer nos promocionais de venda da edição da Publicness e até na jaqueta utilizada para envolver a capa. Ou seja, os primeiros cinquenta livros que Joël Laroche praticamente manufatura, ganham os prêmios que servirão de publicidade para a venda da mesma edição, só que agora com outra capa e uma jaqueta. Como os livros circularam pouco e são de difícil acesso, algumas pessoas consideram que essas capas diferentes pertencem a edições também diferentes.

Figura 31 - Divulgação de venda do primeiro volume de *Corto Maltese*, pela Publicness, veiculada na revista *Vampirella* nº5, 1971.

---

<sup>121</sup> No original: Les prix n'ont plus d'importance pour moi, mais je pense que, pour mes jeunes confrères, recevoir un prix peut être une bonne chose. Mais quand on dit "médaille d'or", je voudrais bien voir l'or [...]. Pour les prix littéraires, on donne de l'argent, pourquoi ne ferait-on pas la même chose pour les prix de bandes dessinées?



BON A DÉCOUPER OU A RECOPIER ET A  
ADRESSER A :  
CREEPY 36 RUE LE PELETIER  
PARIS 9ème

Je désire recevoir un exemplaire de CORTO  
MALTESE au prix de 45 F. plus 4 F. de frais  
d'envoi, que je règle ci-joint par :  
chèque , mandat , C.C.P. Paris 108-17

NOM.....

PRENOM.....

ADRESSE.....

DEPT..... VILLE.....

Pour le Canada s'adresser aux Messageries Québécoises de Presse 3875 LESAGE VERDUN QUEBEC MONTREAL, Tél. 766 70 50 (12 dollars).

**YELLOW KID 1970**  
Prix décerné par le Congrès International de Lucca à la meilleure bande dessinée mondiale.

**PRIX PHENIX 1971**  
Prix décerné par la Société Française de Bande Dessinée au meilleur scénario et à la meilleure bande dessinée d'aventures.

Une synthèse particulièrement percutante de l'art graphique le plus moderne et de la bande dessinée.

Préface : Claude Moliterni. Présentation Michel Caen. Album de luxe grand format 24 x 33 cm. Tirage sur papier couché mat. Dos carré. 264 pages, 240 planches reproduites selon leur format original. Un ouvrage indispensable non seulement pour les amateurs de comics, mais aussi pour tous ceux que l'image concerne.

**45** Francs seulement plus 4 Francs de frais d'envoi

**CORTO MALTESE**  
HUGO PRATT

Fonte: ArchivesPratt.com

Podemos ver na divulgação as características do álbum: um prefácio assinado por Claude Moliterni (3 páginas); uma apresentação assinada por Michel Caen (6 páginas); grande formato de 24x33cm (o tamanho da página do miolo é ligeiramente menor); "tiragem sobre papel *couché mat*" (o "*mat*", no caso, se refere a tradução de "*matte*", que consiste no acabamento fosco, ao invés do "*glossy*", brilhante); lombada quadrada; 264 páginas sendo 240 delas de quadrinhos reproduzidas no mesmo tamanho que as pranchas originais. A imagem que estampa a publicidade, a reprodução de uma aquarela com destaque para o rosto do personagem Corto Maltese sobre fundo branco é a mesma que consta na capa da publicação.

A segunda publicação da Publicness já possuía uma proposta bem diferente. Com o título *Corto Maltese - La lagune de beaux songes*, a edição tem as configurações de uma luxuosa revista, com grande formato (30x40cm), montada com grampo a cavalo, sem nenhuma apresentação nem outro tipo de paratexto além das informações da capa e da contracapa. Inclusive, essas informações trazem na capa o seguinte:

"roteiro, desenhos e cores de Hugo Pratt"<sup>122</sup>. A novidade era justamente a cor, e mais ainda, a cor feita por Pratt. Mesmo que Pratt fosse um excelente aquarelista, sua prática nos quadrinhos não envolvia dar cores às suas obras, até porque "a cor é um trabalho muito longo, e a reprodução não é fiel"<sup>123</sup>(MOLITERNI, 1973, p. 65). Resumindo, as cores não eram um trabalho de Pratt, mas sim de Anne Frogner. De acordo com ela,

Um dia Joël [Laroche] chegou com uns cinquenta frascos de ecoline e de azuis... e começou assim. Eu não tinha nenhuma experiência de colorização. Hugo me aconselhava, me dizia o que ele queria, e no início não fica nada extraordinário, mas eu aprendi o ofício. Para nós, isso significava uma entrada a mais de dinheiro suplementar. O mesmo valia para as traduções que eu fazia.<sup>124</sup> (JANS, 2013, p. 44)

Essa edição não será considerada no recorte da pesquisa pois ela não era tratada como álbum, ou livro, pela própria Publicness. Isso pode ser percebido tanto pelos seus elementos que remetem mais ao formato de revista (ainda que não periódico e com mais acabamentos e formatos de luxo) do que ao formato livro e, também, na distinção feita na quarta capa desta própria publicação, na qual dois álbuns são anunciados: o primeiro seria uma publicação de *Corto Maltese* agora por uma segunda e maior editora, a Casterman, e o segundo é o volume dois do livro da Publicness. Pela numeração, fica perceptível que mesmo com três publicações, a Publicness entende que duas delas constituem álbuns.

O segundo volume, ou seja, a terceira publicação da Publicness em torno do personagem Corto Maltese, traz características semelhantes ao primeiro volume: o mesmo formato é utilizado, o mesmo papel, a mesma encadernação, existe a presença de uma jaqueta também e até o desenho da capa é o mesmo, sendo aplicado sobre fundo azul no novo volume. Os textos de apresentação ficam a cargo de Alberto Ongaro e Andre Pozner, o número de página é ligeiramente menor, com 228 páginas, impressão colorida e, desta vez, Anne Frogner é creditada como

<sup>122</sup> No original: Scénario, dessins et couleur de Hugo Pratt.

<sup>123</sup> No original: la couleur serait un travail très long, et puis la reproduction n'est pas fidèle.

<sup>124</sup> No original: Un jour Joël [Laroche] est arrivé avec une cinquantaine de flacons d'écoline et le bleu... et c'est parti ainsi. Je n'avais aucune expérience de colorisation. Hugo me conseillait, me disait ce qu'il voulait obtenir, au début ce n'était pas extraordinaire, mais j'ai appris le métier. Pour nous, c'était une rentrée d'argent supplémentaire. Il en allait de même pour les traductions que je réalisais.

colorista, mesmo na história *La lagune de beaux songes* que é repetida adequada ao formato do álbum. Serão esses dois volumes que iremos analisar no cenário francês.

É interessante reparar que a editora Publicness chegou a anunciar uma versão em álbum d'*A balada do mar salgado* no final de 1973. As pranchas da obra e seus direitos de venda pertenciam ao editor da *Sgt. Kirk*, Florenzo Ivaldi. Joël Laroche negocia diretamente com o editor, consegue a permissão para que as páginas fossem publicadas para um público muito amplo no jornal *France-soir*, mas perde o fôlego do lançamento da história em álbum luxuoso, dedicando sua atenção para a revista fotográfica *Zoom*, produto de maior sucesso da pequena editora. A obra permaneceu inédita em álbum na França até outubro de 1975, quando o editor Didier Platteau decide publicá-la pela editora Casterman, mesmo após os fracassos das edições anteriores de *Corto Maltese* pela casa editorial. Segundo o mesmo editor, "nós o posicionávamos como um escritor que desenha. Ele concordou imediatamente. Desde então, ele sempre disse que era um escritor que desenha."<sup>125</sup> (OUILLO, 2022, p. 66)

Se a França encontrava empecilhos para publicar a sua *Ballade*, na Itália a negociação direta entre a editora Mondadori e Florenzo Ivaldi permitiu que a obra ganhasse o formato livro em 1972, apenas três meses após a publicação do primeiro álbum da Publicness.

Com encadernação em capa dura, medindo 19,5x27cm, impresso em preto, com miolo em papel vergê de gramatura média e 176 páginas, o livro inaugurou o selo L'Intrepida, que abrigou títulos de quadrinhos e aventuras na disposição de livros, sendo todos eles ligados a Hugo Pratt. Cabe ressaltar que a capa do livro se utiliza de elementos da "capa" publicada na revista *Sgt. Kirk*, e também da carta de introdução, não havendo uma apresentação textual como nas edições francesas.

A coleção L'Intrepida perdurou até o ano de 1974, lançando além da *Ballata*, os títulos *Corto Maltese*, *Baci e spari*, *Sogno di un mattino di mezzo inverno*, *Sgt. Kirk*, sendo

---

<sup>125</sup> No original: on le positionnerait comme un romancier qui dessine. Il a marqué son accord tout de suite. Depuis, il a toujours dit qu'il était un romancier qui dessine.

todos, exceto o último, ligados ao personagem marinheiro. Entre 1975 e 1978, essas versões se somariam a outras produções, sendo relançadas em capa cartão sob o novo selo *I Grandi Fumetti Mondadori*.

As quatro primeiras edições da Arnoldo Mondadori que contemplam as narrativas de Corto serão analisadas e comparadas no recorte proposto. Ainda que exista uma unidade editorial no projeto de todas essas edições, sem muitas diferenças entre os livros, sua continuidade torna possível a comparação com os outros projetos.

A década de 1970 marca a publicação e difusão dos álbuns de Pratt na Europa. No Brasil, a saga do personagem era outra no momento. No ano de 1970, a revista *O Pasquim* publica uma reportagem chamada "Bang Bang na Bahia", cujo texto assinado por Alberto Torres, zomba das representações brasileiras feitas por Pratt na revista *Pif*. Ainda que existisse esse apelo que poderia ajudar a inserção das narrativas aqui no Brasil, Corto só apareceria em uma publicação de quadrinhos nacionais no ano de 1976/1977, com a história *O segredo de Tristan Bantam* pela Rio Gráfica Editora, a empresa do grupo Globo, e tendo como editor Luiz Felipe Aguiar. Apesar do título, a publicação contemplava os dois primeiros episódios de 20 páginas lançados originalmente na revista *Pif*, *Le secret de Tristan Bantam* e *o Rendez-vous à Bahia*. Sob edição de Luiz Felipe Aguiar, as histórias saíram dentro do Almanaque Gibi Atualidade. A ideia de voltar com o "Gibi" tinha acontecido em 1974, graças à editora Sonia Hirsch, que, anos depois, foi substituída justamente por Luiz Felipe Aguiar. Aquela não era a primeira aparição de quadrinhos de Pratt pois, na década de 1950 e 1960, alguns trabalhos do autor na Argentina já haviam sido publicados pela editora Galimar, mas sem muito destaque. Em 1978, a editora Ebal lança o primeiro álbum do autor no Brasil, o *Homem do Caribe*, que fazia parte da coleção *Um homem uma aventura*, originalmente publicado pela Sergio Bonelli Editore.

Foi somente no final de 1983 que a L&PM aparece no mercado com *A balada do mar salgado*. De acordo com o editor Ivan Pinheiro Machado, a ideia de publicar álbuns de quadrinhos surgiu quando ele e seu sócio, Paulo Lima, foram à Feira do Livro de Frankfurt (TRINDADE, 1988). Não podemos cravar, mas o monitoramento do Serviço Nacional de Informações nos permite supor que essa viagem aconteceu ainda na década de 1970. As atividades da L&PM eram monitoradas pelo SNI desde o primeiro

livro. Para além do episódio que já narramos, a INFO nº 518/19/APA/74 destacava a "utilização da charge para propaganda adversa" de Edgar Vasques e ressalta: "o prefácio do *Rango* foi escrito por Érico Veríssimo e seu lançamento em 17 Out 74, na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, foi preparado com grande promoção no meio universitário". Ou seja, desde o nascimento da editora, seus editores eram vigiados pela estrutura repressiva do governo militar. Em 1977, o Informe nº 1346/320/APA/77 relata que Ivan Gomes Pinheiro Machado, responsável pelos jornais *Risco*, *Texto* e *L&PM*, viaja para a Europa, encontrando os cartunistas Millôr Fernandes, Caulos no aeroporto de Galeão e se reunindo com Miguel Arraes em Lisboa. Por fim, o mesmo documento fala da ida do editor para a cidade de Frankfurt entre 14 e 17 de outubro. No ano de 1977, a *Frankfurter Buchmesse* ocorreu justamente entre os dias 12 e 17 de outubro. Se, de fato, a ideia para que quadrinhos fossem vendidos como livros surgiu nesse momento em 1977, a execução do projeto seis anos depois demonstra as dificuldades encontradas pelos editores no cenário brasileiro.

Segundo Pinheiro Machado, eles perseguiram "uma forma de se publicar quadrinhos" que fugissem do modelo americano de *magazines*, encontrando na Europa, "o centro do novo quadrinho internacional", "uma proposta antagônica" (TRINDADE, 1988). Essa proposta era "a visão do quadrinho como um livro e vendido em livrarias, não em bancas. Em última análise, o quadrinho como um produto permanente" (TRINDADE, 1988). Se o formato livro contribui com a valorização dos quadrinhos, esse processo acaba por ter consequências sobre o estatuto do quadrinho e a composição de seu público, como pressupõe Ivan Pinheiro Machado ao relacionar o quadrinho em livro como um "produto permanente". Essa passagem reflete o processo de legitimação que permitia a inserção da mídia nas escolas (superando a ideia de desencaminhar jovens) e acesso às bibliotecas (LESAGE, 2015).

Na sequência da entrevista, Ivan Pinheiro Machado segue com a sua visão sobre essa passagem:

Mauro Trindade - Foi esta a proposta que deu aos quadrinhos no Brasil um caráter mais sério, não apenas de entretenimento?

Ivan Machado - Exatamente. Inclusive devo te dizer o seguinte, se alguma coisa foi importante no trabalho da L&PM foi isso, fazer um trabalho junto aos livreiros de que o quadrinho era livro, entende? E a única coisa que tornou viável a L&PM e sua coleção de quadrinhos que hoje, com 50 títulos, é a maior nacional, é que havia espaço dentro

do nosso metiér, ou seja, fazer livros. Sem compromissos com enormes tiragens, com banca, etc. E o que aconteceu? A gente tinha enorme dificuldade de entrar no mercado. (TRINDADE, 1988)

No trecho, podemos ver justamente a vinculação do projeto de um quadrinho "mais sério" com o formato livro. O editor ainda reforça que não bastava produzir em tal formato, mas era necessário que o produto adentrasse os mesmos locais que outros livros já estabelecidos circulavam. A L&PM havia se destacado no setor com a publicação de títulos que faziam a oposição aos militares, como *Opinião x Censura: a luta de um jornal por liberdade*, de José Antônio Pinheiro Machado (1979) e, o com maior repercussão midiática, *Memórias: a verdade de um revolucionário* de Olympo Mourão Filho, graças ao esforço de apreensão do título em 1978 (PECCIN JUNIOR, 2017). De fato, a editora, que havia surgido publicando quadrinhos, tinha ganhado espaço e destaque com suas publicações de livros. No entanto, fora do eixo Rio-São Paulo e tentando emplacar títulos de quadrinhos em livrarias, é de se esperar a "enorme dificuldade de entrar no mercado". Questionado sobre essa dificuldade, o editor segue:

Porque a livraria dizia o seguinte: "não vendemos quadrinhos, porque quadrinhos são vendidos em banca e os álbuns de vocês são muito caros em relação às revistinhas". A gente tinha dificuldades de impor nosso produto.

Era a L&PM que fazia isso, com exceção da Cedibra e da Ebal, que faziam outro tipo de lance, que era mais revistinha e tal. (TRINDADE, 1988)

Esse esforço fica ainda mais evidente quando o editor relata, especificamente, sobre a experiência de publicar *A balada do mar salgado*:

Mauro Trindade - *A Balada do Mar Salgado*. Aquele lançamento foi um marco, não só pela qualidade de Hugo Pratt, como pelo tamanho.  
Ivan Machado - Aquele livro tinha uma intenção meio romântica, porque ele foi de difícil comercialização, mas ele tinha o interesse de criar o produto diferenciado. Os livreiros diziam pra nós, "pô, esse livro custa 10 vezes mais que uma revistinha". Mas isso não é revistinha, esquece revistinha, isso é livro. Então a gente resolveu fazer um romance em quadrinhos. Fizemos o Corto Maltese e depois fizemos a "Valentina", com 140 páginas. (TRINDADE, 1988)

"Esquece revistinha". Aqui fica perceptível e bem explícito um dos motivos das aventuras de Corto Maltese marcarem a transição da mídia: a proposta "literária", "romântica" do autor criava justamente o "produto diferenciado" que marcaria o salto, o esforço qualitativo que o livro parece demandar para abrigar um quadrinho. Ivan

Pinheiro Machado ainda fala sobre o papel da livraria Siciliano na manutenção do projeto de publicar os quadrinhos em livro, comprando 500 álbuns e viabilizando a publicação e que, apenas em 1986, a coleção parou de dar prejuízo. Isso talvez explique porque Corto Maltese só foi voltar ao catálogo da editora em 1996 e em 2001. Essas três edições serão analisadas dentro do nosso recorte.

Antes da morte de Hugo Pratt, o quadrinista decidiu montar uma empresa que cuidasse de seu patrimônio artístico e seus direitos de publicação, montando em 1983 a sociedade que viria a gerir seu trabalho. Hoje em dia, a Cong S.A - Hugo Pratt Art Properties controla os lançamentos e contratos vinculados ao autor e seus produtos. Essa centralização pode passar a impressão de padronização e organização, mas isso não acontece sem disputas<sup>126</sup>. As edições que analisaremos foram publicadas em um cenário de menor controle editorial por parte da Cong, mesmo os últimos dois livros da L&PM. Esse ponto é importante pois as editoras fizeram suas propostas com menos amarras contratuais. Uma das riquezas dessa análise comparativa é justamente o que nos revelam os diferentes caminhos que cada grupo editorial opta por fazer.

Como já expusemos, tanto as edições da Publicness, como as da Mondadori e as da L&PM não são as "primeiras" a abrigarem quadrinhos em páginas de livro. No entanto, essas edições vêm em um momento chave para essa transição, o que implica que o que está sendo projetado ali é uma nova cultura gráfica. As soluções consolidadas na cultura de produção e circulação do livro não comportavam as necessidades dos quadrinhos, que tinham outra lógica de mercado. Era necessário adaptar, inventar, refazer, romper e estabelecer novos parâmetros que formatassem as publicações em quadrinhos naquele formato. No processo de adequação iremos encontrar, justamente, as pistas do que cada editora acreditava ser o projeto de presente e futuro dos quadrinhos. Ao reagir à demanda de valorização da mídia, era necessário criar um produto que traduzisse essa ambição, mas ao mesmo tempo se sustentasse no mercado. Ainda que Pratt pudesse ter uma vontade de ver sua obra em livros, que a

---

<sup>126</sup> Herdeiros e amigos antigos de Pratt se mostraram descontentes com os rumos tomados pela Cong S.A. e questionam: de onde vêm os originais que são vendidos nos leilões, uma vez que em vida o autor não abria mão de seus desenhos? Quem vendeu a maior parte das pranchas e aquarelas? O que foi feito da biblioteca e livros de Pratt? Para pressionar a Cong sobre essa questão, foi feita a sociedade *Les amis d'Hugo Pratt*.

construção de Corto Maltese corroborasse nesse tipo de projeto, a gama de agentes e editoras envolvidas acaba por descentralizar esse processo, expondo para nós, leitores de outros momentos, os diálogos, sucessos e fracassos de cada edição.

#### 6.4 - Comparando edições

Já citamos, ao analisar as páginas de *Ann y Dan*, sobre o conceito de "solidariedade icônica" nos quadrinhos, conforme proposta de Thierry Groensteen. De maneira similar, o quadrinista Seth elabora uma reflexão sobre o seu próprio trabalho, em entrevista para a *Carousel Magazine* em 2006, falando que os quadrinhos seriam o encontro entre "poesia e *design* gráfico". Segundo ele,

As "palavras e imagens" que compõem a linguagem dos quadrinhos são normalmente descritas como a combinação de prosa e ilustração. É uma metáfora ruim: poesia e design gráfico me parecem mais adequados. Poesia devido ao ritmo e densidade; design gráfico porque ilustrar é mais sobre arranjar as formas no espaço - designing - do que desenhar. (NGUI, 2006, p. 22)

Se arranjar as formas no espaço é um ato central no processo de conceber uma narrativa em quadrinhos, podemos deduzir que o *design* editorial também está fortemente imbricado com a criação. As opções editoriais - como deslocar páginas, rearranjar quadros, redesenhar balonamentos, alterar as margens, colorizar, mudar uma fonte, retirar ou acrescentar paratextos - implicam também em uma mudança na criação de sentido narrativo, uma vez que todos esses elementos fazem parte da gramática visual do material final.

O primeiro elemento que podemos comparar é a capa de algumas edições. Alan Powers destaca que a capa e a sobrecapa fazem parte da narrativa do livro ilustrado e, na lógica do mercado editorial, possui um aspecto publicitário que leva a pessoa a querer o objeto (POWERS, 2008).

Figura 32 - Comparação das capas de *A balada do mar salgado*, da editora L&PM e Arnoldo Mondadori Editore



Fonte: acervo pessoal do autor.

As duas capas acima se referem a *A balada do mar salgado*. Publicada inicialmente com o artigo indefinido *Una*, a obra ganharia seu título alternativo com o artigo definido *La* (ou o *A*, como em português). A opção da L&PM é apresentada em uma capa impressa em três cores (preto, ciano e magenta) com destaque para a ilustração e para o texto "Corto Maltese". A tipografia utilizada para o nome do personagem emula uma escrita espessa e gestual e, na verdade, se constitui como logotipo dos produtos derivados do personagem com inspiração justamente na escrita caligráfica de Hugo Pratt. Outros textos como "Em:" e "A balada do mar salgado" emulam esse mesmo estilo, contrastando com o nome do autor que segue mais discreto em uma fonte sem serifa no topo da folha. Para além da ilustração e dos letreiramentos que preenchem a capa com elementos que serão encontrados dentro da obra, vemos a opção editorial em entregar mais um elemento que deixe claro ao leitor de que aquele volume se trata de um quadrinho: o balão de fala que abre espaço para o título da publicação. Aqui já percebemos que uma das preocupações da editora L&PM era de criar uma rápida identificação de que se tratava de um livro de quadrinhos já na capa, afinal, dentro do esforço deliberado de modificar o local de circulação, conforme citado por Ivan Pinheiro Machado, e o formato da mídia, as pessoas poderiam não entender a

proposta. O enorme espaço destinado ao nome do personagem também nos dá uma mostra da aposta que os editores faziam no sucesso que as aventuras tinham em outras partes do mundo, já que, originalmente, o título da publicação não fazia referência ao personagem. A imagem do marinheiro de costas para o leitor, sentado em uma cadeira, com rosto de perfil, cigarro na boca, livro nas mãos e rodeado de gaivotas, traz o cenário marinho, o clima sóbrio e temáticas adultas, características da obra.

Para efeito de comparação, podemos perceber que a edição italiana se aproxima e se distancia em alguns aspectos. Com data de janeiro de 1972, a edição com capa dura foi a primeira versão da *Balata* em livro. A Arnoldo Mondadori Editore, uma das maiores casas editoriais da Itália, contava com mais de seis décadas de experiência em edições literárias. Sua capa está mais próxima daquela apresentada pelo próprio autor na edição da revista *Sgt. Kirk*, contendo as mesmas ilustrações dos personagens, mas com diferentes disposição e uso de cores.

Figura 33 - Comparação das ilustrações da página da *Sgt. Kirk* e da capa da Arnoldo Mondadori Editore



Fonte: acervo pessoal do autor.

O topo da capa apresenta o título em destaque com uso de tipografia sem serifa e nome do autor como uma assinatura. Esse bloco superior é demarcado por uma cor azul escura que surge no formato de um balão de fala, indicando, assim como na capa brasileira, de que se trata de um livro de quadrinhos (esse detalhe se torna mais pertinente na Itália, uma vez que em italiano a palavra que designa quadrinhos é *fumetti*, literalmente traduzida como fumacinha, que é o nome dado por lá aos balões de fala). Na capa italiana, percebemos que o sucesso ainda não está atrelado ao personagem Corto Maltese que, inclusive, é um dos menores personagens retratados no frontispício, seguindo a proporção dos desenhos originais de 1967.

Figura 34 - Capa da edição *Corto Maltese*, pela editora Publicness, 1971

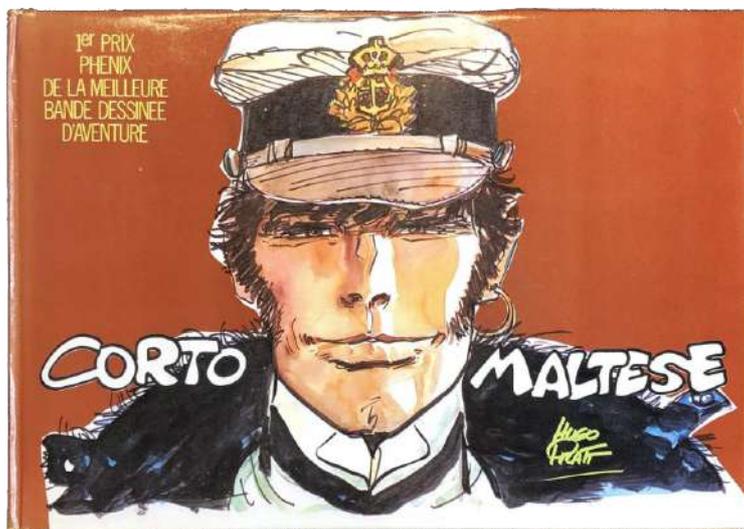


Fonte: acervo pessoal do autor.

Para comparar com a capa da Publicness, é preciso proceder com cautela. Conforme dissemos, como as pranchas e os direitos autorais de *Una ballata del mare salato* estavam com Florenzo Ivaldi, Joël Laroche faz a opção de publicar em livro os seis primeiros episódios veiculados originalmente na revista *Pif*. Ou seja, é preciso estar ciente de que as capas são relativas a conteúdos distintos. No caso do frontispício da Publicness, temos uma aquarela com destaque para o busto do personagem, cuja imagem ocupa bem a horizontalidade da edição. A capa com fundo branco se

distingue da jaqueta que possui a mesma ilustração, porém sobre fundo marrom, e o texto no canto superior esquerdo destaca o prêmio Phenix ganho pela obra.

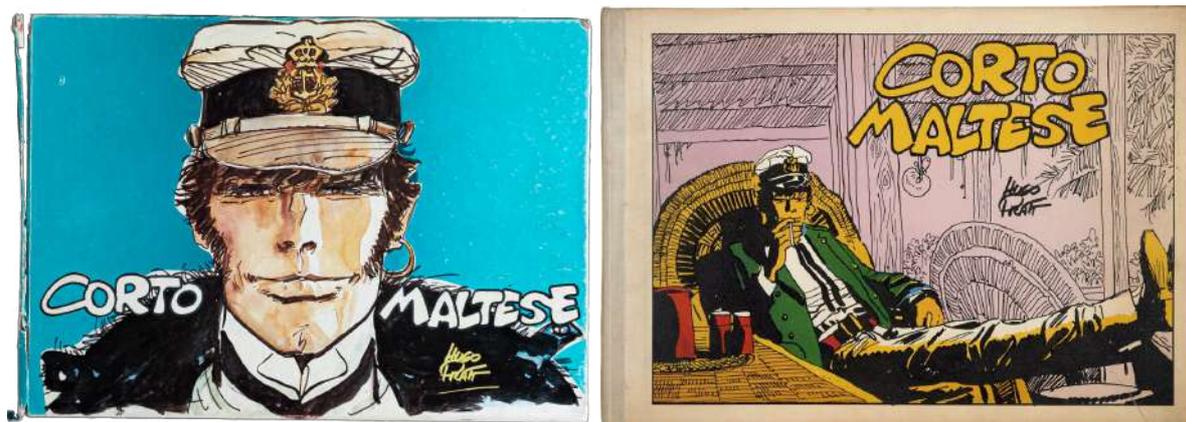
Figura 35 - Capa com jaqueta da edição *Corto Maltese*, pela editora Publicness, 1971



Fonte: acervo pessoal do autor.

O título, *Corto Maltese*, aplicado na horizontal e com grande ocupação do espaço, segue a lógica da tipografia caligráfica de Pratt, alinhando os dois blocos de texto com a roupa do marinheiro, aumentando a interação entre texto e imagem, e mantendo o espaço vazio simétrico na parte superior da capa. A mesma estrutura de construção de imagem será mantida no volume dois da coleção, três anos depois. Das edições francesas, a proposta de capa que acaba se distanciando das demais é justamente as poucas unidades confeccionadas para ocasião do Festival de Lucca, conforme já relatamos.

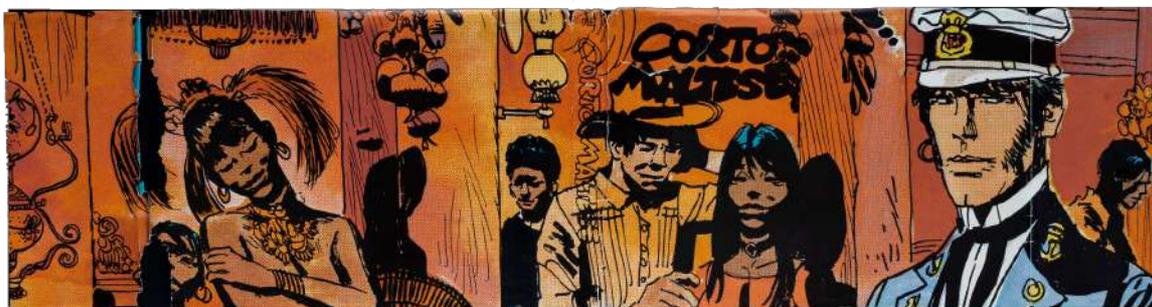
Figura 36 - Comparação das capas das outras edições da Publicness.



Fonte: acervo pessoal do autor.

A jaqueta do segundo volume também guarda outra diferença. Ainda que sua imagem de frente seja idêntica ao que se encontra na capa sob a peça, o seu verso possui uma segunda opção de capa, o que fica explícito pela repetição do título e dos elementos na lombada.

Figura 37 - Interior da jaqueta do segundo volume da edição da Publicness, 1974



Fonte: acervo pessoal do autor.

É interessante reparar como em todas essas capas o desafio que se colocava era similar: como traduzir o conteúdo, tornar a capa vendável, associar a um gênero e comunicar ao leitor que aquele livro possui uma narrativa em quadrinhos. As abordagens são diferentes pois marcam as distâncias temporais, geográficas e sociais. No caso francês, Laroche apontava para um recorte de público mais específico, colecionador e amante das BDs, transformando um quadrinho contemporâneo em um álbum luxuoso, tal como acontecia com alguns trabalhos da dita "era de ouro", que despertava o saudosismo dos colecionadores adultos. As

tiragens baixas e a opção de inclusive numerar os livros do volume dois apontam para o flerte com esse tipo de público. O livro precisava ser um objeto que despertasse o desejo, tendo um compromisso estético com a representação do marinheiro que na França já se tornava uma figura conhecida devido à grande circulação da *Pif*. No entanto, sua imagem ainda não era tão icônica no país, pois como reforça Ouillon, os serviços comerciais falavam de perdas de venda na casa de 10 a 20% em episódios que o marinheiro aparecia na revista. Joël Laroche, no entanto, não tinha compromisso com 400.000 leitores, mas com o recorte de 3.500 que tivessem condições de comprar seu livro. Ainda assim, as três opções de capa apontam para o fato de que mesmo nesse recorte tão específico, o editor não toma apenas uma fórmula para diagramar a capa. A opção brasileira, por sua vez, tem outro tipo de compromisso: ela precisa construir o público daquela publicação, buscando encontrar uma fatia de mercado que eles acreditavam não serem contempladas no mercado editorial nacional. A ideia de luxo no mercado editorial brasileiro é outra e a síntese de cores coloca o sistema de reprodução técnica em evidência. O item precisa ser vendido e, conforme o editor explicita na entrevista, as pessoas precisam começar a perceber que o quadrinho agora também é livro. A capa italiana, por sua vez, chama atenção pela ausência de destaque ao personagem Corto Maltese. Apesar de termos falado aqui sobre a circulação mais restrita do personagem na revista *Sgt. Kirk*, tanto a *Ballata* quanto os primeiros episódios feitos originalmente para a *Pif* estavam sendo veiculados na *Corriere dei Piccoli* em 1971, algo de boa projeção. Vale inclusive analisar o conjunto de capas italianas pela sua lógica interna.

Figura 38 - Comparação das capas das três edições da Arnoldo Mondadori Editore



Fonte: acervo pessoal do autor.

Analisando o conjunto dessas capas, e incluindo também a *La ballata del mare salato*, alguns pontos se destacam. Das quatro produções, que foram originalmente impressas entre 1972 e 1974 e reeditadas na coleção *I grandi fumetti mondadori* com as mesmas capas até 1977, apenas duas exploram a imagem de Corto, sendo que apenas em uma o nome do personagem aparece. Mesmo que essas capas possuam uma unidade lógica de produção gráfica (mesmo formato, preto mais uma cor de impressão, o nome do autor assinado no canto superior esquerdo), o que fica mais perceptível é que as decisões sobre a sua forma final vêm de uma percepção individual de cada obra. Ao contrário da edição brasileira e francesa, onde o nome do personagem também é a marca que chancela a obra, essa unidade gráfica inexistente na coleção L'Intrepida. Cada título, inclusive, é explorado com um tipo de tipografia que busca trazer a percepção visual das diferentes histórias agrupadas em cada volume: para *Corto Maltese*, é utilizada uma fonte stencil, muito marcada pelo seu uso em paredes, caixas, produtos militares; em *Baci e Spari*, as letras são encorpadas, trabalhadas em harmonia com as bocas que aparecem na capa em contraste a rigidez das armas e suas onomatopeias; por último, *Sogno di un mattino di mezzo inverno*, utiliza uma fonte de referência *Art Déco*, com um desenho muito autêntico e geométrico, cujo resultado ornamental contrasta e dialoga com as figuras que aparecem ao fundo da capa.

Sobre as lombadas, apenas os livros da Publicness possuem numeração. Pode parecer algo corriqueiro, mas a lombada indica a pretensão inicial de Laroche em constituir uma coleção.

Figura 39 - Montagem de imagens com contracapas das edições da Publicness, Mondadori e L&PM. As imagens não estão em proporção real.



Fonte: acervo pessoal do autor.

As quartas capas, ou contra-capas, também guardam diferenças e semelhanças entre si. Nos dois volumes da Publicness, o editor faz duas opções sobre a peça: o que fica mais exposto, tanto no volume 1 quanto no 2, são requadros diversos, reunidos em um bloco, que trazem elementos internos e possibilitam que o leitor possa vislumbrar "trechos" do que irá encontrar dentro do livro; a segunda opção, presente apenas no volume 1, traz um desenho de um barco ao mar, cuja pequena ocupação de tinta deixa um enorme espaço vazio que compõe o desenho, mostrando na cena marítima um pouco da ambiência que o livro procura construir. A quarta capa da edição italiana,

por sua vez, irá explorar a ideia de "trecho" mais explicitamente. Assim como livros de literatura traziam por vezes passagens de destaque da obra em questão para a contracapa, a proposta da Mondadori é a mesma para o caso dos quadrinhos: meia página daquela obra é trabalhada como espécie de "citação". Dessas, a opção que acaba fugindo do conteúdo do livro em si é a opção que a L&PM toma: preocupada em dar sobrevida à coleção de quadrinhos em formato livro que a editora propunha, a contracapa anuncia e faz propaganda de outros títulos da coleção "Quadrinhos L&PM".

Para comparar as abordagens dos projetos, podemos destacar também a diferença entre os formatos dos livros. A revista *Sgt. Kirk*, que marca a primeira publicação, possuía 22 centímetros de largura por 29,7 de altura. Esse formato de revista era usual e, se tomarmos a segunda revista na Itália cuja obra é publicada ainda antes do livro da Mondadori, a *Corriere dei Piccoli*, percebemos suas semelhanças (23x30,5cm). O livro publicado pela Arnoldo Mondadori é consideravelmente menor, com 18,5x26 cm, condizente com formatos em que livros de literatura poderiam ser publicados. Na França, por sua vez, a editora Publicness propõe uma mudança radical na apresentação de seu livro: com 32 centímetros de largura e 23 de altura, o editor Joël Laroche muda a própria dinâmica de apresentação da página, próxima aos desenhos originalmente produzidos por Hugo Pratt. No Brasil, a publicação da história no *Almanaque do gibi* apresenta 27x37 centímetros, tamanho padrão das publicações "Almanaque" pela Rio Gráfica. Com todas essas referências já lançadas, a L&PM opta por produzir sua versão com 21x27,5 centímetros. Esses formatos, definidos por decisões de toda a sorte, como a obra referencial, formatos econômicos de corte de papel e disposições já recorrentes, permitem o seguinte questionamento: como uma obra tão predominantemente visual e com a lógica de sua linguagem calcada na página permite tanta maleabilidade de formatação?

Antes de analisar as pranchas, podemos antes fazer uma reflexão sobre os textos auxiliares e interferências de editores nos textos das obras, pois o próprio autor fala sobre isso a Petitfaux:

H.P - Os editores suprimiram [texto com referência a Ferenc Molnár em *Les Scorpions du désert*] porque eles disseram que os leitores não

compreenderiam. A maior parte dos editores de quadrinhos são assim, eles não têm noção do que pode ser o respeito a um texto.

Petitfaux - Tenho a impressão que, de uma maneira geral, a edição na Itália é de melhor qualidade que a na França

H.P - Na França, nunca se quer gastar o dinheiro. Ela não tem introdução porque é preciso que se pague por um prefácio, não tem índice no final do livro porque é necessário pagar para que alguém o faça. Nos Estados Unidos, não importa qual livro de bolso, eles têm um index. Antes, na França, também se tinha, nas revistas do século XIX, como por exemplo o *Journal des Voyages*, que publicava regularmente um índice. Tudo isso acabou. A edição na França está em declínio de qualidade, mas estamos falando apenas de progresso.<sup>127</sup>

Nesse trecho da entrevista, parece existir uma confusão entre edições antigas e mais recentes, não sendo possível levar seu conteúdo como parâmetro em nossa análise, até porque, conforme já falamos, das edições já apresentadas, são nas italianas que não encontramos nenhum texto de pessoas externas que sirvam de prefácio ou posfácio. No entanto, como explicita o autor, a presença desse tipo de material indica mais do que apenas uma fortuna crítica, ou uma apresentação, sobre a obra. Na fala de Pratt, ficam explicitadas diferenças nas culturas editoriais dos países, algo importante de se levar em conta antes de chegar a conclusões precipitadas. Se em um mercado como o francês, a presença de textos auxiliares contribui para a percepção de luxo no livro, uma vez que existe uma cadeia de custos por detrás, a mesma ação pode ter outras conotações em outros mercados.

Na edição impressa, temos acesso direto à construção proposta pelos editores, *designers* e diagramadores, por intermédio do trabalho de impressores. Mas e como o autor pensou a disposição daqueles elementos no momento do desenho das páginas?

Ao ser questionado sobre o tamanho de suas pranchas originais, Hugo Pratt nos dá pistas sobre como ele pensa a disposição de seus desenhos:

---

<sup>127</sup> No original: Les éditeurs ont supprimé cela parce qu'il se sont dits que les lecteurs ne comprendraient pas. La plupart des éditeurs de bandes dessinées sont comme cela, ils n'ont pas notion de ce que peut être le respect dû à un texte.

Petitfaux - J'ai l'impression que, d'une manière générale, l'édition en Italie est de meilleure qualité qu'en France.

H.P - En France, on ne veut jamais dépenser d'argent. Il n'y a pas d'introduction parce qu'il faudrait payer un préfacier, pas d'index à la fin du livre parce qu'il faudrait payer quelqu'un pour le faire. Aux Etats-Unis, n'importe quel livre de poche a un index. Autrefois, en France, il y en avait, les revues du dix-neuvième siècle, comme par exemple Le Journal des voyages, publiaient régulièrement un index. Tout cela est fini. L'édition en France connaît un recul de la qualité, mais on ne parle que de progrès

Raramente eu trabalho em pranchas, eu desenho minhas tiras umas seguidas das outras, e depois eu as junto para que formem uma página. Minhas tiras têm em média dez centímetros de altura e trinta de largura. É somente no *storyboard* que eu penso em termos de página inteira.

Faço tiras que não se sobrepõem para que meus desenhos possam eventualmente ser retomados sem dificuldade para tiras diárias, como nos Estados Unidos. Eu não faço como Druillet ou Bilal, cujos quadros são dispostos, por vezes, de tal maneira que só podem ser publicadas se a página inteira for ocupada. Isso às vezes impede a republicação de um quadrinho em um periódico diário ou semanal.<sup>128</sup> (PETITFAUX, 1996, p. 172)

Já na concepção de suas ideias, Pratt conjuga sua criação na relação entre as tiras (que precisavam funcionar de maneira independente) e as páginas (que fica explícito quando o autor fala de *storyboard*). Segundo seu assistente Guido Fuga, Pratt "dizia que seu desenho era uma escrita"<sup>129</sup> e que "no início partia de um *storyboard* rabiscado numa folha, no fim lançava-se sem nada sobre a história que imaginava"<sup>130</sup> (JANS, 2013, p. 94). Mais uma vez, é importante situar essa declaração no tempo. Feita já no final da carreira de Pratt, o autor acaba por falar da sua prática mais recente, tal como podemos verificar nos originais de *Mu*, a última obra com o personagem Corto Maltese em 1988, com as tiras desenhadas nessa proporção que ele cita. Essa prática não foi constante ao longo da carreira do autor e sua maneira de produzir também acompanhava os movimentos do mercado editorial. Guido Fuga diz que "exceto por *A balada do mar salgado*, que foi feita em pranchas completas, todas as outras histórias eram desenhadas em bandas de uma ou duas tiras, que era o mais fácil por conta de sua barriga"<sup>131</sup>. Obviamente a parte da "barriga" é uma justificativa mais jocosa e que a preocupação mercadológica em relação à reprodução em diferentes mídias se encontra desde seu trabalho na Argentina. Ainda assim,

---

<sup>128</sup> No original: Je travaille rarement sur des planches, je dessine mes strips les uns après les autres, et ensuite je les assemble pour qu'ils forment des planches. Mes bandes ont environ dix centimètres de haut e trente de large. C'est seulement pour le story-board que je pense en terme de page entière. Je fais de bandes qui ne se chevauchent pas l'une l'autre de façon à ce que mes dessins puissent éventuellement être repris sans difficulté pour des strips quotidiens, comme aux Etats-Unis. Je ne fais pas comme Druillet ou Bilal, dont les cases sont parfois disposées de telle façon qu'elles ne peuvent être publiées que si on reprend la page entière. Cela empêche parfois la republication d'une bande dessinée dans un quotidien ou un hebdomadaire.

<sup>129</sup> No original: disait que son dessin était une écriture.

<sup>130</sup> No original: au départ, il partait d'un storyboard griffonné sur une feuille, à la fin il se lançait sans rien au fil du récit qu'il imaginait.

<sup>131</sup> No original: si l'on met à part *La Ballade de la mer salée*, réalisée en planches complètes, toutes les autres histoires étaient dessinées en bandes de un ou deux strips ce qui lui était plus facile à cause de son ventre!

podemos perceber, na série de *Corto Maltese*, que *A balada* foi desenhada em páginas completas, seguindo um primeiro momento em que o quadrinista fazia bandas com duas tiras até chegar ao formato citado na entrevista, de uma tira desenhada originalmente no formato 10 x 30 centímetros. As transformações mercadológicas modificavam não apenas o pensamento do *storyboard*, mas inclusive as obras já realizadas. Lele Vianello, outro de seus assistentes, diz, ao descrever o trabalho com Pratt, sobre a remontagem de algumas dessas obras:

Essa flexibilidade na montagem não era automática, quando Patrizia Zanotti quis editar *Fábula de Veneza* em três tiras [por página], não deu certo e Guido Fuga teve que redimensionar e redesenhar muitas vinhetas. Nós passamos para a montagem em três tiras para nos adaptarmos ao mercado francês<sup>132</sup>. (JANS, 2013, p. 54)

A adaptação que Lele Vianello se refere é uma adequação ao momento do mercado francês, afinal esse mesmo mercado durante a década de 1970, havia abrigado os álbuns da Casterman onde as histórias eram organizadas em quatro tiras por páginas. O mais interessante, nesse caso, é perceber que mesmo que a produção de Pratt fosse pensada de maneira que pudesse ser reaproveitada em formatos diferentes, as interferências ocasionadas pelas mudanças tecnológicas e no mercado editorial exigiam trabalhos bem maiores que um simples reposicionamento de quadros. Tal interferência também irá transformar, em diferentes graus, o conteúdo de um quadrinho.

A análise do conteúdo nos mostra que essa maleabilidade não vem sem alterações nos protocolos de leitura. A maior ou menor escala faz com que a percepção do leitor sobre a página e seus detalhes aconteça de maneira distinta. A distribuição e sucessão dos requadros na página tem a função de criar um ritmo (GROESTEEN, 2015). Isso não significa que ampliar os quadros necessariamente causará uma mudança na noção do tempo narrativo, mas sim que a construção desse parâmetro se dá de maneira contextual (GROESTEEN, 2015) e, ao se distribuir os mesmos quadros por diferentes páginas, modifica-se a percepção rítmica dos leitores através do percurso de leitura. Comparando a primeira edição italiana com a brasileira,

---

<sup>132</sup> No original: cette souplesse dans le remontage n'était pas automatique, quand Patrizia Zanotti a voulu remonter *Fable de Venise* en trois bandes, cela ne marchait pas et Guido Fuga a dû retailler et redessiner de nombreuses vignettes. Nous sommes passés au montage en trois bandes pour nous adapter au marché français.

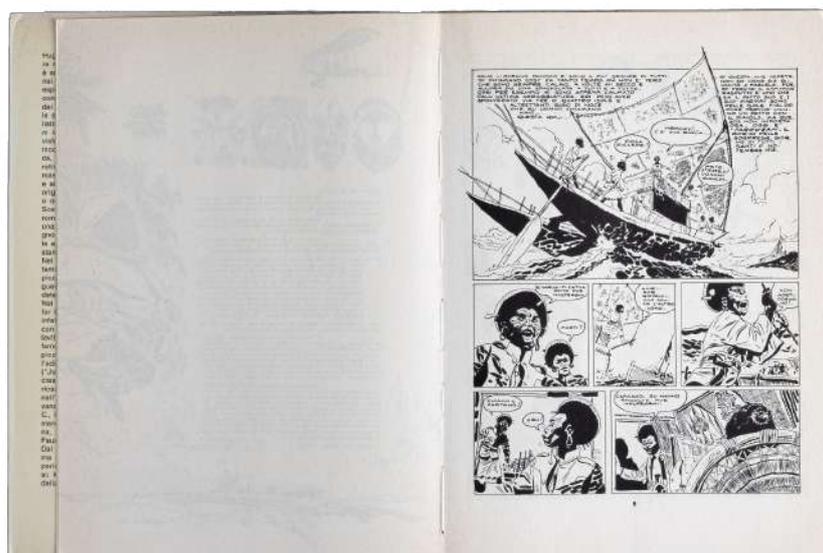
percebemos outra mudança na disposição das páginas. A versão italiana, baseada em tradições de livros literários, começa a narrativa na página da direita (página ímpar) com paginação e margens: inferior de 3 cm, superior de 2 cm, externa e interna de 1,5 cm. A L&PM faz a opção de seguir a primeira versão da revista *Sgt. Kirk*, apresentando a mesma ilustração da capa interna (inclusive com o título no idioma original) e começando a narrativa na página esquerda (página par). As margens inferior, externa e interna possuem 0,8 cm e a superior 1 cm.

Figura 40 - Páginas 10 e 11 da edição brasileira d'*A balada do mar salgado*



Fonte: acervo pessoal do autor.

Figura 41 - Páginas 8 e 9 da edição italiana de *La ballata del mare salato*



Fonte: acervo pessoal do autor.

Visualmente, o deslocamento de uma página para a direita ou esquerda pode parecer uma mudança menor. De fato, como Hugo Pratt não estabelece uma relação de páginas duplas, ou seja, páginas diferentes cujos elementos interagem entre si em relação direta ou de continuidade, o deslocamento de uma página representa uma mudança menor na narrativa. Mesmo assim, a mudança existe. A prática de quadrinistas e o pensamento contemporâneo sobre quadrinhos indica a importância da “virada de página” (BENDIS, 2020). Ainda que o autor não tivesse tal recurso em mente ao criar seu trabalho, esse expediente faz parte dos protocolos de leitura de um quadrinho, como aponta os conceitos que Pierre Fresnault-Deruelle em *Du linéaire au tabulaire* (1976). Atento à produção europeia da época e, em especial, às suas mudanças, Fresnault-Deruelle diz que “a prancha de quadrinhos, por vezes, não é mais que um reagrupamento de tiras<sup>133</sup>”, complementando que “com algumas nuances, ainda é assim que grande parte dos autores da imprensa adolescente procede<sup>134</sup>” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 16-17). Ao analisar alguns trabalhos contemporâneos, o teórico destacará o papel dessa superfície (página) que irá comportar dois protocolos de leitura: a linear, que diz respeito à ideia de sequencialidade, e a tabular, que trata da simultaneidade. Mesmo que esse conceito seja discutido posteriormente por Benoit Peeters no livro *Case, planche, récit - Comment lire une bande dessinée* (1991) e também por Valter do Carmo Moreira na sua tese de doutorado (2022), não precisamos aprofundar muito para perceber a sua pertinência no exemplo de deslocamento de páginas ocorrido entre a edição italiana e a brasileira de *A balada do mar salgado* e até nas opções de margem adotadas. Sem preconizar por uma opção correta ou errada, podemos ver que a presença de margens maiores na edição da Mondadori acaba por valorizar a simultaneidade da página, equilibrando melhor o bloco visual do livro dentro de parâmetros da cultura gráfica de produção editorial que buscava a harmonia entre o tamanho da página e da mancha que, se bem-sucedidas, seriam uma unidade indissolúvel, sendo as proporções das margens “funções do formato da página e da construção geral e, assim, inseparáveis” (TSCHICHOLD, 2014, p. 68). Esse tipo de harmonia não se faz presente na edição da L&PM, o que acaba por possibilitar um aumento da dimensão

---

<sup>133</sup>No original: la planche de comics n'est parfois qu'un regroupement de strips.

<sup>134</sup>No original: A quelques nuances près, c'est de cette façon que procède encore une large partie des auteurs de la presse pour adolescentes.

do desenho na página, recurso que costuma de ser de agrado de alguns leitores de quadrinhos. De fato, em uma perspectiva de análise mais linear, a maior dimensão dos desenhos permite ao leitor acesso a detalhes do traço e recursos visuais por parte do desenhista. Com isso, torna-se claro que uma escolha editorial como essa não parte de um pressuposto entre certo e errado, mas sim de um diálogo com diferentes culturas gráficas, com perspectivas de público e, no caso de ambas as edições analisadas, de formação de leitores.

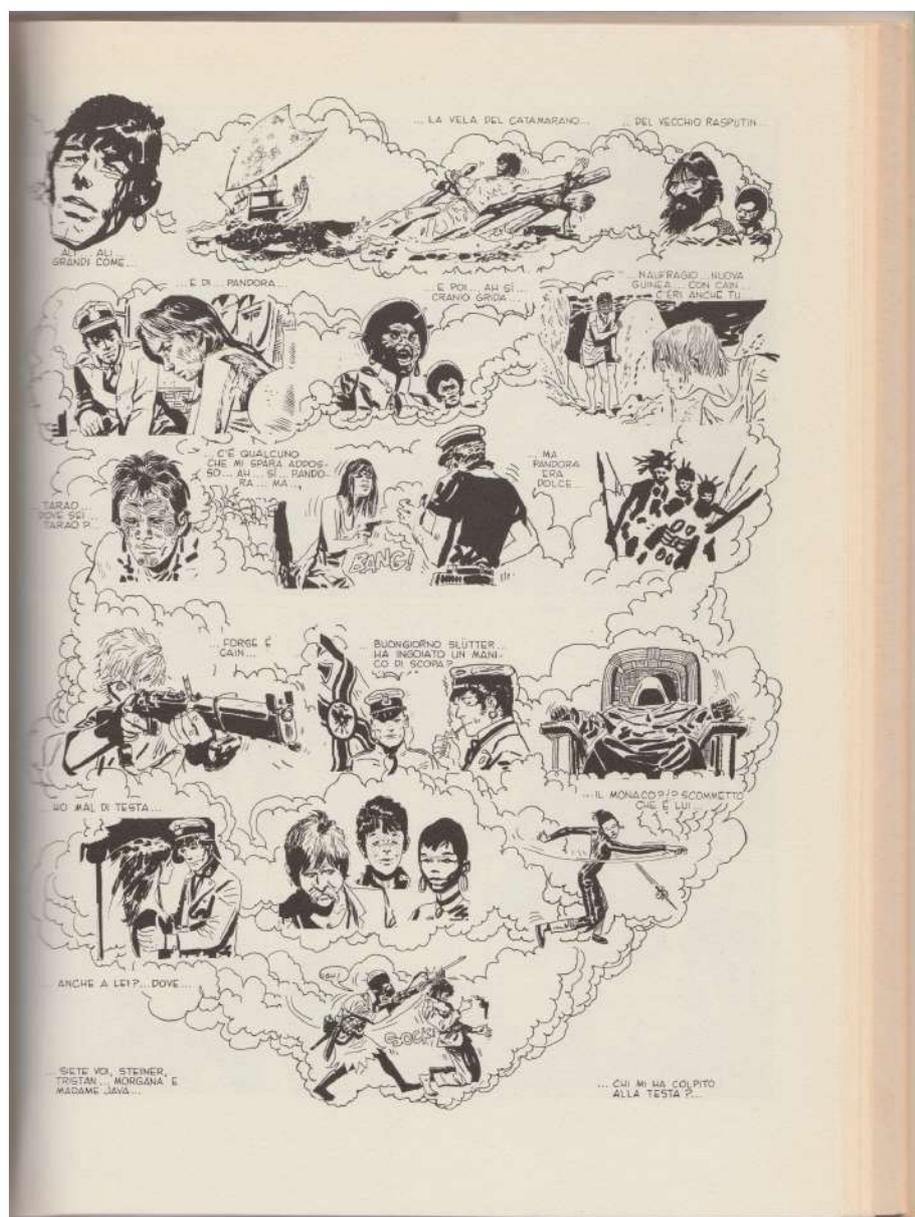
Para a opção de colocar a primeira página no lado direito ou esquerdo, temos um tipo semelhante de construção. A opção italiana elabora a entrada na obra ressaltando a misteriosa personagem de Rasputin, que aparece de costas ao final da primeira página e só se revelará ao leitor no momento em que este virar a página. Na versão brasileira, a imagem de Rasputin já se faz presente na página dupla que o leitor encara, deixando o suspense para a revelação de quem são os náufragos resgatados pelo navio. Mais uma vez, sem uma orientação ou determinação do autor da obra, essa é uma opção que fica a cargo de outros agentes envolvidos na edição, sendo tal decisão perpassada tanto por aspectos narrativos como técnicos e econômicos.

Como as edições da Publicness não contemplam *A balada do mar salgado*, não conseguimos analisar sua disposição em relação às duas edições que estudamos. No entanto, podemos compará-la à segunda publicação da coleção italiana, intitulada simplesmente de *Corto Maltese*.

Se a mudança de lugar de uma página já cria novos protocolos de leitura, a opção da editora Publicness oferece mudanças ainda mais notáveis. Ainda que, dentre as edições analisadas, a versão francesa apresente a maior área (32 centímetros de largura e 23 de altura), a horizontalidade de seu formato acaba resultando uma visualização de "meia página" por folha, quando comparamos com todas as outras edições analisadas. Aqui, vale ressaltar que a opção do editor é construída a partir da abordagem diferente do seu referencial: enquanto as outras publicações tinham como referência visual as revistas que abrigavam as primeiras versões daquelas histórias, Joël Laroche tem como referência os desenhos originais de Pratt. Ao buscar por originais de *Le secret de Tristan Bantam*, encontramos algumas imagens em sites de leilão que permitem ver, de maneira sutil, que suas páginas se constituíam de duas

linhas por tira, coladas sobre um papel de 35,5 x 46,5 centímetros, corroborando a fala de Lele Vianello. A proximidade com o original, então, é um acerto da edição francesa por se aproximar mais da "vontade" do autor? Novamente, essa é uma atribuição descabida pois, assim como percebemos nas falas do quadrinista e auxiliares, o que existe é um pensamento de produção já adaptado à realidade na qual sua obra era publicada. Mesmo que em diversos momentos a opção de apresentar a obra em páginas com duas tiras gere recursos muito interessantes, em outros nos deparamos com a seguinte situação:

Figura 42 - Comparação da página 109 da edição *Corto Maltese* da Mondadori com a mesma passagem na edição da Publicness.





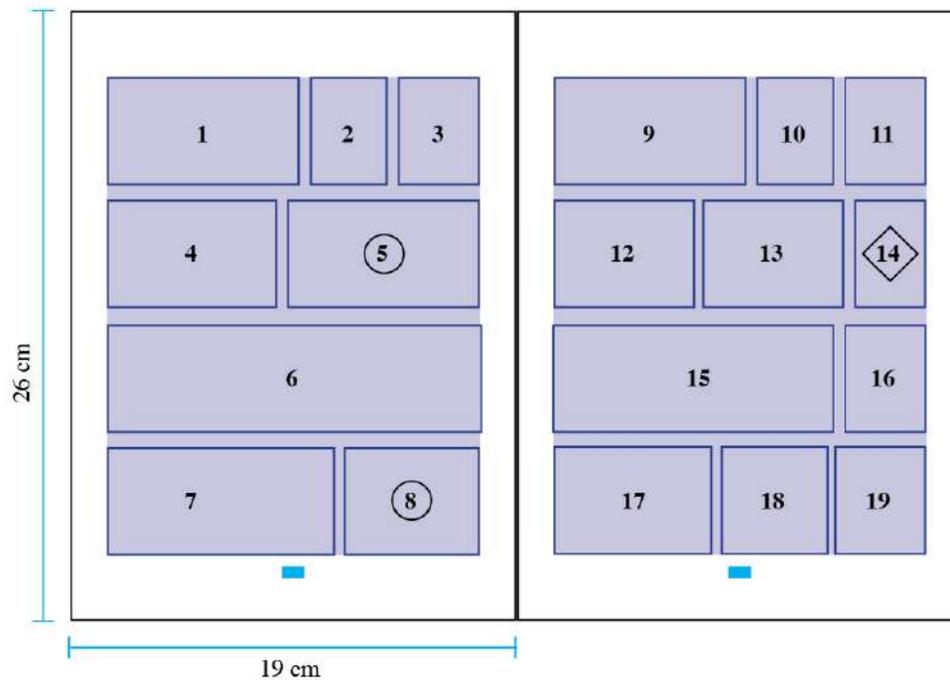
Fonte: acervo pessoal do autor.

É notável como, mesmo que o desenho fosse feito na estrutura de tiras, o pensamento de Pratt ainda tinha uma concepção tabular de suas páginas. Esse jogo de complexidade presente desde a origem da obra até às suas diferentes veiculações editoriais demonstra a impossibilidade de se estabelecer uma única unidade de significado dentro dos quadinhos que não seja contextual. Sobre outras mudanças decorrentes dessa questão, podemos visualizar no exemplo seguinte:

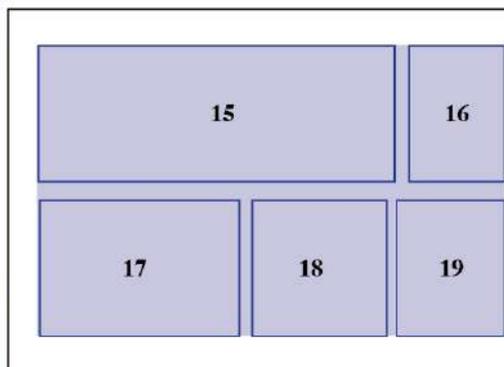
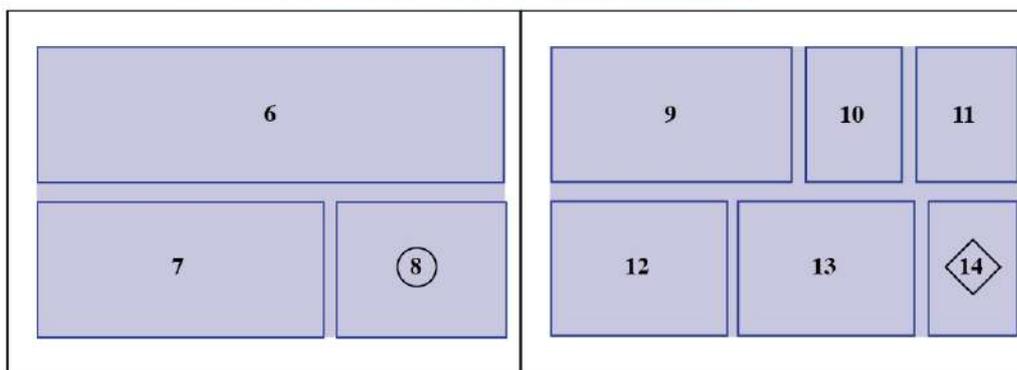
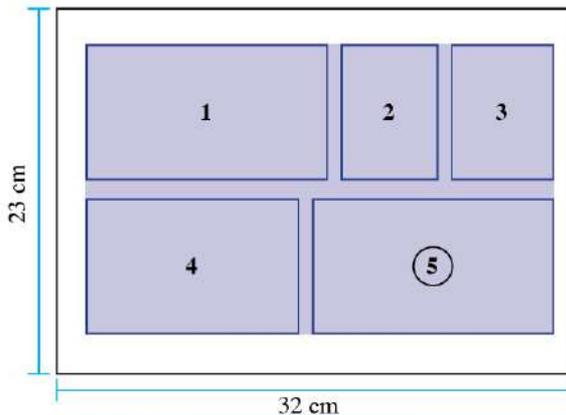
Figura 43 - Comparação e diagrama de composição de quadros das páginas 22 e 23 da edição italiana da Arnoldo Mondadori e a mesma passagem na edição da Publicness



○ Momentos de suspense    ◇ Salto narrativo    ■ Margem interna    ▬ Paginação



○ Momentos de suspense    ◇ Salto narrativo    ■ Margem interna

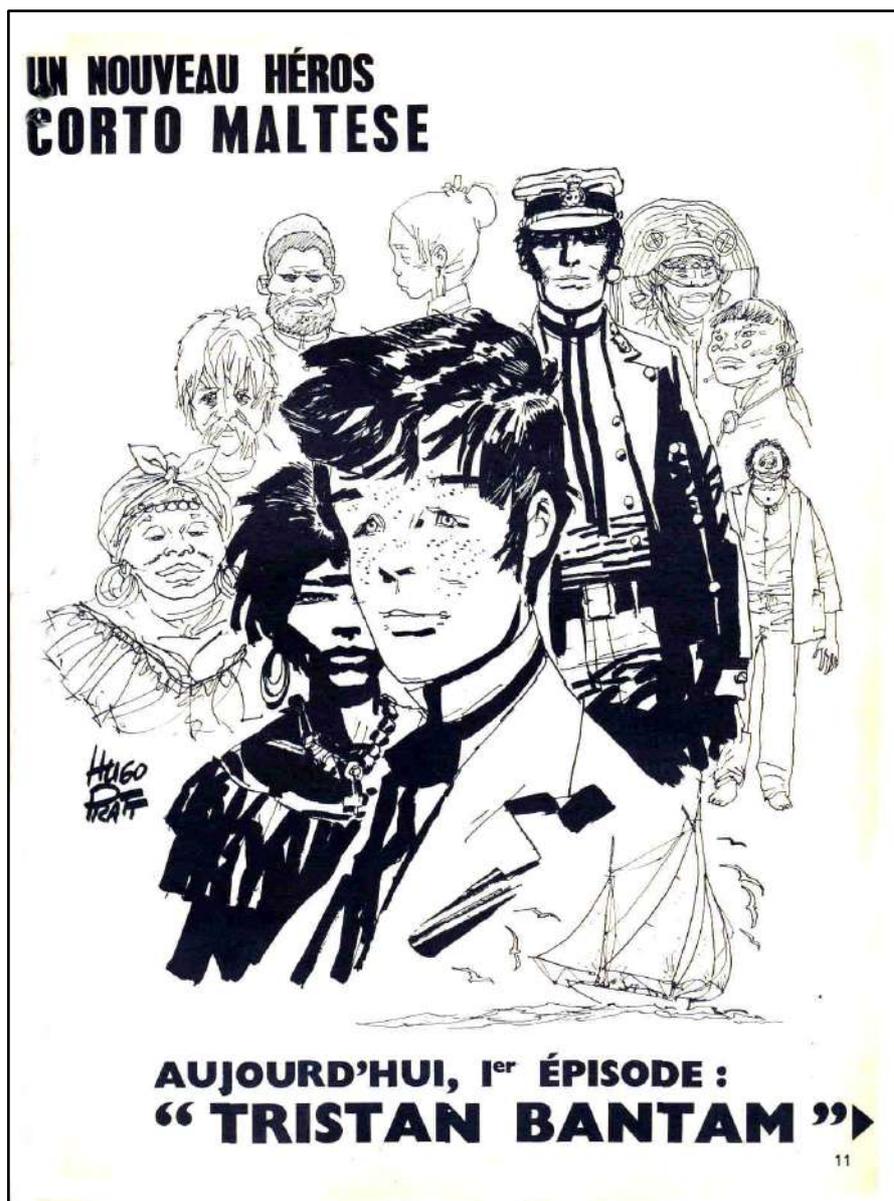


Fonte: acervo pessoal do autor.

Vale aqui lembrar que a distância temporal entre as duas obras não é tão significativa, sendo o depósito legal da edição francesa do 4º trimestre de 1971 e a italiana de julho de 1972. O formato vertical da Mondadori, obviamente, não implica no dobro do tamanho, sendo suas medidas de 19x26 cm. A diferença não muda apenas a disposição dos quadros, mas também a escala de desenho e textos apresentados. Para termos uma ideia, o quadro 1 (infográficos 1 e 2) possui, na versão italiana, 8x5 cm, enquanto na francesa 16x10cm. Com a mudança de espaço, os textos mudam também de escala, com a tipografia na Itália próxima de 6 pontos e na França com 14 pontos aproximadamente.

A maior ou menor escala faz com que a percepção do leitor sobre a página e seus detalhes aconteça de maneira distinta. Ao se distribuir os mesmos 19 quadros que se encontravam em 4 páginas em apenas 2 páginas, estamos modificando a percepção rítmica dos leitores através do percurso de leitura. Como destacado nos infográficos, percebe-se que nessa sequência existem dois momentos de tensão (nos quais o leitor fica em suspenso sobre o que aconteceu ao personagem central) e um período de salto narrativo (como uma mudança de cena, na qual a sequência muda de cenário e de personagens apresentados). Na edição da Mondadori, esses momentos se encontram no centro e no final da página da esquerda, e no meio da sequência da página da direita. Na edição da Publicness, tais acontecimentos estão distribuídos no final da primeira página (direita), no final da segunda página (esquerda) e no fim da terceira página (direita).

Outra diferença editorial entre essas duas publicações também mostra abordagens distintas em relação ao material trabalhado.

Figura 44 - Página 11 da revista *Pif Gadget* n° 58/1296

Fonte: acervo pessoal do autor.

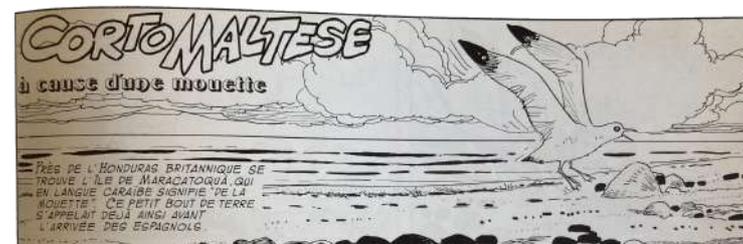
Figura 45 - Recorte da página 11 da revista *Pif Gadget* n° 59/1297

Fonte: acervo pessoal do autor.

Assim são apresentadas as duas primeiras histórias de Corto Maltese na revista *Pif*. Para a estreia do "nouveau héros", a edição nº 58/1296 apresenta um frontispício, anunciando o primeiro episódio e seu título, que não aparecerá nas páginas seguintes. Uma vez apresentado, o nome do personagem, o título da obra e os créditos de roteiro e desenho virão no primeiro quadro da história. As edições italianas e francesas que exploram esse mesmo material irão trabalhar seus títulos da seguinte maneira:

Figura 46 - Comparação dos títulos de cada episódio em *Corto Maltese* da Arnoldo Mondadori Editore e de *Corto Maltese* da Publicness





Como podemos notar, ambas as edições retiram os créditos de roteiro e desenho. Essa ação não configura um "apagamento", e sim o contrário: em meio a diversos títulos e quadrinistas em uma revista, era de se esperar os créditos em cada publicação, enquanto em um livro todo constituído por obras do autor, tal ação é desnecessária e inclusive pode gerar a sensação de que, se aquele capítulo específico está creditado a uma pessoa, os outros talvez pertençam a outros autores, tirando o peso do "nome na capa". Para trabalhar os títulos, percebe-se que a edição da Publicness faz uma opção por manter o uso da mesma fonte tipográfica, ao passo que cada título na edição italiana utiliza uma fonte diferente. Ou seja, Joël Laroche opta por tratar os diferentes episódios sob a mesma identidade, como se fossem capítulos de uma narrativa mais longa, enquanto a opção de Mondadori é de criar uma identidade que dialogue com cada episódio específico, destacando ao leitor a característica episódica da narrativa no livro. Outro aspecto curioso é a presença do nome "Corto Maltese" no título. O livro italiano decide uniformizar e retirar essa referência, enquanto a Publicness faz a opção por manter aqueles que apareciam manuscritos no desenho original, ressaltando aqui a referência às pranchas originais que já citamos.

O segundo volume da Publicness seguia com a proposta do primeiro volume, mas com uma mudança substancial: o uso de policromia para a impressão. O uso de cores em *Corto Maltese* não era uma novidade completa. Conforme podemos conferir na figura 47, a publicação de *La ballata del mare salato* na revista *Corriere dei piccoli* utilizava o esquema de duas cores para impressão. Sobre o traço preto de Pratt, são trabalhados blocos de cinza e laranja. Ainda que se observe diferentes valores tonais, todas as cores que aparecem nas páginas advêm do uso de preto e laranja que, quando utilizados reticulados, criam diferentes tonalidades. Um recurso interessante do uso de retícula está na cor escolhida para as peles de Tarao e Cain no sexto quadro. Originalmente sem cores ou escala de cinza (figura 25), a pele dos personagens é diferenciada com Cain apresentando apenas um tom mais claro de laranja enquanto Tarao tem uma mistura de tons claros de laranja mais cinza, para que o resultado seja visualmente mais escuro.

Figura 47 - Páginas 26 e 27 da revista *Corriere dei Piccoli*, nº 27, de 4/7/1971



Fonte: acervo pessoal do autor.

É perceptível, então, que o uso de uma cor a mais já possibilita uma nova relação entre os elementos ilustrados. A cor pode ser utilizada de maneira narrativa como recurso para destacar algum elemento e também para distinguir personagens, cenários e momentos. Como já vimos, Pratt preferia produzir seus quadrinhos apenas com tinta preta não só pela sua referência dos quadrinhos de Caniff, mas também por motivos práticos e de produção.

A maioria das máquinas de impressão na década de 1960 e 1970 não possuía precisão técnica para garantir a reprodução com fidelidade de cores. No sistema de policromia quatro cores ou mais, são utilizadas em conjunto, sobrepostas e, devido à natureza translúcida das tintas, é possível se obter, por meio de um efeito óptico, uma grande gama de cores do sistema subtrativo, sendo essa a técnica mais utilizada para reprodução de fotografias, pinturas e ilustrações coloridas. Ainda que esse tipo de impressão estivesse difundido na segunda metade do século XX, para uma reprodução fiel é necessário um maquinário que garantisse precisão e se evitasse assim falhas de registros e *moirés*<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> *Moirés* são considerados erros de impressão, ocasionados quando a inclinação de retícula de alguma cor não segue o padrão indicado e gera um ruído visual em forma de padrões indesejados.

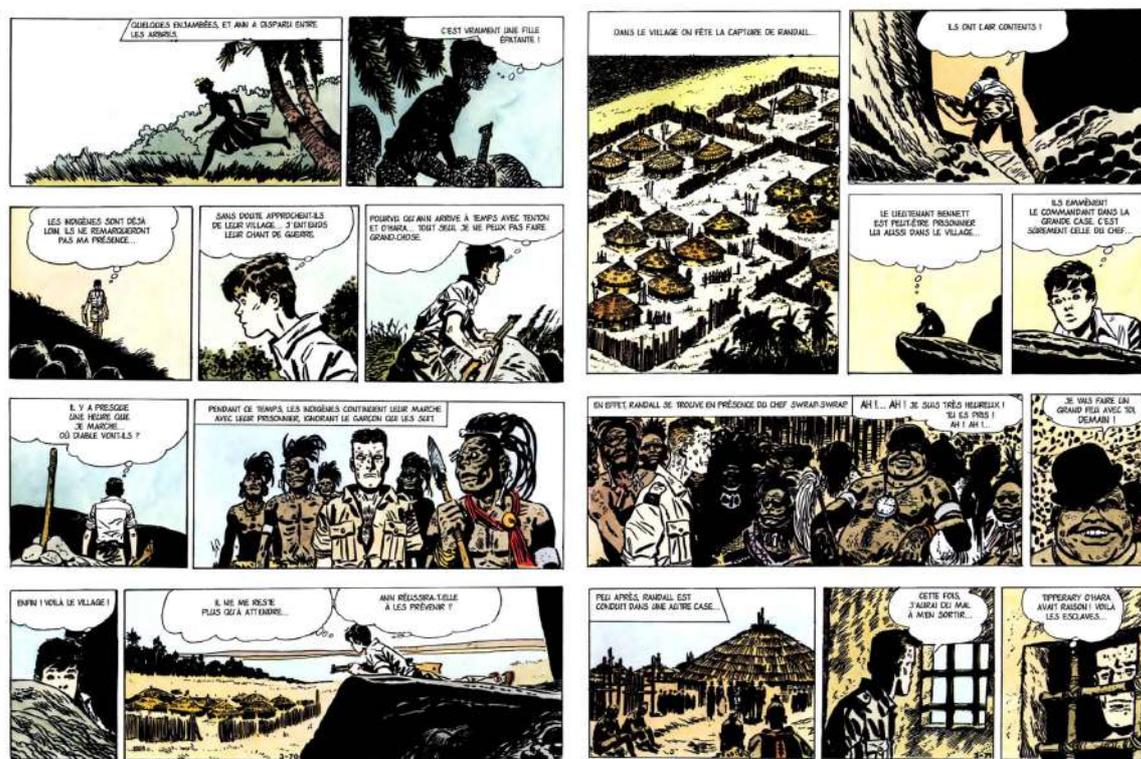
Figura 48 - Detalhes de quadros de *Ana de la Jungla*, publicado pela revista *Biliken*, com destaque para o erro de registro



Fonte: acervo pessoal do autor.

Com essa questão técnica, elaborar um quadrinho colorido não consistia em elaborar um original em cores e reproduzi-lo tal como uma fotografia. As camadas de cores precisavam ser feitas separadamente e aplicadas já pensando em sua reprodução. Por esse motivo, ainda que Pratt fosse reconhecido como um exímio aquarelista, sua opção era de delegar a função para suas assistentes que preenchiam as cores tendo em mente sua reprodução. As diferentes cores encontradas ao longo da obra de Pratt são um curioso registro das transformações do tempo na obra.

Figura 49 - Comparação entre as mesmas passagens de *Ana de la Jungla* (Billiken e Casterman)



Fonte: acervo pessoal do autor.

Nesse exemplo, vemos claramente as transformações no campo editorial que resultam em cores tão diversas para o mesmo trabalho. Vamos focar aqui nas cores, deixando de lado as mudanças de paginação<sup>136</sup>, desenho e texto. Considerando as dificuldades técnicas de reprodução, nas décadas de 1960 e 1970, a opção pelas cores era explicitada com o uso exuberante. A necessidade de trabalhar com blocos sólidos também contribuía para o resultado. Nos quadros 14 e 15, um elemento deixa claro também o uso quase expressionista das cores, com pouca preocupação em se amparar na realidade: a pele de leopardo é representada em um azul vivo. A revista *Biliken* era destinada ao público infantil na Argentina e as cores miravam atrair esse público. Na edição de 2001, por sua vez, o uso e a técnica de uso de cores já estava bem mais difundido. Com autoria de Patrizia Zanotti<sup>137</sup> e sem a preocupação de reprodução técnica, a estética da época havia se transformado. A consolidação dos álbuns de quadrinhos, o público adulto e o quadrinista ocupando uma posição canônica perante o público francês desaguam em uma reinterpretação das cores. Agora, elas são mais sóbrias, com paleta mais restrita de tons terrosos e um uso que tenta não roubar o protagonismo do traço do autor. Novamente, nos quadros 14 e 15, percebemos que agora a pele de leopardo possui um tom com respaldo na realidade, fazendo, no entanto, que a sua cor se confunda com a cor da palha, diminuindo a distinção entre os elementos em cena.

As cores do segundo volume da Publicness, devidamente atribuídas a Anne Frogner nos créditos do álbum, estão mais próximas do uso "exuberante" citado. O uso de cores nessa edição possibilita até uma abordagem diferente nas imagens utilizadas nos textos auxiliares. A primeira edição trazia fotos em preto e branco que exploravam o passado do autor, com viagens, edições anteriores, amigos e as relações disso com seus desenhos e obras. Já no segundo volume, o texto é ilustrado com um ensaio fotográfico feito por Dan Kramer que colocava o autor no meio de figurantes caracterizados como seus personagens. As imagens coloridas apontam para o futuro, um horizonte onde a adaptação cinematográfica de Corto Maltese parecia apenas

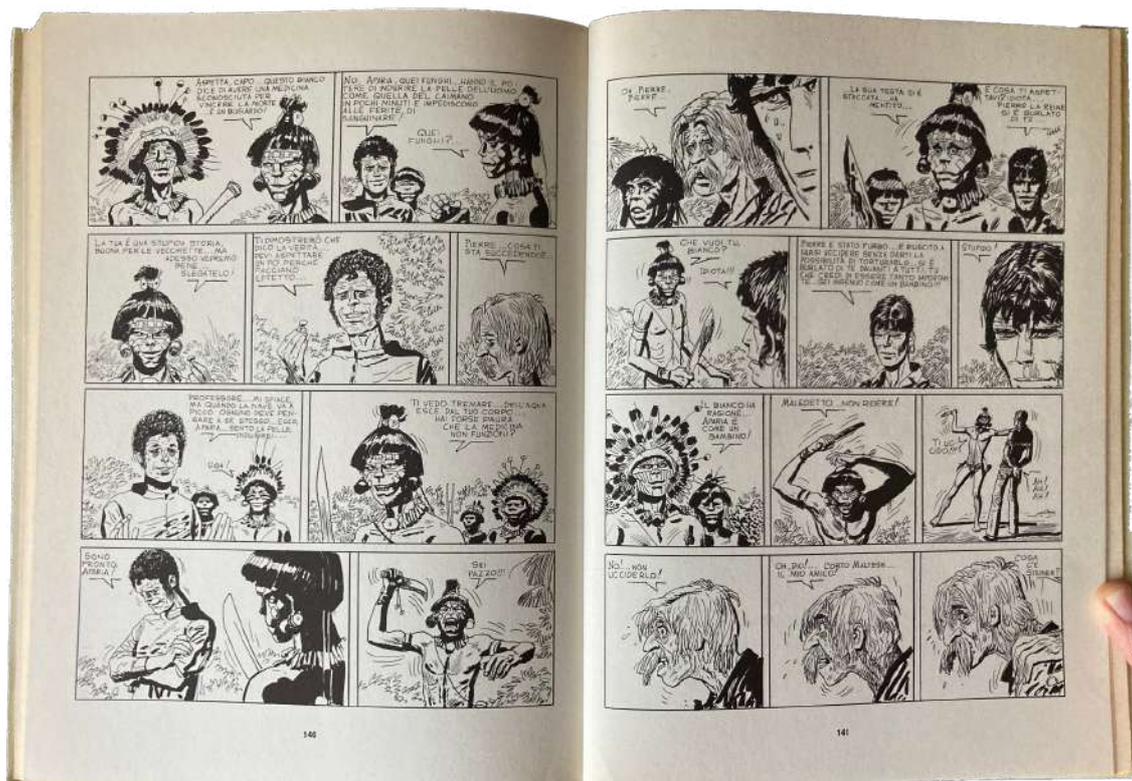
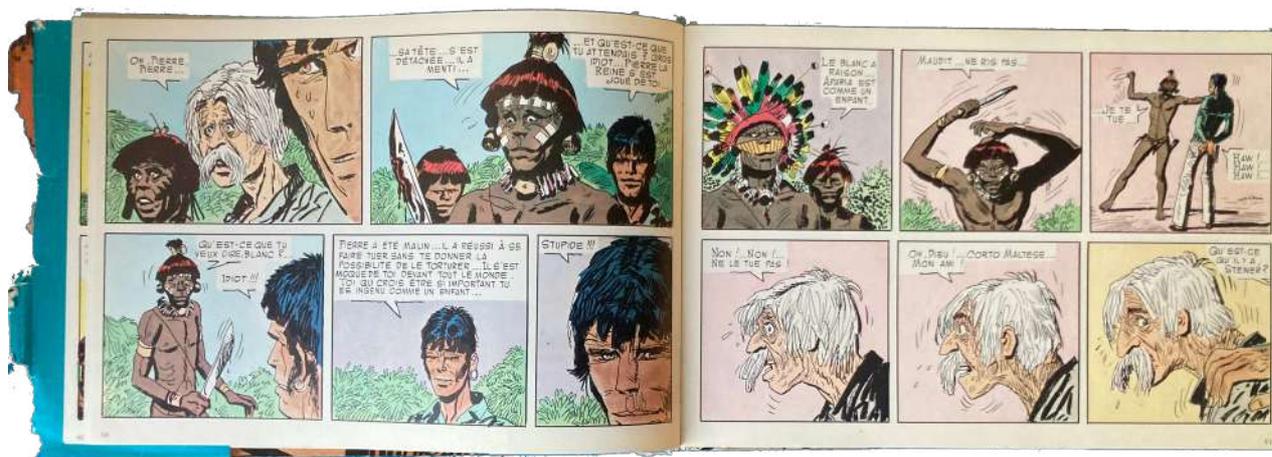
---

<sup>136</sup> Na edição da Casterman de 2001 as páginas não estão lado a lado como na revista *Biliken*.

<sup>137</sup> Patrizia Zanotti coordena a Cong S.A, responsável pela gestão dos direitos artísticos de Pratt.

questão de tempo<sup>138</sup>. Mas é na narrativa em quadrinhos que podemos vislumbrar os novos protocolos de leitura que o uso de cores pode gerar.

Figura 50 - Comparação do mesmo trecho na edição da Publicness e Mondadori



Fonte: acervo pessoal do autor.

<sup>138</sup> Segundo relatos dos assistentes de Pratt, esse filme só não se concretizou devido às exigências do quadrinista em participar e ter controle das decisões artísticas.

Essas páginas possuem as mesmas questões relativas ao formato que já exploramos anteriormente. Vamos nos deter aqui no uso das cores. O primeiro tópico que fica evidente é a diferente relação que se estabelece entre o balão de fala e o desenho do autor. Pelas poucas imagens disponíveis de originais dessa fase, podemos perceber que o texto era adicionado posteriormente, em um papel diferente colado por cima, à finalização das tiras. Esse recurso possibilitava que as traduções e letreiramentos fossem mais facilmente adaptáveis. Para facilitar e agilizar o processo, o autor não desenhava os balões com contorno completo, riscando apenas a base que comporta o texto. Na versão colorida, o contorno desse texto fica claro pois, mesmo sem o risco, o bloco de cor deixa o espaço destinado ao texto em branco. No oitavo quadro da edição da Publicness, fica explícito o recurso utilizado quando a cor contorna as reticências. Essa opção acaba tornando, no resultado visual, o texto mais distante do desenho. Vemos que, nas páginas da Mondadori, as letras escritas à mão, todas em caixa alta, no mesmo preto do traço dos desenhos, resultam em uma página mais uniforme, com maior integração entre os elementos textuais e não-textuais.

Mas, narrativamente, vemos que Anne Frogner procurou passar, através das cores, o entendimento que tinha da obra. Ao longo do episódio *Têtes de Champignons*, a colorista utiliza diversas cores para compor o fundo dos quadrinhos: laranja, roxo, violeta, rosa, cinza, verde-água, verde, amarelo, bege, marrom, azul e branco. Essa enorme gama de cores ajuda a dar a ambiência necessária ao momento da cena, além de construir contrastes com as cores representadas em primeiro plano ou nos personagens. Ela não estabelece uma regra para o uso de cada uma dessas cores (algo como: toda vez que o fundo está roxo, isso significa algo específico). Ainda assim, no exemplo, podemos ver como que contextualmente o uso dessas cores é feito. A cena representada ocorre durante uma incursão na Amazônia Venezuelana, quando os personagens de Corto Maltese e Steiner são cercados por Jivaros em uma emboscada. Após decapitar Pierre La Reine, as ações nos três primeiros quadros transcorrem sobre um fundo azul claro. No quarto quadro, quando Corto revela o truque de Pierre La Reine, o fundo passa para um roxo claro, marcando o momento de confronto entre os personagens. Quando Canaille, o personagem Jivaro, decide matar Corto, a cor do fundo passa a ser rosa. No entanto, toda essa situação era uma alucinação gerada por cogumelos que tanto Steiner quanto Corto haviam ingerido. A mudança entre o cenário imaginado e a realidade é ressaltada pela mudança súbita

de cor para o amarelo. Enquanto as primeiras mudanças entre azul, roxo e rosa indicam um movimento de transição entre cores tidas como análogas no círculo cromático, a mudança para o amarelo representa um salto, uma quebra, que aumenta a sensação de uma mudança súbita. No caso da narrativa sem cores da Mondadori, nota-se que a mesma construção é feita por meio do texto e da repetição da figura de Steiner nos três últimos quadros, que é surpreendido no último pela mão em seu ombro. Esse é o momento que o autor aponta para uma tensão, pois não sabemos a quem pertence a mão, algo que só será revelado na virada da página. Com a mudança de cor, a colorista antecipa esse momento, mesmo seguindo sem revelar o ocorrido.

Importante ressaltar que o uso dessas cores não se torna um código em todo o álbum. Mais para frente, na história *La lagune des beaux songes*, uma das favoritas de Pratt de toda série (PETITFAUX, 1996), existe também essa confusão entre a realidade e as memórias/ilusões do Tenente Robin Stuart. Nesse episódio, onde o leitor se aproxima da confusão mental de Stuart causada por uma doença tropical mortal, as cores marcam muito bem as passagens, com a predominância de fundos coloridos nas memórias que mudam para o marrom quando o personagem volta à realidade da Lagoa. Nesse caso, ao contrário de *Têtes de Champignons*, as cores seguem um padrão mais fixo que auxiliam o leitor na percepção da situação. A versão em preto e branco, por sua vez, exige uma atenção maior na narrativa para que o leitor se situe na história, mas ao mesmo tempo acaba por deixar a fronteira entre a realidade e imaginação mais tênue.

Outra observação curiosa a respeito do segundo volume da Publicness é que, mesmo com estrutura similar ao primeiro volume, dessa vez a opção foi deixar uma página só para o título. Como todas as histórias contêm as mesmas 40 páginas, a adição de uma folha de título faz com que os episódios alternem entre começar na página da direita e da esquerda. No primeiro volume as histórias se emendavam, terminando sempre na página esquerda com o próximo episódio começando imediatamente na página direita.

As edições de *Corto Maltese* pela Publicness se concentram no período entre 1971 e 1974. Joël Laroche era um editor que realmente acreditava no projeto de Pratt. As

suas publicações luxuosas e de menor tiragem apontam para um projeto muito ambicioso. Mesmo quando o autor sentiu que precisava ampliar o alcance dos álbuns, o editor trabalhou em parceria com Casterman para montar a primeira coleção na editora belga. As edições coloridas, com tiragens de 10.000 unidades, custavam mais caro que os álbuns coloridos de *Tintin* e não venderam bem (OUIILLON, 2022). Ainda assim, o editor seguiu com seu esforço para trazer para a França *A balada do mar salgado*<sup>139</sup>, negociando diretamente com Florenzo Ivaldi. No entanto, se a história da amizade entre Pratt e Laroche ainda continuaria, o percurso de Corto na Publicness já tinha terminado. O projeto não era muito sustentável, mesmo que em nenhum momento as análises falem em prejuízo. Mesmo com a publicação na *Pif*, na Publicness e na Casterman, o quadrinista ainda tateava no escuro à procura de seu público. A construção dos dois volumes é muito sólida, bem pensada, no entanto, dentro da lógica de mercado, aparentemente não encontrou respaldo público para se manter (ou até ampliar as tiragens). Isso não quer dizer que elas não tenham deixado a sua influência. Se os álbuns da Casterman não vendiam bem, os álbuns italianos da Mondadori eram um sucesso. O formato proposto por Laroche foi republicado na Itália pela Milano Libri em 1974 e trazendo mais dois álbuns (*Corte Sconta detta Arcana*, 1977, e *Sirat al Bunduqiyyah*, 1979) na mesma lógica e formato. De volta à França, foi somente após 1975 que Pratt finalmente encontraria seu público, muito por conta da publicação de *La ballade de la mer sallé* no jornal *France-soir*.

As edições da Arnoldo Mondadori, como dissemos, foram mais bem-sucedidas mercadologicamente. Ainda assim, se observarmos as republicações e a transformação na coleção L'Intrepida, fica claro que as mudanças no mercado editorial e na relação da sociedade com o livro exigiram que o projeto se adequasse. *La ballata del mare salato*, lançada em 1972 em capa dura foi reeditada já no ano de 1973, indicando o sucesso de recepção do livro. O formato e a lógica de edição seguiram até 1974, mesmo ano que a editora Milano Libri publica o projeto da Publicness na Itália. Foram 5.000 unidades impressas (indicando já a melhor perspectiva de venda do que a edição francesa, que contava com 3.500) e o maior formato, as cores e o luxo envolvido no álbum talvez tenham feito a Mondadori

---

<sup>139</sup> A edição publicada no jornal *France-Soir* tinha, inclusive, o *copyright* " Hugo Pratt, Publicness et France-Soir".

reposicionar sua coleção. O nome da coleção passa a ser *I grandi fumetti Mondadori* e o livro passa a ter capa mole, papel de gramatura um pouco menor, mas mantendo a mesma qualidade de impressão e margens internas. A simplificação barateia os custos, mesmo que a inflação da lira no período esconda essa economia (em janeiro de 1972, a primeira edição de *Ballata* custava 1500 liras e, três anos depois, a reedição simplificada vinha com preço de capa de 2000 liras). O projeto perdura até o ano de 1978. Coincidentemente, nesse mesmo ano, edições de livros mais populares de *Corto Maltese* começam a ser publicados na Itália, pela editora *Tascabili Bompiani*. A Arnoldo Mondadori seguiu publicando as aventuras de Corto Maltese até o ano de 1980, agora dentro de uma outra coleção, *I fumetti Mondadori*.

No Brasil, Hugo Pratt não emplacou seu grande público. Se *A balada do mar salgado* serviu para abrir caminho para a coleção Quadrinhos na L&PM que, em 1988, já contava com 50 volumes e autores como Alex Raymond, Will Eisner, Chester Gould, quando *A Balada* foi publicada no final de 1983, já vemos anunciada na quarta capa do livro a adaptação *A ilha do tesouro*, um romance de Stevenson quadrinizado por Pratt e que seria lançado em 1985. Apesar do sucesso da coleção a partir de 1986, em especial com o início do Plano Cruzado, o quadrinista italiano não voltou para o catálogo da publicação. O fracasso mercadológico, no entanto, nem sempre é um fracasso total. Mesmo que Corto Maltese fosse um ativo que exigisse uma maior atenção para seu prosseguimento, o herói tinha, sim, cativado alguns leitores. Esse público, órfão das produções, foi encontrar abrigo justamente nas edições importadas da Espanha e Portugal. Em 30 de maio de 1988, o jornal *O Globo* trazia uma matéria assinada por Luiz Octávio Lima, com o sugestivo título "Nas livrarias, os quadrinhos", que joga luz na situação editorial que passavam os quadrinhos naquele momento.

Vendas apenas em bancas há até pouco tempo, em papel de baixa qualidade e desprezadas pelos educadores, as histórias em quadrinhos começam a alcançar o status de trabalhos artísticos e literários. Existe algum atraso na descoberta [...]. Mas as livrarias de vanguarda dos bairros de Ipanema, Leblon e Gávea parecem estar dispostas a recuperar o tempo perdido. Procurando atender ao interesse e à exigência dos leitores, estão colocando "na rua" uma leva cada vez mais volumosa e de melhor qualidade. (LIMA, 1988)

Já nesse trecho inicial, o jornalista corrobora a posição do editor Ivan Pinheiro Machado ao apontar que, ao final da década de 1980, os quadrinhos haviam

conseguido romper algumas barreiras e chegado a certas livrarias. No entanto, mesmo com os títulos lançados pelas editoras nacionais, existia um vácuo no mercado que fazia com que determinados colecionadores buscassem além do que a produção brasileira poderia oferecer. Foi nesse espaço que alguns livreiros procuraram nos livros importados um filão de mercado, em especial nas publicações de Portugal e Espanha, como a reportagem confirma. As edições desses países estabeleciam um contato com o mercado europeu com menor barreira linguística. No entanto, como pode-se imaginar, os preços não eram nada convidativos, ainda mais em um momento de crise. Aluísio Leite, dono da Livraria Timbre, que ficava no Shopping da Gávea, dizia o seguinte sobre o público: "as pessoas que procuram as publicações são, basicamente, de elite, até porque os preços estão muito elevados, variando de CZ\$ 880 a mais de CZ\$2 mil por álbum" (LIMA, 1988). Duas edições portuguesas de *Corto Maltese* ilustram a reportagem, algo que faz inclusive com que o jornalista se confunda na hora de citar os principais sucessos dessas livrarias: "lembrando que os grandes *hits* do momento são o *Spirit*, uma criação de Will Eisner dos anos 40, e o português *Corto Maltese*". Em 14 de janeiro de 1992, outra reportagem no mesmo jornal, agora assinada por Andrea Machado, confirmava no seu título a tendência apontada na década de 1980: "paixão madura por gibis importados".

Os fãs que buscavam acompanhar as aventuras do marinheiro precisavam recorrer a essas caras edições europeias, empréstimos, trocas ou às peculiares edições piratas xerocadas. Isso até o ano de 1996. Um ano após a morte do autor, com a consolidação do plano real e o novo momento dos quadrinhos, a L&PM sentiu que era um bom momento para tentar emplacar novamente a obra de Hugo Pratt. No entanto, em um novo contexto, em que a editora já não precisava mais quebrar barreiras, o livro em grande formato não parecia ser o caminho. A opção da editora foi publicar um formato menor, com 16 cm de largura por 23 cm de altura, lombada quadrada, capa mole, com 136 páginas e com o título *Concerto em "O" menor para harpa e nitroglicerina*. A curiosidade maior está no selo que acompanha o livro: Mangás L&PM.

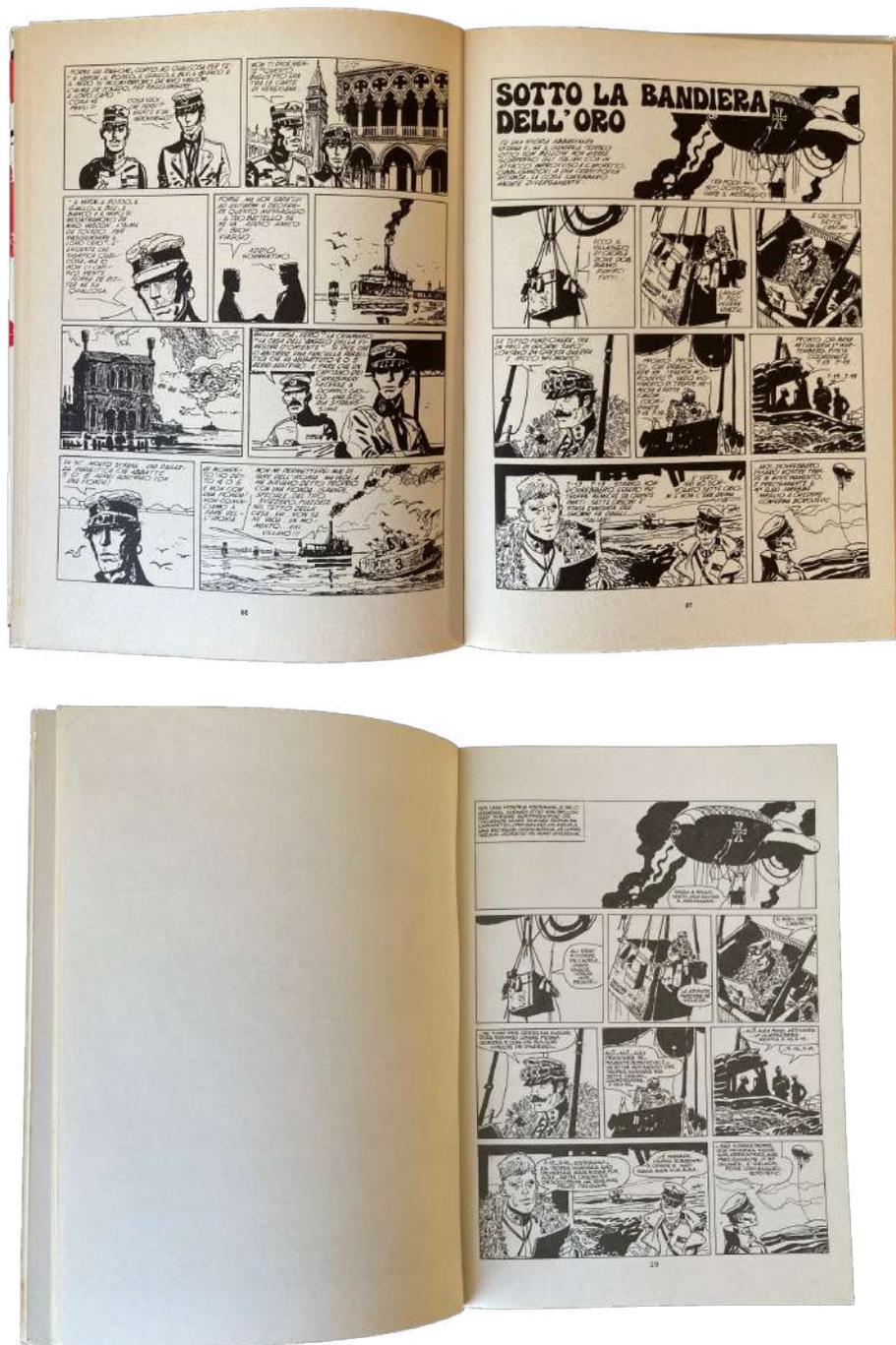
Não cabe aqui discutir a concepção do mangá e suas origens míticas, algo que o pesquisador Rafael Machado Costa irá fazer com muita propriedade ao buscar a

historiografia japonesa mais recente sobre o tema (COSTA, 2020). No entanto, é necessário tentar entender a chegada do mangá ao Brasil para arriscar uma compreensão entre a associação feita pela edição da L&PM. No livro *Maria Erótica e o Clamor do sexo*, Gonçalo Junior irá continuar as pesquisas editoriais sobre os quadrinhos e a censura no Brasil, seguindo a linha do seu primeiro trabalho sobre o tema, *A guerra dos gibis*. Nessa continuação, um dos principais focos do autor é a editora Edrel (Editora de Revistas e Livros), com foco na atuação de Minami Kezi, Claudio Seto, entre outros quadrinistas que desenhavam na década de 1960 e 1970 com inspiração nos quadrinhos de origem japonesa lidos em sua infância: justamente o que era chamado de mangá (GONÇALO JUNIOR, 2010). Em 1978, a pesquisadora Sônia Luyten, na sua revista dedicada aos quadrinhos *Quadreca*, publica um número dedicado aos mangás, uma pesquisa que ela seguiria fazendo e resultaria nos livros *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses* (2000) e *Cultura Pop japonesa: anime e mangá* (2006). No campo editorial, existe uma gama de experiências durante as décadas de 1970 e 1980, mas é em 1988 que a Cedibra lança *O lobo solitário*, um marco na consolidação do mangá no Brasil. Mesmo assim, a proposta não era tão popular. Os grandes números de venda e a presença massiva de quadrinhos japoneses no mercado brasileiro é um fenômeno dos anos 2000. Uma hipótese que podemos levantar sobre esse uso do termo "mangá" é o sucesso, em 1994, do anime *Os cavaleiros do zodíaco*, exibido pela Rede Manchete. Na carona do sucesso da animação, por exemplo, a Editora Conrad (naquela época ainda Acme) conseguiu ter ótimas vendas de sua revista *Herói*. O sucesso comercial entre os jovens talvez tenha impulsionado a ideia de usar o selo Mangás L&PM para atrair esse público para os quadrinhos. Ainda que em japonês o termo "mangá" seja genericamente utilizado como a palavra para quadrinhos, sejam eles japoneses ou não, no Brasil, o termo, quando consolidado seu uso, ficou estritamente ligado à publicação de títulos japoneses no país. Esse é um dos motivos de nosso choque ao ver o termo, na editora L&PM, sendo utilizado em obras de autores como Peter Kuper, Milo Manara, além de Hugo Pratt.

A publicação de 1996 possui um texto não assinado de uma página que situa o personagem de Corto Maltese dentro de sua cronologia, algo que era distante da maior parte dos leitores do autor. O livro contempla seis episódios de 20 páginas cada englobando as histórias: *O anjo na janela do oriente*; *Sob a bandeira do dinheiro*;

Concerto em "O" menor para harpa e nitroglicerina; Sonho de uma manhã de inverno; Burlescos entre Zuydcoote e Bray-Dunes; Côtes de nuits e Rosas da picardia. Esse ciclo de histórias seria depois publicado no Brasil pela Pixel Media sob o nome *As célticas*, uma nomenclatura também utilizada em outros países.

Figura 51 - Comparação entre página inicial de *Sotto la bandiera dell'oro*, nas edições Arnoldo Mondadori e L&PM



Fonte: acervo pessoal do autor.

As diferenças mais significativas entre as edições são os títulos - enquanto o livro italiano traz o título para o primeiro quadro sem respiro entre as histórias, a L&PM dedica uma página para o título e deixa o seu verso em branco, para que a história comece na página da direita. Outra adaptação feita foi a inclusão dos balões com os contornos traçados. Esse recurso, mais do que só opção estética, busca marcar melhor a fala de cada personagem:

Figura 52 - Detalhes de quadros comparando o uso de balões de fala



Fonte: acervo pessoal do autor.

Como podemos verificar, o projeto da L&PM se distancia daquele feito em 1983. A história escolhida, o formato, o *design*, a coleção etc., tudo isso marca uma ruptura. O elemento que agrega esses projetos é a figura do marinheiro.

Sobre esse livro específico é difícil encontrar dados de sua recepção. A falta de continuidade do projeto e o próprio fato da editora tratar o ano de 2011 como o ano da publicação de "nossos primeiros mangás" em seu *blog* oficial demonstram que mais uma vez o projeto não encontrou respaldo. Fora dos quadrinhos, a editora ainda publicaria, em 1998, a versão em romance de *A balada do mar salgado*, assinada pelo próprio Hugo Pratt. Os quadrinhos de *Corto Maltese* ainda ganhariam mais uma versão em livro, mas dessa vez, no peculiar formato de "bolso". Como esse é um formato que pressupõe muitas adaptações, vale a pena analisar algumas das possibilidades de adaptação dos quadrinhos de Hugo Pratt para livros de bolso.

No biênio 1987-88, o mercado editorial dos quadrinhos na França estava agitado. Ao mesmo tempo que os estudiosos e editores sentiam, finalmente, se afastarem de uma "crise" vivida nos anos 1980, o declínio da "imprensa" se confirmava e parecia irreversível. O editorial do anuário especializado para o mercado de quadrinhos, *L'Année de la Bande Dessinée 87-88*, assinado pelos organizadores Stan Baret e Thierry Groensteen, brincava com essa dualidade de crises e sucessos. O chamado "ano escuro" se preocupava com a crise da imprensa, com o envelhecimento do leitorado e a falta de sucessos consolidados de autores jovens franceses (BARETS e GROENSTEEN, 1987). Já o "ano rosa" celebrava o destaque de títulos estadunidenses como *Elektra Assassin*, *Time*, *Dark Knight* e *Watchmen*; o mercado das serigrafias, estatuetas, colecionáveis, originais e afins; heróis como Vladek Spiegelman, Broussaille, Layïna e Perramus; e a aparição dos quadrinhos no mercado de livros de bolso e a consequente conquista de novos leitores (BARETS e GROENSTEEN, 1987). O sucesso dos quadrinhos em formato bolso desafiava a compreensão de estudiosos.

Pode parecer um detalhe menor, mas não é apenas a dificuldade de impressão de imagens que se coloca como obstáculo para que os quadrinhos ganhassem espaço no universo de livros de bolso. A lógica visual dos livros de fotografia, por exemplo, não impediu que o editor Robert Delpire lançasse a coleção *Photo Poche* em 1982. Tendo como objetivo "uma forte vontade didática de iniciar uma reflexão sobre a imagem, uma atenção dada à qualidade das reproduções e publicações enquanto alternativa ao imponente livro de arte ou ao tradicional álbum luxuoso" (MOREL,

2010), a coleção *Photo Poche* se tornou um sucesso de vendas e também de crítica, recebendo diversos prêmios na área de livros de fotografia. Ou seja, mais do que os desafios de reprodução técnica, na década de 1980 o desafio maior para que quadrinhos ganhassem de vez o formato bolso era justamente a reorganização dos quadros em novas páginas.

A definição do que caracteriza um livro de bolso costuma ter duas abordagens. Segundo Lesage, uma delas seria superficial, baseada no formato de dimensões reduzidas, enquanto a outra, “mais técnica, designando uma fórmula editorial que permite dar uma segunda vida a uma obra” (LESAGE, 2011, p. 2). Essa distinção pode parecer estranha para as edições de bolso literárias, mas é importante de ser feita dentro do campo dos quadrinhos, afinal, conforme afirma Claude Guillot, os “petits formats” estão presentes em peso no mercado infantil desde fins da Segunda Guerra Mundial (GUILLLOT, 1987). Para o presente texto, serão considerados “quadrinhos de bolso” aqueles trabalhos cuja lógica está centrada na republicação editorial, aproximando-se assim do que ocorre nas adaptações de bolso dentro do campo literário.

Ao analisar o mercado editorial francês, Lesage percebe que as décadas de 1960 e 1970 tiveram uma explosão de vendas dos *pockets*, no entanto, com poucas e pontuais participações de quadrinhos nessas experiências (LESAGE, 2011). A entrada dos quadrinhos de maneira mais sistemática acontecerá apenas na década de 1980: “foi no ano de 1986 que se viu a aparição de uma primeira edição coerente, organizada e resolvida (se não totalmente satisfatória), em cores e sobre papel de qualidade” (GUILLLOT, 1987, p. 92). Essa edição a qual Guillot se refere é a coleção *J'ai lu BD*. As grandes tiragens, as boas vendas e recepção e o fato de outras editoras seguirem a proposta dessa coleção pareciam colocar a edição de bolso como uma realidade para a mídia. Apenas entre 1986 e 1995, 463 títulos diferentes foram lançados pelas duas principais editoras, a já citada *J'ai lu BD* e a *Pocket BD*<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Para mais detalhes sobre o contexto de surgimento, sucesso e queda nas vendas de quadrinhos em formato bolso na França, conferir LESAGE, Sylvain.

Para ter ideia do impacto que os livros da *J'ai lu BD* tiveram, podemos pegar um trecho da entrevista que o editor Jacques Sadoul concede a Gilles Ciment:

A tiragem mínima é de 20.000 exemplares. O máximo é de 100.000 para certos títulos (*Gaston* se revelou uma exceção). A média gira em torno de 40.000. [...] De toda maneira, o público não pode ser o mesmo: nós fornecemos 12.000 pontos de venda, enquanto os quadrinhos de beneficiam de 3.500 pontos de venda. Faça a conta: nós abrimos 8.500 pontos de venda às HQs. (CIMENT, 1987, p.91)

É claro que esses números devem ser analisados dentro de seu contexto, quando a venda de 85.000 exemplares da revista especializada em quadrinhos *Spirou* indicava uma crise no setor. No entanto, para o mercado de livros e álbuns, esses números eram excelentes. Mesmo dentro das edições de bolso, em 1987, o livro da autora Barbara Cartland, o carro-chefe da *J'ai lu* voltada para literatura, vendeu 30.000 exemplares (LESAGE, 2011).

Na década de 1980, especialistas percebem, em meio a citada crise da imprensa dedicada a quadrinhos (deixam de ser publicadas as revistas *Métal Hurlant* em 1987, a *Tintin* em 1988 e a *Pilote* em 1989), que os quadrinhos já não possuem mais a mesma adesão do público infantil e juvenil como nas décadas anteriores. É nesse contexto que o alcance das edições de bolso passa a ter um tom celebratório na mídia especializada, pois o que se percebe é um maior alcance e um novo público leitor para afastar a crise.

Ao mesmo tempo, alguns problemas também são levantados. Em primeiro lugar, previsões apocalípticas sobre o público parar de comprar os álbuns de quadrinhos na espera de saírem suas versões de bolso são colocadas (CIMENT, 1987). Obviamente, essa previsão não encontra tanto respaldo na realidade, sendo diversos os impactos que as edições de bolso trarão para o mercado de quadrinhos. Mas o outro ponto de preocupação é muito mais palpável: “a reedição em bolso implica obrigatoriamente em uma remontagem” (GUILLLOT, 1987, p.92).

No caso do quadrinho de bolso, o primeiro impulso nosso talvez seja o de imaginar uma versão miniaturizada da obra. No entanto, existem limites para o tanto que se pode reduzir os desenhos e o textos nos balões sem que se perca a leitura e o sentido. A editora francesa Dargaud tentou uma abordagem assim, de páginas que eram



Figura 54 - Sequência de três páginas de *Anne nella Jungla* da editora Mondadori, 1973

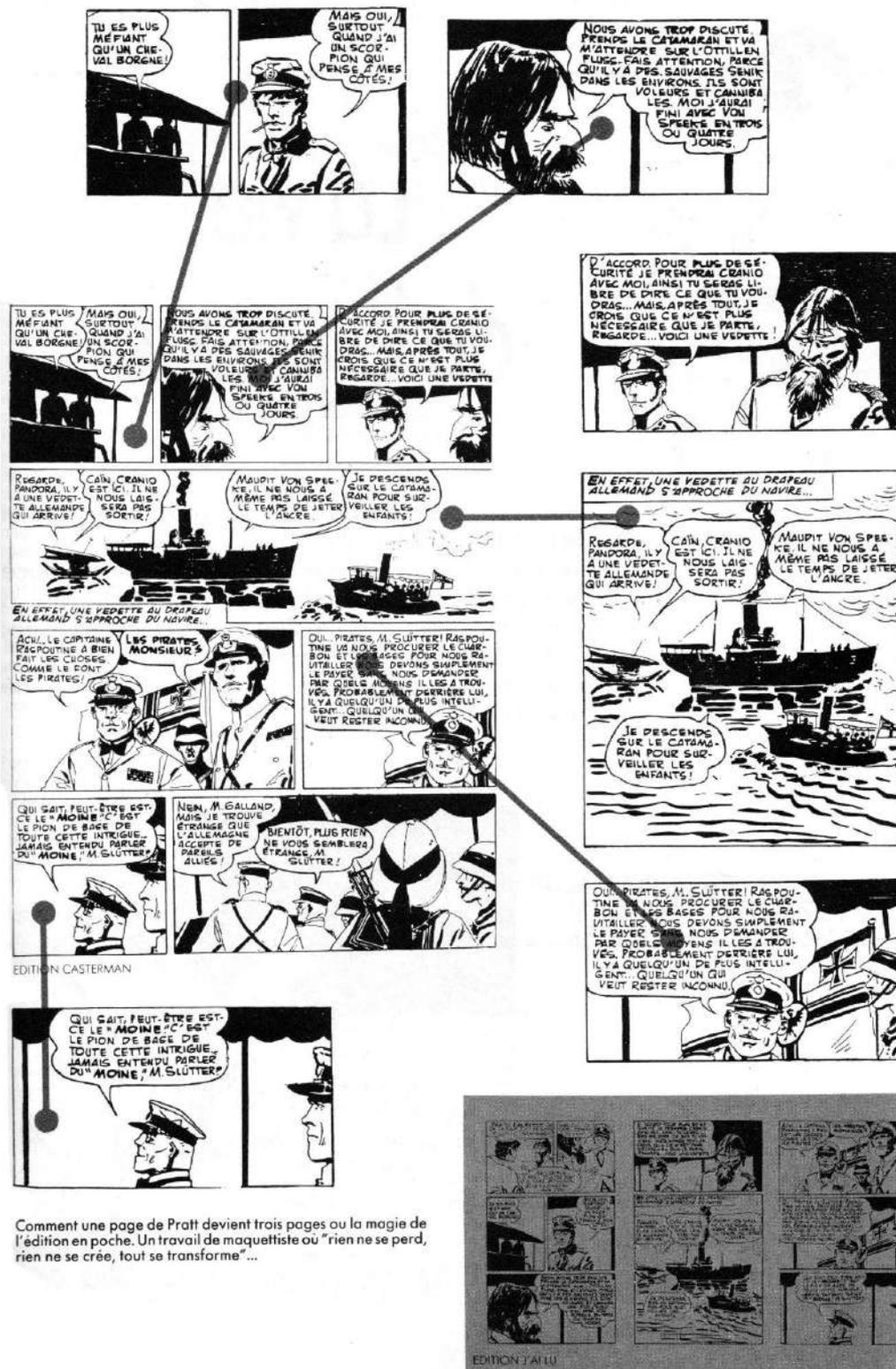


Fonte: acervo pessoal do autor.

Na adaptação para quadrinho de bolso da editora Oscar Mondadori, de 1973, percebemos que o primeiro quadro que aparecia na página da esquerda ocupa o último quadro da página do livro, tirando a surpresa da revelação da personagem que chega ao local. O quadro, de orientação vertical, tem o topo e a base cortados para caber dentro da página proposta. Entre o sétimo e o oitavo quadro, temos a adição de um quadro dividindo o longo texto do balão em dois momentos, mudanças no desenho de balões, mudanças em relação ao texto, cortes e adições na imagem. É na disposição das páginas que se encontra a maior mudança: a página do livro de bolso passa a ter 3 fileiras de quadros ao invés de 4 e, nesse movimento, criam-se espaços brancos que não são preenchidos. Com isso os momentos de suspense ou surpresa mudam de posição (normalmente posicionados nos finais das páginas, passam a se encontrar em locais diversos) e a margem da obra passa a ser irregular.

O próximo livro que podemos analisar é a edição de *La ballade de la mer salée*, lançada pela *J'ai lu BD* em 1987, na França. Usamos aqui o diagrama criado por Gilles Ciment:

Figura 55 - Diagrama elaborado por Gilles Ciment para explicar as adaptações feitas para a edição de bolso de *La ballade de la mer salée*



Fonte: acervo pessoal do autor.

As páginas da *J'ai lu BD* representam uma mudança de perspectiva na abordagem da edição de bolso de quadrinhos. Marcados em cinza se encontram as três páginas da versão *pocket* desdobradas de uma prancha, destacada no lado esquerdo do diagrama, tal como costumava ser publicada. Os dois primeiros quadros da página "original" representam dois terços de uma página da edição de bolso. Com a menor dimensão e conseqüente menor espaço disponível, o texto do primeiro quadro é quebrado e um novo quadro, com um desenho retirado de uma página posterior, é criado. O segundo quadro mantém o texto, mas o desenho é modificado, ampliando o que é mostrado. No terceiro quadro da publicação original, um dos personagens tem seu desenho trocado por outro que aparece anteriormente na obra, mudando a reação diante da fala. O quarto quadro, que constitui o resto da segunda página na edição de bolso, é completamente modificado. Sua composição original é horizontal, sendo transformada em uma composição vertical, com completo reposicionamento de todos elementos e complemento de desenho de cenário. O quinto quadro é o único que, nesse conjunto de quadros analisados, não sofre nenhuma modificação. Já o sexto e o sétimo, que complementam a terceira página estudada da edição de bolso, são reelaborados e têm novas proporções, além de um deslocamento de uma personagem do oitavo quadro para o sexto.

A adaptação tem tanta mudança envolvida que seu "maquettiste", André Schwartz, responsável pela "adaptation graphique" tem seu nome identificado junto aos *copyrights* da editora. Como Ciment afirma, na edição de bolso "nada se perde, nada se cria, tudo se transforma" (CIMENT, 1987, p.101)

Em 2001, pela editora L&PM, dentro da coleção L&PM Pocket, é lançado o livro *Corto Maltese na Etiópia*. Segundo o editor Ivan Pinheiro Machado, a ideia da coleção surgiu da seguinte maneira:

A ideia surgiu em 1996 quando vimos que não tínhamos como superar as enormes dificuldades econômicas que enfrentávamos caso mantivéssemos a mesma política editorial. Foi uma época em que entrou muito dinheiro estrangeiro no mercado, capitalizando os nossos concorrentes que, por sua vez, assediavam os nossos autores. Como não tínhamos dinheiro, para sobreviver, fomos obrigados a ter idéias. Foi aí que decidimos criar a primeira coleção de livros de bolso "de verdade" no Brasil. Foi uma decisão radical, pois concentramos toda a nossa energia neste projeto que era sistematicamente desprezado pelos nossos concorrentes. Nossa sobrevivência como empresa

passou a depender unicamente do sucesso deste projeto. (WILLER, 2008)

Quando Ivan Pinheiro Machado evoca ter criado a primeira coleção de livros de bolso "de verdade", ele está, de certa maneira, ampliando a concepção de "livro de bolso" proposta por Lesage. Se o pesquisador diz sobre uma "fórmula editorial que permite dar uma segunda vida a uma obra" (LESAGE, 2011, p. 2), Ivan Pinheiro Machado trata o livro de bolso não só como um objeto editorial, mas sim como toda uma operação logística que ia desde a impressão até a venda. Obviamente, a coleção da L&PM não era a primeira do Brasil, mas foi uma das mais bem-sucedidas. O levantamento feito por Giulia Crippa e William de Souza em 2012 contabilizava mais de 1000 títulos publicados e a proposta da L&PM "se baseava em quatro princípios: "textos integrais, alta qualidade editorial e industrial, preços baixos e distribuição 'total', atingindo todo o Brasil" e publicando "quadrinhos, romances, contos, poesias, biografias, ensaios, [...] colocando suas edições tanto em livrarias tradicionais quanto em bancas de jornal, aeroportos, lojas, etc." (CRIPPA e SOUZA, 2014, p. 4-5).

Para garantir a exposição de seus livros nos mais diversos lugares, algo importante para não restringir o ponto de venda apenas nas livrarias (em especial em um país cuja distribuição de lojas de livros é tão desigual), a L&PM também fornecia um *display* giratório<sup>141</sup> (CRIPPA e SOUZA, 2014), um recurso interessante e que não permitia que os livros tivessem outro formato, uma vez que precisavam se adequar ao equipamento expositor. Um dos principais pontos de venda externos às livrarias era, ironicamente, a banca de jornal. A editora, que havia se esforçado para vender quadrinhos na livraria achava, na banca, a tábua de salvação do livro. É importante ressaltar esse aspecto pois muitas vezes ficamos presos a uma ideia de livro mais luxuosa, esquecendo também de toda história das edições populares e de sua circulação.

Segundo o mesmo levantamento, dos 1000 títulos publicados, 96 estavam vinculados a humor e quadrinhos. Assim como Lesage repara para o caso francês, a sobrevivência da publicação de quadrinhos em formato de bolso foi justamente a publicação de tiras e charges de humor. As adaptações de narrativas em estrutura de

---

<sup>141</sup> Os autores inclusive ressaltam que esse modelo de expositor foi um recurso que a EBAL utilizou anteriormente.

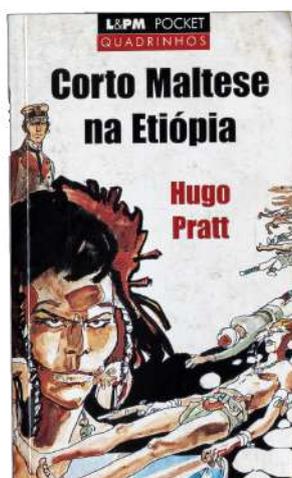
página não perduraram por tanto tempo. Essa, inclusive, é uma das características que respondem a colocação feita pelos autores:

Publicar quadrinhos em formato de bolso acabou por ser uma proposta corajosa da coleção por duas razões. Primeira, muitos quadrinhos eram originalmente em cores e precisaram ser colocados em branco e preto para serem vendidos a baixo-custo. Segunda, alguns deles foram projetados para destacar e facilitar a visualização das imagens, sendo necessário adaptá-los a um novo formato. Deste modo, a visualização do conteúdo sofre transformações profundas e pode desagradar o leitor. No entanto, ao dar início a publicações de mangás a partir de 2011, a L&PM mostrou que a série pode se diversificar ainda mais. (CRIPPA e SOUZA, 2014, p.6)

Os trabalhos dos principais autores publicados pela série *Humor e Quadrinhos*, como Laerte, Glauco, Angeli, Maurício de Sousa, Charles Schulz, Jim Davis, dentre outros, tinham como objeto as tiras, recurso que exige também adaptação para o formato, porém com menor distorção ao conteúdo anteriormente publicado.

Foi assim que, em 2001, o personagem Corto Maltese volta a dar as caras no Brasil, tanto em livrarias quanto em bancas, supermercados, farmácias etc. A capa da edição traz um recorte de uma aquarela de Pratt que, por sua vez, foi utilizada como capa da edição do álbum da Casterman em 1978 na França, mas, mais notavelmente, como capa das Edições 70, de 1982, em Portugal, a mesma edição que circulou no país entre os fãs do autor.

Figura 56 - Capa de *Corto Maltese na Etiópia*, publicada em 2001 pela coleção L&PM Pocket



Fonte: acervo pessoal do autor.

A numeração presente na lombada e no expediente do livro dá conta de que o volume era o de número 211 dentro da coleção de bolso. Analisando os 211 títulos, encontramos poucos quadrinhos<sup>142</sup>, mostrando que mesmo depois de 4 anos de publicações, a editora pouco havia experimentado em relação a esse tipo de publicação. O livro conta com um texto introdutório acerca da vida de Hugo Pratt, que foi retirado da *Enciclopédia dos quadrinhos*, livro de 1990 editado pela própria L&PM. Apesar de ser um livro que não seguia a série ou a cronologia das publicações anteriores, percebemos que a opção editorial de não encomendar ou traduzir um texto mais específico dialoga com a ideia de redução de custos do material. O sumário indica que o livro junta quatro episódios, os mesmos que seriam repetidos sob a alcunha de *As etiópicas*.

Figura 57: Página 33 da revista *Pif Gadget*, de agosto de 1972, e página dupla do livro *Corto Maltese na Etiópia*, 2001.



Fonte: acervo pessoal do autor.

<sup>142</sup> Pelos títulos, podemos inferir o número 80, *Hagar, o horrível* de Dik Browne, o próprio *Corto Maltese na Etiópia*, o número 212, *Homem do princípio ao fim* de Millôr Fernandes e o número 213, *Aline e seus dois namorados*, de Adão Iturrusgarai.

Como podemos verificar, a edição de 2001 faz a opção de não modificar a disposição do desenho ou do texto. A solução encontrada foi girar em 90°, em sentido anti-horário a imagem e ocupar no espaço de uma página o relativo a meia página da publicação de 1972. É interessante perceber que, exceto pelo quadrinho, todos os outros elementos do livro (capa, contracapa, paginação, textos, aberturas de capítulo) são dispostos com orientação vertical, ou seja, a opção de giro não foi estendida, conferindo um estranhamento na unidade da obra. Essa opção, ainda que pareça mais inserida na discussão sobre “respeito a obra”, não é uma novidade e foi adotada em edições de menor formato da editora Tascabili Bompiani na Itália durante a década de 1970.

Figura 58 - Detalhe da edição de menor formato da editora Tascabili Bompiani



Fonte: acervo pessoal do autor.

Essa estranha opção de orientação, uma vez que o livro poderia ter toda essa inclinação, talvez possa ser explicada por algumas hipóteses (ou pelo conjunto delas): existia um projeto gráfico pré-existente, econômico, aproveitado para todos os elementos, fazendo com que apenas os quadrinhos passassem por ajuste; a ideia de um livro disposto em outra configuração tiraria a própria ideia de se tratar de um livro (uma vez que já existe uma disposição consolidada na cabeça dos leitores); a mudança para um formato de orientação completamente horizontal poderia prejudicar as vendas do livro devido à colocação nos *displays* e pontos de venda.

Por fim, ao contrário das obras literárias, o aspecto visual de uma história em quadrinhos exigia procedimentos de outra ordem. Formalmente, se temos a relação quadro/página como central na complexa leitura de um quadrinho (GROENSTEEN, 2015), como desconsiderar a dinâmica de publicações na análise de uma HQ? Ignorar isso é se desprender justamente daquilo que é a especificidade de uma obra em quadrinhos.

A história editorial de *Corto Maltese* não chegou ao fim. Em nenhum desses países. O discurso que confundia realidade e ficção por parte de Hugo Pratt fez com que parte dos seus leitores buscassem a ideia que o marinheiro representava a sua tangência no mundo. O autor anunciava que o personagem desaparecia em 1936 durante a Guerra Civil Espanhola, talvez um marco do fim da possibilidade da existência de um herói romântico e anarquista em um mundo onde a figura do General Franco e seu fascismo saíam vencedores. O desaparecimento não era a morte e voltando à carta inicial d'*A balada do mar salgado*, era lá que, do Chile, um envelhecido Corto dava notícias em um ficcional ano de 1962. Nas entrevistas de Pratt, deparamo-nos com várias versões de sua vida, moldadas e construídas conscientemente pelo próprio autor como se ele quisesse borrar ainda mais a fronteira entre si e sua criação. Em determinado momento, a criação se torna tão consolidada que fica difícil de entender o tanto que o autor deixou de elementos biográficos para elaborar sua obra e o tanto que a própria obra concebeu a narrativa biográfica do autor. Mas e o que nos contam seus diversos livros?

Se sua obra parecia tão magicamente ligada ao gênio autoral, a realidade escapou por entre os dedos do quadrinista. As produções editoriais não são obras apenas de uma ou outra pessoa, mas sim uma confluência e disputa de interesses que, após publicados, serão novamente transformados na recepção do público leitor. As histórias do personagem seguiram sendo feitas após a morte do autor, um indicativo não do que algumas pessoas apontam sobre a obra ser maior que seu criador, mas sim que em um sistema onde a obra é produto, a exploração comercial se sobrepõe ao idealismo. Se hoje Corto Maltese não é mais um ideal, mas sim um interessante ativo econômico da Cong S.A, isso não quer dizer que em algum momento existiu uma criação "pura", um ato utópico de produzir quadrinhos pela fruição de fazê-lo. E é justamente isso que nos contam os livros. Na materialidade, na dinâmica, nas

semelhanças e nas diferenças entre as edições, não encontramos apenas versões do herói e valores do autor, mas uma fatia de representações e movimentos da sociedade. O livro é o suporte privilegiado da história das ideias, mas, por demasiado tempo, acabamos acreditando que o suporte dessas letras nada mais era do que o que a palavra supõe: um suporte. Nesse aspecto, olhar novamente para *Corto Maltese* é necessário pois suas especificidades de transnacionalidade, de momento, de materialidades, circulação, linguagem, explicitam a necessidade de entender a publicação como um elemento complexo de uma organização social igualmente complexa.

Nas páginas dos livros, o mistério não é só aquele que o autor se propõe a mostrar/esconder na linha narrativa do personagem. O que se esconde ali também é uma séria de relações invisíveis, mas extremamente essenciais para entendermos dinâmicas de produção sem ficar preso às falsas questões: quadrinho é literatura desenhada? Quadrinho é arte? *Corto Maltese* foi o primeiro quadrinho em formato livro? Enquanto pesquisador, poderia emitir minha opinião monossilábica sobre essas questões com uma negativa. Mas isso mostra mais da minha construção de discurso e do meu presente. Entender os processos que permitiram a formação desses discursos no passado é, ao que me parece, o mais interessante para ser analisado. E é nas diversas páginas daquilo que parece ser a mesma história que podemos encontrar indícios desse caminho aparentemente pouco registrado.

## 7 - CONCLUSÃO

Uma das possíveis origens do projeto desta dissertação está ligada às aulas que dei para a formação de jovens quadrinistas no FIQ Jovem. Nessas aulas, eu precisava explicar, com enfoque maior na produção criativa, a importância de se escolher bem o formato da página a ser trabalhada e suas consequências nos efeitos narrativos. Normalmente, para essa apresentação, eu já pensava direto no quadrinista estadunidense Chris Ware, afinal seu trabalho é um exemplo ímpar sobre o uso narrativo das ferramentas do *design* gráfico e editorial. No entanto, o trabalho tão exuberante acabava ficando distante das possibilidades dos alunos, além de demandar um tempo e leitura mais lentos para que seus conceitos fossem absorvidos, uma vez que Ware se utiliza da linguagem de infográficos não para simplificar suas informações, mas sim para complexificá-las. Apesar de ser um exemplo extremo do tópico que pretendia trabalhar, julguei que era necessário mostrar como esse processo era central no ato de se planejar qualquer quadrinho.

O que me voltou à cabeça, para aquele momento, era a comparação entre as diversas edições que possuía de *Corto Maltese*. No entanto, se a aula de produção estava resolvida, me restou a inquietude da dúvida a respeito das motivações por trás das opções editoriais, algo que inclusive implicava em enormes retrabalhos. O resto é o que está aqui registrado: foram necessárias diversas abordagens para conseguir responder as dúvidas que o objeto me trazia.

O imprevisto, ou a "fortuna" para utilizar um vocábulo caro a Hugo Pratt, também se fizeram presentes no trabalho. A posição conquistada pelo autor, dentro de seu esforço de construção mítica, proporcionou um volume considerável de fontes a serem analisadas. Entrevistas, relatos diversos, reportagens, trabalhos acadêmicos, biografias e toda uma sorte de documentos se somaram à obra impressa para que se conseguisse dar conta da complexidade que o objeto pedia. Pode parecer apenas um golpe de sorte, a caixa premiada encontrada por acaso no arquivo, afinal um dos problemas centrais na pesquisa sobre quadrinhos é justamente a falta de documentação acessível a pesquisadores. No entanto, isso é uma impressão falsa.

A disputa pelo destino da biblioteca e espólio pessoal de Pratt torna difícil o acesso e maiores informações sobre material como cartas e leituras realizadas pelo autor. A proposta transnacional de pesquisa, por sua vez, também tem a distância como um fator de aumento da dificuldade de acesso ao material: mesmo que a editora Mondadori seja um exemplo raro de grupo editorial com acervo organizado e tenha conseguido identificar alguns documentos ligados ao quadrinista Hugo Pratt, não foi possível o deslocamento até Milão para verificar do que se tratava. Mesmo que a Biblioteca Nacional Francesa possuísse bastante material digitalizado e disponível para acesso, as revistas em quadrinhos não estão contempladas em suas coleções, assim como os documentos da censura que se encontram em outro acervo, sendo possível acessar comentários feitos sobre a série *Corto Maltese* apenas de maneira indireta. Mesmo no Brasil, e com acessos mais facilitados, a falta de pesquisas e números de venda é sempre um desafio quando buscamos entender a circulação e o mercado de quadrinhos.

Mas, mesmo sem encontrar o cenário ideal das fontes, a pesquisa se mostra viável. Ao ampliarmos o escopo das fontes a serem analisadas, e sabendo trabalhar com a especificidade de cada uma delas, é possível preencher algumas lacunas e obter respostas, por mais que seja necessário fazer um apelo aos arquivos e centros de memória para que se atentem mais sobre o material relativo aos quadrinhos.

A abordagem interdisciplinar foi essencial para a realização desta pesquisa. O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, ao fazer um "balanço provisório" sobre a utilização de fontes visuais por parte da disciplina de História, aponta o quão defasada ela se encontrava frente a outras abordagens das ciências humanas, como Antropologia e Sociologia Visual (MENESES, 2003). Ao elaborar propostas para essa História Visual, fica claro como o autor está em constante diálogo com a maneira como as outras disciplinas trabalham com aquele material. Se nosso objetivo é entender os quadrinhos como objeto participante de uma dinâmica de produção, circulação, representação, apropriação e consumo, além de observá-lo como integrante das relações sociais, é preciso ter em mente que dificilmente um aporte só dará conta de tamanha complexidade.

Voltando aos autores que analisam os *Comic Studies*, citados na introdução, podemos perguntar: não seria mais prático disciplinarizar esse conhecimento? A partir do trabalho aqui elaborado, diria que a resposta parece estar melhor colocada na proposta interdisciplinar de Dale Jacobs ou na antidisciplina de Charles Hatfield. Assim como, na pesquisa, destacou-se a importância da análise de um quadrinho em sua lógica contextual, tanto de produção quanto de reprodução, as abordagens necessárias para dar conta tanto do quadrinho, quanto do seu circuito editorial, são igualmente contextuais, levantadas pelo próprio objeto a ser analisado. Parte da análise aqui feita foi possível graças a minha formação em História e em *Design Gráfico*, também a atuação como quadrinista e tipógrafo. No entanto, *Corto Maltese* trouxe muitas outras questões relativas à Antropologia, Sociologia, Artes Visuais, Comunicação Social, Estudos Literários etc. Mesmo sem ter completo domínio desses assuntos, foi necessário estudar sobre eles para compreender melhor algumas relações criadas, representações feitas e configurações do campo editorial. Não é um pressuposto que qualquer análise consiga contemplar essa totalidade de aspectos. Como também já foi citado na Introdução, os estudos sobre *Corto Maltese* e Hugo Pratt não são poucos e a maior parte das abordagens desses estudos não foram aqui contempladas. Ainda assim, ter ideia dessa rede de disciplinas que contribuem para o estudo dos quadrinhos é essencial para que certas conclusões não sejam precipitadas nem tão distorcidas.

Para além dessas conclusões gerais, podemos destacar aqui respostas para as perguntas centrais que orientaram este trabalho de investigação: Quando os quadrinhos começam a se firmar no suporte livro? O que esse novo formato revela de transformações no campo editorial e nas próprias narrativas? E por que a obra *Corto Maltese* acaba sendo emblemática desse processo em alguns países?

Como vimos, o processo dos quadrinhos se estabelecerem no suporte de livro é longo, sendo difícil estabelecer um marco fundador. Isso acontece pois tanto os conceitos de livros quanto os de quadrinhos se transformaram em seus respectivos contextos sociais. A diversidade de projetos, as conformações de mercado, as sucessivas crises, a mudança de público e o próprio esforço desses objetos em extrapolar suas fronteiras fizeram com que a relação entre os quadrinhos e o formato livro produzisse diversos pontos de contato, sendo impossível falar em

inauguração desse processo. As distorções surgidas nessa análise muitas vezes acontecem por entendermos que os protocolos que respondem a nossa concepção de livro hoje em dia devem ser os mesmos presentes nas obras do passado.

Mesmo assim, esse intenso contato revela muito sobre as transformações, tanto do campo editorial quanto das próprias narrativas em quadrinhos. O esforço de valorizar as HQs era uma disputa contra o senso comum, que, durante as décadas de 1950 até recentemente, acabava por metonimizar os quadrinhos como revistinha e literatura como livro. O esforço deliberado de se opor a essa construção revela um campo muito rico em que novos e antigos protocolos de leitura estão sendo articulados para a construção desse objeto: o quadrinho com suporte de livro. As características próprias da linguagem predominantemente visual dos quadrinhos se deparam com um novo universo de produção, o qual pressupõe diversas adaptações para receber este tipo de conteúdo. Assim como Boltanski afirmava que analisar o campo dos quadrinhos poderia fornecer, por analogia e por diferenciações, importantes respostas para a questão central de Bourdieu, que era a formação dos campos acadêmicos, podemos também dizer que a formatação dessa mídia nos permite uma compreensão muito ampliada dos elementos da História da Leitura e Edição, uma vez que, para esse processo, toda uma cultura gráfica e material é revisitada em diversas operações. O papel das tecnologias da edição fica bem exposto quando examinado dentro desses diferentes projetos para o meio.

E acaba que todas essas questões se casam em torno da complexa concepção de *Corto Maltese*. Talvez tanto o autor quanto o surgimento de Corto se deem sob o signo do paradoxo. O esforço em conciliar o passado de referências fascistas e o posicionamento político como anarquista; o misticismo e a desconfiança em qualquer sistema de crenças; a construção de um romance de aventuras com críticas ao sistema colonial; a presença de personagens com traços estereotipados mas com discursos complexos; a referências de uma "biblioteca colonial" em consonância com debates críticos ao eurocentrismo; a sexualização de personagens femininas em diálogo com construções de figuras mais elaboradas em relação aos outros quadrinhos de sua época; o orgulho em se afirmar como quadrinista e como autor de literatura desenhada; a valorização e o apagamento do papel de auxiliares; o trânsito entre livros e revistas; o ato de narrar verdades como mentiras e mentiras como

verdades; o preto e branco e as cores; os livros de luxo e de bolso; enfim, todos esses elementos aparentemente paradoxais são as estruturas da construção da obra de Pratt que, por esse motivo, costuma ser difícil de rotular. As respostas fáceis e assertivas, típicas do discurso atual presente nas resenhas *online*, não encontram muito amparo dentro de uma perspectiva histórica. Para além do juízo de valor sobre a qualidade da obra, é exatamente na complexidade que ela apresenta que nos deparamos com as questões que discutimos ao longo do projeto desta investigação.

Tal sobreposição de sentidos é um dos fatores que torna a série *Corto Maltese* um elemento importante na transposição para os quadrinhos. A "vontade de ser livro" do título foi a expressão encontrada para resumir toda a articulação feita pelo autor para que sua obra se estabelecesse na posição que ela se encontra hoje. Obviamente, nem todo plano foi meticulosamente planejado e executado, assim como nem tudo foi sucesso neste percurso. A "ilusão biográfica", da qual fala Bourdieu, ajuda na compreensão de por que os deslizos e desvios são mais difíceis de serem percebidos nas respostas de Hugo Pratt. A elaboração de um discurso literário certamente não trouxe o Nobel para o autor, mas impulsionou agentes com autoridade no campo dos quadrinhos e fora dele a se questionarem sobre o *status* que as HQs tinham. Essa ação, como as fontes nos apontaram, não é fruto da individualidade do autor, mas sim da articulação de vários discursos que se faziam presentes, somando a opinião dele a esse arcabouço de falas que disputavam um novo lugar para a mídia. Em uma já comentada troca de cartas, em 2019, entre Bertrand Ouillon e o editor da Casterman, Didier Platteau, o editor afirma: "mostrei a ele o modelo em branco que havia preparado, dizendo que o posicionaríamos como um romancista que desenha. Ele deu seu consentimento imediatamente. Desde então, sempre disse que era um romancista que desenha"<sup>143</sup> (OUIILLON, 2022, p.66). Ou seja, a aproximação entre o autor e as práticas literárias não eram uma construção apenas de Pratt, mas sim uma sobreposição de discursos dos quais a série *Corto Maltese* aparece como um dos expoentes. Foi assim que, mesmo que o autor só vá se tornar o sucesso de vendas que caracterizou o final de sua carreira em 1977, e com os passos vacilantes de seus livros, essa obra seja importante para esse tipo de análise.

---

<sup>143</sup> No original: Je lui ai montré la maquette blanco que j'avais préparée en lui disant qu'on le positionnerait comme un romancier qui dessine. Il a marqué son accord tout de suite. Depuis, il a toujours dit qu'il était un romancier qui dessine.

Por fim, posso ressaltar que as páginas de um quadrinho são locais privilegiados para dedicar um tempo. Isso não significa que elas sejam intrinsecamente boas, naturalmente progressistas, revolucionárias ou algum epíteto do gênero (apesar de várias poderem ser lidas dessa maneira). Um olhar mais atento pode abrir perspectivas inesperadas. A sequência de imagens, a narrativa visual, não é feita com base em uma "gramática visual". Tentar estabelecer regras sintagmáticas provavelmente terão resultados questionáveis, pois a construção narrativa, assim como já dissemos, segue uma lógica própria, em diálogo com seu próprio contexto. Desconsiderar os quadrinhos ao analisar o mercado editorial é apagar uma parte muito importante da circulação e das relações sociais. Quadrinhos são importantes como mídia, como narrativa, como objeto de estudo, como recurso didático e muito mais. Para isso, ele não precisa ser literatura, não precisa ser arte, não precisa ser só livro, ser só revistinha, ser só infantil ou só adulto. Para entender a importância dos quadrinhos, basta ler quadrinhos.

## REFERÊNCIAS

### Edições de Hugo Pratt (Brasil, Itália e França)

- PRATT, Hugo. *A Balada do Mar Salgado*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese em concerto em O menor*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese na Etiópia*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese T1*. Paris: Publicness, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese T2*. Paris: Publicness, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese et La lagune des beaux songes*. Paris: Publicness, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La Ballata del mare salato*. Roma: Mondadori 1972.
- \_\_\_\_\_. *Corto Maltese*. Roma: Mondadori, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Baci e Spari*. Roma: Mondadori, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Sogno di un mattino di mezzo inverno*. Roma: Mondadori, 1974.

### Outras edições de Hugo Pratt

- PRATT, Hugo. *Saint-Exupéry: L'ultimo volo*. Milano: Rizzoli Lizard, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, M.; MOLLIER, J-Y. Nota introdutória: circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no séc. XIX. GRANJA, L.; LUCA, Tânia de. *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789 – 1914)*. Campinas: Unicamp, 2018.
- AMADO, Janaina. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. *Revista História*. São Paulo, 14, p. 125 – 136, 1995
- AMATO, Gabriel. *"Somos um país de jovens": a cultura das políticas da ditadura militar brasileira para a juventude*. 2023. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/Brasil.
- ANTONUTTI, Isabelle. *Fumetto et fascisme: la naissance de la bande dessinée italienne*. *Comicalités*, 2013.
- ARENDDT, HANNAH. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- ASHKENAZI, Ofer, DITTMAR, Jakob. Negotiating documentation in comics. *International Journal of Comic Art*. v. 2018, p. 587-597.

BANDIRALI, Luca. Corto animato, l'aporia di un adattamento in fuga. *H-ermes. Journal of Communication*, n° 6, 2015, p. 89-102.

BARBIERI, Daniele. Corte Sconta detta Arcana: anatomia di un'incoerenza funzionale. Ovvero come accade che una storia troppo piena di coincidenze per essere davvero credibile sia lo stesso un racconto avvincente e memorabile. *H-ermes. Journal of Communication*, n° 6, 2015, p. 59-66.

BARETS, Stan, GROENSTEEN, Thierry (dir.). *L'année de la bande dessinée 87-88*. Grenoble: Editions Glénat. 1987.

BARR, Helen. Corto Maltese besucht Hermann Hesse und verschwindet in einer Heidelberger Handschrift – Vom Leben mit und in Büchern. In: HOFFMANN, ANNETTE ; MARTIN, FRANK; WOLF, GERHARD (ed.). *BücherGänge : Miszellen zu Buchkunst, Leselust und Bibliotheksgeschichte; Hommage an Dieter Klein*, Heidelberg, 2006, pp. 211-217.

BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História – Especialidades e Abordagens*, Petrópolis: Vozes, 2004

BENDIS, Brian Michel. *Escrevendo para quadrinhos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2020.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar. 1997.

BOLTANSKI, Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 37-59

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006. p. 183-191.

BRUNORO, Gianni. *Corto comme un roman*. Bruxelles: Casterman, 2006.

BRANCATTO, Sergio. Il diradarsi e il dissiparsi - Il rapporto di Pratt con il pubblico nella serialità- non seriale di Corto Maltese. *Hermes. Journal of Communication*, n° 6, 2015, p. 9-18.

BUCK, Peter Henry. *Vikings of the Pacific*. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.

CALISI, Romano. Il giornalino. *Rivista Linus*, número 3, 1965.

CALLARI, Victor, GENTIL, Karoline. As pesquisas sobre quadrinhos nas universidades brasileiras: uma análise estatística do panorama geral e entre os historiadores. *História, histórias*, 4(7), 2016, p. 09–24.

CAPOFERRO, Riccardo. Individual Soldier: Corto Maltese e l'immaginario coloniale. *Fictions: Studi sulla narratività*, IX, 2010.

CARANO, Ranieri. Comics in Italy. In: SILBERMANN, Alphons. (org.). *Comics and Visual Culture*. Berlim : K. G. Saur. 1986.

CASTALDI, Simone. *Drawn and Dangerous: Italian comics of the 1970s and 1980s*. Mississippi: University Press of Mississippi. 2010.

CHARTIER, Roger, ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1976.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação. Liberdade, 2001.

CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos, EDUFSCAR, 2014.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. In.: ABREU, Marcia. *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das letras, 2000.

CHICHIANO, Emiliano. I segreti di Venezia – L'avventura di Corto Maltese ri-mediata nel videogame di Ubisoft. *H-ermes. Journal of Communication*, nº 6, 2015, p. 103-114.

CIMENT, Gilles. C'est dans "le" poche! In: BARETS, Stan, GROENSTEEN, Thierry (dir.). *L'année de la bande dessinée 87-88*. Grenoble: Editions Glénat. 1987. Pp. 88-101.

COSTA, Rafael Machado. Abstracionismo, montagem construtiva e militarismo na geração de Tagawa Suihou e do manga pré-Segunda Guerra Mundial. *Memorare*, v.7 n.3, 2020, p. 140 - 163.

CRÉPIN, Thierry, CRÉTOIS, Anne. La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure. *Nouveau Monde éditions*, nº 1, 2003, p. 55 - 64.

CRIPPA, Giulia. Quadrinhos e propaganda colonial na Itália: as tiras do Corriere dei Piccoli (1908-1937). *9ª Arte* (São Paulo), 10(1). 2022.

CRIPPA, Giulia; SOUZA, William Wrighini de. L&PM Pocket, a maior coleção de livros de bolso do Brasil: uma análise do catálogo. *Animus*, v.13 n.26, 2014.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

DÉBROSSE, Clementine. Ballades entre les bulles d'Hugo Pratt. 22 de agosto de 2018. Disponível em: <https://casoar.org/en/2018/08/22/ballade-entre-les-bulles-dhugo-pratt> . Acesso em: 14 de julho de 2023.

DENSON, Shane; MEYER, Christina; STEIN, Daniel. Introducing transnational perspectives on graphic narratives: comics at the crossroads. In.: DENSON, Shane; MEYER, Christina; STEIN, Daniel (org.). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at Crossroads*. Bloomsbury, 2013.

ECO, Umberto. *Entre mentiras y ironias*. Barcelona: Lumen, 1998.

EZINE, Jean-Louis. Non, Hugo Pratt n'a pas 'ejecté' de 'Pif-Gadget' parce qu'il était trop 'libertaire'. 2018  
<https://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20180620.OBS8427/non-hugo-pratt-n-a-pas-ete-ejecte-de-pif-gadget-parce-qu-il-etait-trop-libertaire.html> . Acesso em 17/03/2022.

FAVARO, Alice. Hugo Pratt: Un emigrante de la historieta. experiencia y formación literaria en Argentina. In: SCARSELLA, Alessandro (coord.). *Dal realismo magico al fumetto*. Venezia: Granviale Editori, 2012.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro*. São Paulo: Edusp, 2017.

FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. Barcelona: Editora Ariel, 1999.

FERREIRA, Orlando da Costa. Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 11-34.

FILC, Dani. Tintin and Corto Maltese: The European Adventurer Meets the Colonial Other. *European Comic Art*, Volume 13 número 1, 2020.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos & Escritos vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. *Communications*. Vol. 24, no. 1, 1976, pp. 7-23

GABILLIET, Jean-Paul. Fun in four colors: Comment la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis. *Transatlantica*, v.1, 2005.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, vol. 32, 2014, p. 79-110.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Ivan Lima. Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular (Brasil e Chile, anos 1960 e 1970). Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

GOMES, Ivan Lima. Histórias em quadrinhos: Um balanço bibliográfico desde a América Latina. *Latin American Research Review*, 55(1), 2020, pp. 62–73.

GOMES, Ivan Lima. Angelo Agostini e os quadrinhos: algumas questões. In: CALLARI, Victor, RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.) *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021, p. 19-61.

GOMES, I. L., & GAGO, S. (2020). Edição de histórias em quadrinhos, entre autoria e mercado. *9ª Arte* (São Paulo), 9(1), 9-13.

GOMES, Ivan Lima. Editar historietas en América Latina: Algunas cuestiones desde una perspectiva histórica. In: GRAVIER, Marina Garone, MENCHERO, Mauricio Sanchez (coord.). *Cultura Impresa y visualidad: Tecnología Gráfica, géneros y agentes editoriales*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

GONZAGUE, Arnaud. *50 ans que Corto Maltese nous rend fous: mais comment fait-il?* 13/07/2017. Disponível em:

<https://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20170713.OBS2086/50-ans-que-corto-maltese-nous-rend-fous-mais-comment-fait-il.html>. Acesso em: 17 de março de 2022.

GOSCINNY, René. Préface. In.: STERNBERG, Jacques; CAEN, Michel; LOB, Jacques. *Les chefs-d'oeuvre de la bande dessinée*. Paris: Anthologie Planète, 1967.

GORDON, Ian. Comic Studies in America: The Making of a Field of Scholarship? In: ALDAMA, Frederick Luis (ed.). *The Oxford Handbook of Comic Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

GROENSTEEN, Thierry. *Sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

GUILLOT, Claude. De quelques précédentes. In: BARETS, Stan, GROENSTEEN, Thierry (dir.). *L'année de la bande dessinée 87-88*. Grenoble: Editions Glénat. 1987. P. 92.

HATFIELD, Charles. Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies. *Transatlantica*, nº 1, 2010.

HATFIELD, Charles. Foreword: Comics Studies, the Anti-Discipline. In.: *The secrets origins of Comics Studies*. SMITH, Matthew, DUNCAN, Randy. (ed.). New York and London: Routledge, 2017, p. XI- XX.

HEER, Jeet, WORCESTER, Kent. Introduction. In.: *A Comics Studies Reader*. HEER, Jeet, WORCESTER, Kent (org.). Mississippi: University Press of Mississippi, 2009, p. XI - XV.

JACOBS, Dale. Comics Studies as Interdiscipline. In: ALDAMA, Frederick Luis (ed.). *The Oxford Handbook of Comic Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

JANS, Michel. *Je me souviens de Pratt: conversations à Malamocco*. Paris: Mosquito. 2013

JENKINS, Henry. Introduction: Should we discipline the reading of comics? In.: *Critical approaches to comics*. SMITH, Matthew, DUNCAN, Randy (ed.). New York and London: Routledge, 2012, p. 1- 14.

JEPPIE, Jamil. Writing, Books, and Africa. *History and Theory*, v. 53, 2014, p. 94 - 104.

JUNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos. 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JUNIOR, Gonçalo. *Maria erótica e o clamor do sexo: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar 1964/1985*. São Paulo: Editoractiva, 2010.

LAROCHE, Jöel. Hugo Pratt, l'ami. In.: *dbD: Hugo Pratt, toujours un peu loins*. HS#24, outubro de 2022. p. 68-71.

LEFÈVRE, Pascoal. The importance of being published: a comparative study of different comics format. MAGNUSSEN, Anne; CHRISTIANSEN, Hans-Christian. *Comics & Culture*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 2000.

LENT, John. The winding, pot-holed road of comic art scholarship. In: *Studies in Comics*. 1(1), 2010, 7–33.

LENT, John A. Foreword. In: DENSON, Shane, MEYER, Christina, STEIN, Daniel. *Transnational Perspectives on Graphics Narratives: Comics at the Crossroads*. New York: Bloomsbury, 2013, p. XIII-XVI.

LESAGE, Sylvain. *L'Effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Université Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines, Versalhes/França.

LESAGE, Sylvain. L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche. *Comicalités*, 2011.

LESAGE, Sylvain. *Mutation des supports, mutation de publics. La bande dessinée de la presse au livre*. Belphégor, vol. 13, nº 1, 2015.

LESAGE, Sylvain. *L'Effet livre: Métamorphose de la bande dessinée*. Paris: Iconotextes, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 12<sup>a</sup>. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2015, p. 15-50.

LIPSZYC, Enrique. *El dibujo a través del temperamento de 150 famosos artistas*. Buenos Aires: Editorial Lipssic, 1955.

MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos: Censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Arquivo Nacional, 2011.

MARCHESE, Giovanni. *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*. Latina: Tunué, 2006.

MARTINS, Fabrício. As representações do oriente em Corto Maltese. In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS. 2015, São Paulo. **Anais eletrônicos.** Disponível em:

[https://jornadas.eca.usp.br/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo=artigo\\_290520150936472.pdf](https://jornadas.eca.usp.br/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo=artigo_290520150936472.pdf)

McKENZIE, Donald Francis. *Stampatori della mente e altri saggi*. Cremona: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003.

McKENZIE, Donal Francis. A sociologia de um texto: cultura oral, alfabetização e imprensa nos primórdios da Nova Zelândia. In.: BURKE, Peter; PORTER, Roy (org.). *História Social da Linguagem*. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 191-234.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista - o diálogo possível*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Aston W. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

MOLLICA, Vincenzo e ZANOTTI, Patricia (org.). *Corto Maltese: littérature dessinée*. Bruxelas: Casterman, 2006.

MOLLICA, Vincenzo (org.). *Dedicated to Corto Maltese*. Editions Kesselring. 1981

MOLLIER, Jean-Yves. Os intelectuais e a censura na França no século XX. *Política & Sociedade*, vol. 17, n. 39, mai./ago. 2018.

MOLITERNI, Claude. Entretien avec Gir, Jean-Michel Charlier, Robert Gigi, Hugo Pratt, Fred, Gotlib, Philippe Druillet. Éditions SERG, 1973.

MOREL, Gaëlle. *Les "Photo Poche" de Robert Delpire: un exemple d'édition culturelle*. *Strenae*. 2010.

MUDIMBE, Valentine-Yves. *A Invenção de África*. Gnose, filosofia e a Ordem do Conhecimento. Luanda: Edições Pedagogo, 2013.

NASCIMENTO, Angela José do. A trajetória da Editora Vecchi. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 12, n. 60, 1989.

NAVASCUÉS, Javier de. Borge, Pratt y Corto Maltés: Convergencias y malas lecturas. *Variaciones Borges*, nº 43, 2017, p. 159-182.

NGUI, Marc. Poetry, Design and Comics: An interview with Seth. *Carousel Magazine*, nº 19, 2006, p. 19-26.

OUILLON, Bertrand. 1967-1975 : Hugo Pratt en France, une reconnaissance très lente. In.: *dBD: Hugo Pratt, toujours un peu loins*. HS#24, outubro de 2022. p. 72-79.

PECCIN JUNIOR, Marco Antonio. Editores de provocação: Culturas políticas em disputa na transição democrática. In: *III Seminário Internacional – História do Tempo Presente*. Florianópolis. 2017.

PETITFAUX, Dominique. *O desejo de ser inútil: memórias e reflexões*. Lisboa: Relógio D'Água. 2005.

PETITFAUX, Dominique. *De l'autre côté de Corto Maltese*. Bélgica: Casterman. 1996.

PETITFAUX, Dominique. Une chronologie différente : les « premières fois » d'Hugo Pratt. In.: *dBD: Hugo Pratt, toujours un peu loins*. HS#24, outubro de 2022. p. 24-26.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRATT, Hugo. *Avant Corto*. Paris: Pierre-Michel Favre. 1986.

PRATT, Hugo. *Corto Maltese - A balada do mar salgado*. Lisboa: Contexto. 1995.

RAFFAELLI, Luca. La Laguna dei bei sogni e un solo (lungo) silenzio. *H-ermes. Journal of Communication*, nº 6, 2015, p. 75-78.

REMONATO, Giovanni. Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata. *Belphegor*, vol. 13, nº 1, 2015, p. 1-17.

RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais. *Fórum linguístico*, v. 9 n. 4, 2012, p. 333-341.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos. In: CALLARI, Victor, RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.) *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021, p. 19-61.

SMARRA, A. L. S.; LOTUFO, C. A.; SILVA, L. F.; GOMES, N. S. As aventuras de nhô Quim: marco histórico dos quadrinhos no mundo. *9ª Arte* (São Paulo), 9(2), 15-41.

SCARZANELLA, Eugenia. *Uma editora italiana na América Latina: o Grupo Abril (décadas de 1940 a 1970)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

SPIEGELMAN, Art. "Breakdowns". São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2009.

STANKOVIĆ, Peter. Corto Maltese and the process of endless semiosis. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 2019, p. 1-17.

TILLEY, Carol. Os leitores de quadrinhos no meio das mentiras de Frederic Wertham. In.: *9ª Arte*. Vol. 8, n. 1, 2019, p. 9 -17.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro - ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Cotia: Ateliê Editorial. 2014.

VIEIRA, Lucas Ferreira. O papel da 'Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse' na recepção dos clássicos no processo de criação da história em quadrinhos Asterix. *Antares*, v.14, n.33, maio/ago. 2022.

WERTHAM, Frederic. Excerpt from *Seduction of the Innocent*. In.: *A Comics Studies Reader*. HEER, Jeet, WORCESTER, Kent (org.). Mississippi: University Press of Mississippi, 2009, p. 53-57.

WILLER, Claudio. Ivan Pinheiro Machado: a leitura no Brasil e os pockets da L&PM Editores. *Agulha: Revista de Cultura*, Fortaleza, São Paulo, n° 65, set./out. 2008. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/10/20/claudio-willer-entrevista-ivan-pinheiro-machado-a-leitura-no-brasil-e-os-pockets-da-lpm-editores/>

WOO, Benjamin. What Kind of Studies Is Comics Studies. In: ALDAMA, Frederick Luis (ed.). *The Oxford Handbook of Comic Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Links:

FERNANDES, Rodrigo Emanuel. *Corto Maltese A balada do mar salgado*. 1 de dezembro de 2006. Disponível em: <<https://universohq.com/reviews/corto-maltese-a-balada-do-mar-salgado/>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

GUSMAN, Sidney. *Oficial: Ediouro rescindiu contrato com a DC Comics*. 27 de abril de 2009. Disponível em: <<https://universohq.com/noticias/oficial-ediouro-rescindiu-contrato-com-a-dc-comics/>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

FIAMMA, Andrea. *Storia di Paola Lombroso, che ideò il "Corriere dei Piccoli" (ma da cui fu cacciata)*. 14 de março de 2021. Disponível em: <<https://fumettologica.it/2021/03/paola-lombroso-corriere-dei-piccoli/>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

GALUCHO, Isabel. *Fotonovela*. 26 de dezembro de 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fotonovela>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Disponível em: <[https://www.tebeosfera.com/promociones/1\\_salone\\_internazionale\\_dei\\_comics.html](https://www.tebeosfera.com/promociones/1_salone_internazionale_dei_comics.html)> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Disponível em: <<http://www.immaginecentrostudi.org/saloni/salone02.asp>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Disponível em: <<https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/afe86000900/un-marche-peu-commun-l-histoire-de-la-bande-dessinee>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Disponível em: <<https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/caf97035974/la-bande-dessinee>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

( TRINDADE, Jornal do Brasil, 6/1/1990). Mauro Trindade.

MACHADO, Ivan Pinheiro. *56. Estreia de luxo com o personagem do lixo. E com prefácio do grande Erico*. 29 de novembro 2011. Disponível em: <<https://www.lpm-blog.com.br/?p=12638>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

MACHADO, Ivan Pinheiro. *2. O Rango marrom: vanguarda por acaso*. 16 de novembro de 2010. Disponível em: <<https://www.lpm-blog.com.br/?p=4073>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

PELLITTERI, Marco. *Hugo Pratt in Argentina e alla Escuela Panamericana de Arte*. 13 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.insulaeuropea.eu/2019/04/13/hugo-pratt-in-argentina-e-alla-escuela-panamericana-de-arte-di-marco-pellitteri/>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Disponível em:

<<http://archivespratt.over-blog.com/article-planche-d-ann-de-la-jungle-par-hugo-pratt-45921168.html>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

SIKIÖ, Jarkko. *Hugo Pratt Argentiinassa*. 15 de junho de 2022. Disponível em: <<https://www.kvaak.fi/37316/2022/06/15/hugo-pratt-argentiinassa/>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

BRUNORO, Gianni. *Quella volta che vidi nascere Corto Maltese...* 23 de julho de 2016. Disponível em: <<https://www.guidafumettoitaliano.com/protagonisti/quella-volta-che-vidi-nascere-corto-maltese>> Último acesso: 1 de agosto de 2023.

Leis:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l2083.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%202.083%2C%20DE%2012%20DE%20NOVEMBRO%20DE%201953.&text=Regula%20a%20Liberdade%20de%20Imprensa.&text=Art%201%C2%BA%20%C3%89%20livre%20a,de%20jornais%20e%20outros%20peri%C3%B3dicos](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l2083.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%202.083%2C%20DE%2012%20DE%20NOVEMBRO%20DE%201953.&text=Regula%20a%20Liberdade%20de%20Imprensa.&text=Art%201%C2%BA%20%C3%89%20livre%20a,de%20jornais%20e%20outros%20peri%C3%B3dicos).

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52497-23-setembro-1963-392527-publicacaooriginal-1-pe.html>