



As metamorfoses do jaburu: biografema de Fernando Pieruccetti

Jaburu's Metamorphoses: a Fernando Pieruccetti's Biographeme

Marcelino Rodrigues da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

lino-rodrigues@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5584-5287>

Resumo: Inspirado pelo trabalho de Eneida Maria de Souza com a crítica biográfica, venho realizando, nos últimos anos, uma pesquisa sobre a obra e a vida de Fernando Pieruccetti, criador das famosas mascotes dos clubes do futebol mineiro e personagem importante na história das artes plásticas em Belo Horizonte. O que pretendo neste artigo é apresentar, a partir da noção de biografema, um fragmento dessa pesquisa, na tentativa de explorar algumas das ideias de Eneida sobre as bases teóricas e metodológicas da crítica biográfica. Trata-se da história de Jaburu, um dos personagens mais curiosos que habitam o mundo ficcional que Pieruccetti inventou em suas charges de futebol, e ao qual deu vida durante décadas nos jornais mineiros. Uma história que atravessa sua produção como chargista esportivo e seu trabalho como artista plástico, possibilitando entrever um feixe de relações entre a cultura esportiva mineira e o ambiente artístico, cultural e político em que ela foi gestada.

Palavras-chave: Fernando Pieruccetti; Eneida Maria de Souza; biografema; crítica biográfica; charge; futebol.

Abstract: Inspired by Eneida Maria de Souza's work on biographical criticism, I'm carrying out a research on Fernando Pieruccetti's work and life. He's famous for the creation of the football teams' mascots in Minas Gerais and was also an important figure in the visual arts history of Belo Horizonte. This article intends to present a part of this research, starting from the notion of "biographeme" and trying to explore some of Eneida's ideas on the theoretical and methodological bases of biographical criticism. It's about the history of Jaburu, one of the most curious characters to dwell the fictional world invented by Fernando Pieruccetti in his football cartoons. This history connects his production as a football cartoonist and his work as a visual artist, showing a complex set of relationships between the sports culture in Minas Gerais and the artistic, cultural and political scene from which it emerged.

Keywords: Fernando Pieruccetti; Eneida Maria de Souza; biographeme; biographical criticism; cartoon; football.

O ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, apresentado em 1998 no Congresso Trinacional de Estudos Culturais, marca uma inflexão na trajetória intelectual de Eneida Maria de Souza, dando início a uma notável série de pesquisas dedicadas ao desenvolvimento de uma crítica biográfica contemporânea, sintonizada com uma visão não essencialista e transdisciplinar dos saberes¹. Embalada pelo retorno do sujeito e da história às preocupações dos Estudos Literários, ela buscava, naquele ensaio pioneiro, identificar as principais tendências dos trabalhos contemporâneos com a biografia e sistematizar as bases teóricas e metodológicas para esse modo de abordagem da literatura e outras formas de produção artística e cultural. Retornando a Roland Barthes, um de seus autores prediletos, Eneida incluía, entre essas tendências, “a caracterização da biografia como biografema”, a fim de dar conta da “construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (SOUZA, 2002, p. 113).

Nutrido de muitas formas pelo legado de Eneida, venho realizando, no contexto de meu interesse pela cultura esportiva brasileira, uma pesquisa sobre a obra e a vida do artista plástico Fernando Pieruccetti, conhecido pela criação das famosas mascotes dos clubes do futebol mineiro (como o Galo, a Raposa e o Coelho) e figura importante no processo de modernização do cenário artístico local, sobretudo por sua participação no Salão do Bar Brasil², primeira exposição coletiva de arte moderna realizada em Belo Horizonte, em 1936³. Desenvolvida a partir de fontes jornalísticas sobre a

¹ Esse texto foi publicado em 2000, na coletânea *Literatura e estudos culturais*, organizada por M. A. Pereira e E. L. Reis, integrando posteriormente o conjunto de ensaios de Eneida reunidos no livro *Crítica cult*, de 2002. Nos vinte e poucos anos que se seguiram, Eneida levou à frente a pesquisa sobre a crítica biográfica, numa numerosa e sofisticada série de trabalhos, dentre os quais se destacam os que estão compilados no volume *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de 2011, e na seção “Sobrevivências” de seu último livro, *Narrativas impuras*, de 2021. As preocupações com questões como o sujeito, a autoria e a biografia do escritor, no entanto, já vinham desde a sua defesa de Doutorado, em 1982, como ela conta no seu *Memorial* de concurso para Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG, em 1991 (SOUZA, 2012, p. 98).

² Cf. VIEIRA, 1987.

³ Além de artista plástico, chargista esportivo e ilustrador de jornais e revistas, Fernando Pieruccetti (1910–2004) foi também professor de desenho, escritor de livros infanto-juvenis

carreira de Pieruccetti, dos arquivos conservados por sua família e de alguns textos sobre a história da arte na capital mineira, essa pesquisa tem como principal objetivo estabelecer relações entre suas criações como chargista esportivo e os projetos artísticos e culturais de seu tempo, especialmente o movimento modernista.

O que pretendo neste artigo é apresentar, a partir da noção de biografema, um fragmento dessa pesquisa, na tentativa de explorar algumas das ideias de Eneida sobre o trabalho com a crítica biográfica. Trata-se da história de Jaburu, um dos personagens mais curiosos que habitam o mundo ficcional que Pieruccetti inventou em suas charges de futebol, e ao qual deu vida durante quase trinta anos nos jornais mineiros. Uma história que atravessa sua produção como chargista esportivo e seu trabalho como artista plástico, possibilitando entrever um conjunto amplo de relações entre a cultura esportiva mineira e o ambiente artístico, cultural e político em que ela foi gestada.

Biografema e crítica biográfica

A noção de “biografema”, como se sabe, foi lançada por Roland Barthes, de uma maneira um pouco descompromissada, no prefácio do livro *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971. Falando sobre o modo como poderia ser pensado um retorno da figura do autor ao campo de interesses dos Estudos Literários, depois de ter sido, ele mesmo, um dos artífices de sua expulsão do conjunto de temas considerados relevantes para a teoria e a crítica literárias, Barthes esboça rapidamente a ideia, sem dar a ela uma formulação mais desenvolvida. Num trecho bastante sugestivo, citação quase que obrigatória quando se fala em biografema, o teórico afirma:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005, p. 12)

Embora não tenha sido formulada teoricamente de uma maneira mais desenvolvida, a noção de biografema retorna em outros textos de Barthes, como os livros *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, de 1980, e *Roland Barthes por Roland Barthes*⁴, de 1975. No primeiro, ela surge rapidamente, para explicitar o caráter descontínuo e contingente da fotografia, em sua relação com o saber histórico: “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51), diz o autor. E no segundo, ela serve claramente como esteio para o próprio projeto do livro, uma espécie de experimento autobiográfico em que Barthes joga com os fragmentos de sua própria trajetória existencial, desconstruindo os lugares comuns e as convenções de escrita e leitura das biografias de artistas e intelectuais⁵.

Contrariando, talvez, o desejo do próprio Barthes, de evitar que sua ideia fosse capturada pela totalidade fechada de um conceito, podemos definir o biografema como a menor unidade significativa da narrativa biográfica; isto é, os pequenos episódios, detalhes, aspectos e “pormenores” da vida, da personalidade e da aparência física de uma pessoa que, reunidos na forma de um relato, integram a sua biografia⁶. A composição etimológica do termo remete a conceitos da Linguística, como os de “fonema”, “lexema” e “morfema”, reunindo o radical de origem grega “bios”, que significa “vida”, ao sufixo “ema”, que tem o sentido de “unidade estrutural mínima”.

Como unidade mínima da biografia, o biografema ganha pertinência ao se contrapor à totalidade do relato biográfico. Uma totalidade que não é simplesmente uma junção de fragmentos, mas que faz dessa junção um todo coerente e significativo, como se a vida do biografado possuísse um

⁴ Cf. BARTHES, 2003.

⁵ Como mostra Cláudia Amigo Pino (2016), no artigo “De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática”, a noção de biografema e seus desdobramentos podem ser rastreados em outros trabalhos do teórico francês, especialmente o livro *Le lexique de l’auteur. Séminaire à l’Ecole pratique des hautes études 1973–1974* (Paris: Seuil, 2010).

⁶ Importante mencionar que, no artigo mencionado na nota anterior, Cláudia Pino (2016) defende uma interpretação da noção de biografema centrada em sua relação com o corpo (do autor e do leitor). Valendo-me da abertura propiciada pelo modo como o próprio Barthes a tratou, no entanto, tomo a liberdade de interpretá-la num sentido um pouco diferente, direcionado às relações entre biografia e ficção, na trilha do trabalho de Eneida Maria de Souza com a crítica biográfica.

sentido global, que deveria ser captado e transmitido pela biografia. Para desvelar essa operação de naturalização (isto é, de conversão desse sentido construído pelo biógrafo em algo que aparenta ser natural e imanente à vida do biografado), Pierre Bourdieu propôs a ideia de “ilusão biográfica”. A biografia seria uma ilusão porque se baseia no falso pressuposto de que “a vida é uma história”, “um conjunto coerente e orientado”, que pode ser organizado “segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica”, partindo de uma origem até chegar a um fim, “no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183–184). O biografema se opõe à totalidade do relato biográfico porque ele a fragmenta, rompendo essa ilusão de coerência e sentido.

Quando se fala das vidas de artistas e escritores, o biografema se opõe também ao chamado “biografismo”, procedimento que considera a obra de arte como um “espelho da vida”, interpretando-a a partir de relações de causalidade e representação com a trajetória existencial de seus criadores. Um procedimento que foi largamente utilizado desde a ascensão da figura moderna do autor, a partir do Renascimento, e que alcançou o seu ápice nos Estudos Literários do século XIX, com a consolidação do modelo de abordagem crítica sintetizado pela expressão “vida e obra de...” No trecho do prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* citado acima, essa contraposição fica sugerida quando Barthes (2005, p. 12) menciona a “distinção e mobilidade” dos biografemas, que “poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”. Separados da totalidade narrativa, os biografemas poderiam viajar e se dispersar, ganhando novos sentidos ao serem inseridos em outros corpos, contextos e lógicas discursivas.

Na rede teórica tecida por Eneida em seu trabalho com a crítica biográfica, a noção de biografema parece estar sempre no horizonte, ainda que de forma velada, ligando-se a uma série de imagens, conceitos e procedimentos por meio dos quais ela opera com as relações entre a obra de arte e a biografia do artista. No ensaio que abre o livro *Janelas indiscretas*, intitulado “A crítica biográfica”, por exemplo, a autora afirma que, para evitar “os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico” (SOUZA, 2011, p. 21), “não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho”

(SOUZA, 2011, p. 19). Pelo contrário, seria necessário estar atento à “relação oblíqua entre arte e vida” (SOUZA, 2011, p. 19), encarando “os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, 2011, p. 21). “O elemento factual da vida/obra do escritor”, defende Eneida, só “adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação” (SOUZA, 2011, p. 20).

Repercuta aí, portanto, um conceito de ficção que não a considera como o oposto da realidade, mas como uma forma de “rearranjo” e reconfiguração do real, com vistas à formulação de um olhar renovado sobre ele. É o que se explicita na definição apresentada por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* e acolhida por Eneida na “Apresentação” de *Janelas indiscretas*: “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado.” Para o filósofo, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE apud SOUZA, 2011, p. 11, grifo do autor). Recusando a oposição de senso comum entre realidade e invenção e assumindo a ficção como uma forma de saber, a autora chama a atenção para o jogo livre dos biografemas realizado pela obra ficcional, por meio do qual os fragmentos da vida podem ser livremente combinados, submetendo-se a deslocamentos e transformações impostos pela lógica interna que governa a obra de arte e que fogem à razão simplista da representação e da causalidade.

A partir desses pressupostos, Eneida reivindica para o crítico uma certa margem de “liberdade criativa” e “flexibilidade ficcional” na recriação de perfis biográficos de artistas e escritores, na aproximação de autores e obras de forma anacrônica e desvinculada de critérios espaço-temporais rígidos e na interpretação dos acontecimentos biográficos transpostos para as obras artísticas e literárias. Dessa liberdade decorre, portanto, a possibilidade de explorar os elementos factuais da vida do escritor a partir de seu valor simbólico, conferindo a eles um teor metafórico, que expande o feixe de relações possíveis entre a vida do artista, a obra de arte e os contextos em que ela foi produzida e veiculada. Como afirma a autora, ainda no ensaio “A crítica biográfica”, “é preciso distinguir e condensar os polos da arte e

da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico”, a fim de colocar em jogo não “a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento”, mas o “modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção” (SOUZA, 2011, p. 19). Como ela já havia proposto, no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”

a crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção (SOUZA, 2002, p. 111)

É esse jogo dos biografemas, transfigurados, deslocados e metaforizados pela ficção, que buscarei, daqui para diante, identificar e interpretar no trabalho de Fernando Pieruccetti, por meio da figura e da história de Jaburu.

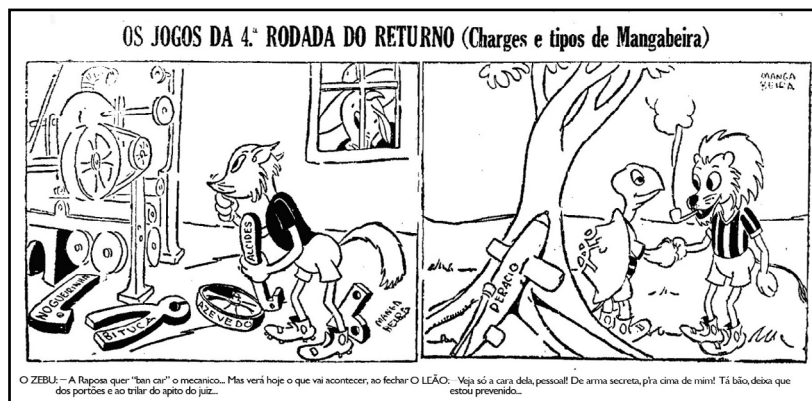
Bichos, fábulas e futebol

Assinadas com o pseudônimo “Mangabeira”, as charges de Pieruccetti eram uma recriação dos acontecimentos, instituições e personagens do mundo do futebol na forma de pequenas cenas e historietas vividas por bichos que habitavam um universo ficcional, declaradamente inspirado nas fábulas de Esopo e La Fontaine. Elas foram lançadas em 1945, na *Folha de Minas*, e a partir do ano seguinte foram publicadas ininterruptamente, até os primeiros anos da década de 1970, no *Estado de Minas* e, esporadicamente, também em outros jornais e revistas da capital mineira. Durante todo esse tempo, a galeria de personagens foi se ampliando, com o acréscimo de novos bichos, que correspondiam aos clubes e outros personagens que ocupavam a pauta do noticiário esportivo.

Atuando num cenário predominante rural ou campestre, os bichos que representavam os clubes evocavam as características das comunidades ou localidades de onde eles vinham, geralmente cidades do interior mineiro. Alguns deles ficaram extremamente famosos, chegando a se confundir com o próprio nome das agremiações que simbolizavam, como o Galo e a Raposa, emblemas da “raça” atleticana (signo que remete simultaneamente ao espírito de luta do time e à origem popular de boa parte de seus torcedores) e da esperteza cruzeirense (vista como uma herança da experiência dos imigrantes italianos que fundaram o clube). Nas cenas

protagonizadas por esses bichos, o imaginário esportivo, marcado pela competição, pela disciplina e pela igualdade perante as regras do jogo, era traduzido na forma de pequenas lições de sabedoria e esperteza, que funcionavam como uma mediação entre os valores modernos do esporte e a mentalidade ainda tradicional e provinciana da capital mineira e das comunidades interioranas nas quais o futebol vinha se disseminando.

FIGURA 1 — *Charges e tipos de Mangabeira*, de Fernando Pieruccetti



Fonte: *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 07 out. 1945.

Além dos bichos que simbolizavam os clubes, o mundo das charges de Mangabeira era habitado também por outros animais, que faziam as vezes de diferentes personagens do universo esportivo, como o juiz (que era o Rato), a Federação Mineira de Futebol (simbolizada pela Águia) e o Tribunal de Justiça Desportiva (encarnado na Coruja). Entre eles, estavam o Espírito de Porco e o Jaburu, que representavam os torcedores, sem referência a nenhum clube de predileção. Num papel avulso, encontrado nos arquivos conservados pela família do artista, há uma rápida descrição datilografada de alguns desses personagens, aparentemente de sua própria autoria, da qual reproduzo o trecho que trata desses dois bichos simbólicos:

O Espírito de Porco é um porco de asas com auréola no alto da cabeça. É um beato falso, mau conselheiro e irônico. Faz alarde de tudo que é errado no futebol. Por exemplo, um gol feito com a mão que o juiz não anulou.

[...]

O Jaburu, ao contrário do Espírito de Porco, é bom conselheiro, dá sempre bons palpites, com sapiência. Aparece nas charges envergando uniforme branco, isto é, calção e camisa brancos⁷.

Embora a descrição acima acentue as diferenças entre o Espírito de Porco e o Jaburu, dando ao último um caráter um pouco mais positivo do que o do primeiro, os dois personagens têm muito em comum e aparecem juntos com frequência, como companheiros que conversam ocasionalmente sobre os acontecimentos esportivos, sempre com uma atitude irônica e debochada, “fazendo alarde de tudo que é errado no futebol”. Enquanto o Espírito de Porco tem um ar bonachão e espalhafatoso, às vezes até tocando um tambor para se fazer ouvir, o Jaburu faz uma figura um pouco mais discreta, quase sinistra, com seu porte longilíneo e meio corcunda, geralmente com um guarda-chuva no braço, como sinal de um pessimismo atávico.

A escolha dessa ave, de voo elegante e andar desengonçado, parece reforçar esse pessimismo, lembrando pela sonoridade do nome e pelo desenho a figura de um urubu, ave carniceira e de mau agouro. Como o urubu, aliás, o pássaro que serviu de modelo a Pieruccetti também se alimenta ocasionalmente de animais mortos. Enfim, junto com o Espírito de Porco, o Jaburu apresenta uma imagem desencantada do torcedor, como alguém que vive o futebol de maneira crítica, que não se ilude com ele e está sempre atento às suas mazelas.

⁷ Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Papéis avulsos. Registro, aqui, meu agradecimento à família Pieruccetti pelo acesso ao acervo do artista.

FIGURA 2 — Jaburu e Espírito de Porco, personagens de Fernando Pieruccetti



Fonte: Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Recortes de jornais.

Genealogia do Jaburu

Nos documentos sobre a trajetória e o trabalho de Fernando Pieruccetti, podem ser encontradas algumas pistas sobre a inspiração que o motivou para a criação desse personagem. Seguindo a cronologia da vida do artista, as primeiras dizem respeito ao início de sua carreira profissional na imprensa belo-horizontina, quando ele teria desenhado a caricatura de uma figura popular das ruas da cidade, um vendedor de loterias chamado, justamente, Jaburu. As informações disponíveis nas matérias jornalísticas sobre Pieruccetti, provavelmente colhidas pelos redatores em conversas com o próprio artista, são vagas e imprecisas, como havia de ser a memória do entrevistado, já com longos anos pesando-lhe às costas.

Numa reportagem publicada pelo *Jornal de Casa* em 13 de março de 1988, o jornalista Edison Rios conta que, ainda no final dos anos 1920,

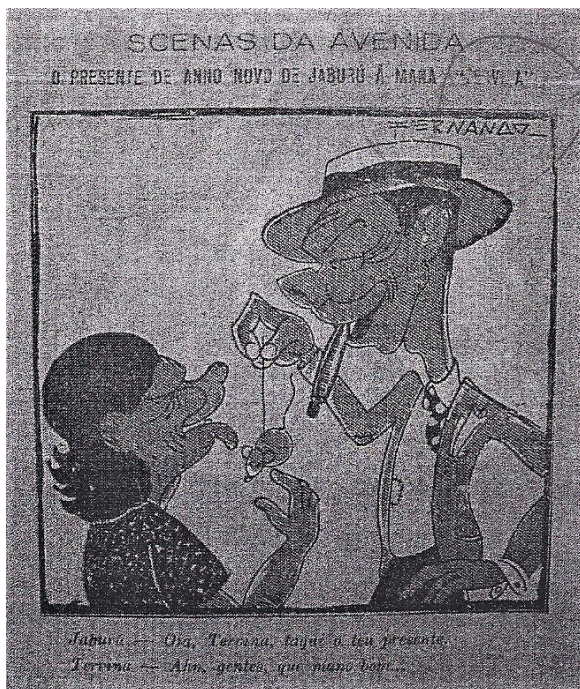
o jovem Pieruccetti precisava trabalhar para ajudar a mãe, que havia se tornado viúva alguns anos antes, e começou a cavar um lugar na imprensa, levando seus desenhos para serem vistos por diretores de jornais de Belo Horizonte. Por sugestão do amigo Fortunato Pinto Júnior (que também se tornaria famoso como cronista esportivo, com o pseudônimo Malagueta), desenhou em guache caricaturas de tipos populares da cidade, como “o Muquirana, um senhor que não podia ouvir a palavra relógio, que xingava todo mundo; o Jaburu, O Mané das Moças e o Apaga Vela, entre outros” (RIOS, 1988, p. 10). As caricaturas foram levadas ao *Estado de Minas*, onde foram avaliadas pelo escritor Guilhermino César, que gostou e pediu ao rapaz que voltasse com desenhos de jogadores de futebol em nanquim, técnica que possibilitava a transformação em clichê para a impressão em jornais.

Uma história bem parecida, possivelmente uma versão alternativa da mesma história, aparece numa matéria não assinada publicada pelo semanário *Edição Mineira* em 15 de agosto de 1983. Falando sobre o início da carreira de Pieruccetti, a reportagem conta que o jovem artista atuou como colaborador do *Estado de Minas* por dois anos, de 1931 a 1933, “fazendo de tudo: ilustrações de anúncios, letreiros, títulos e, principalmente, o que mais gostava, caricaturas”. “Suas primeiras criações divulgadas pelo matutino”, continua o texto, “foram de jogadores [...], de personalidades políticas e até mesmo de figuras típicas das ruas de Belo Horizonte daquela época”, como o Muquirana e o Jaburu. (MANGABEIRA..., 1983, p.12).

Encontramos novamente a figura de Jaburu alguns anos depois, desta vez numa aparição bem documentada pela dissertação de mestrado *Traços de Belo Horizonte: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na cidade moderna*, em que o historiador André Mascarenhas Pereira acompanha as carreiras de alguns dos artistas que introduziram o Modernismo no cenário artístico da capital mineira. Ao contrário das referências anteriores, apenas lembranças evocadas pelo artista em suas entrevistas para os jornalistas, agora temos acesso direto a um desenho, publicado em 1936, no número 26 da revista *Momento*, representando o vendedor de loterias numa cena tragicômica. Sob o título “Scenas da avenida”, o personagem aparece vestido de terno, camisa, gravata e chapéu velhos e remendados, ofertando à sua “mana Tervina” um rato como presente de ano novo. Abaixo do desenho, a legenda traz o diálogo dos personagens: “Oia [sic], Tervina, taqui [sic] o teu presente”, diz o

Jaburu; sendo respondido pela irmã: “Ahn, gentes, que mano bom...” (PIERUCCETTI, 1936, apud PEREIRA, 2011, p. 134)

FIGURA 3 — *Scenas da avenida*, de Fernando Pieruccetti



Fonte: PIERUCCETTI, 1936, apud PEREIRA, 2011, p. 134.

As roupas rotas e maltrapilhas, a linguagem utilizada na legenda e a modéstia do presente não deixam dúvidas sobre as preocupações sociais que guiavam o artista na escolha do personagem. O desenho, por sua vez, apresenta sutis semelhanças com os do bicho que apareceria mais tarde, nas charges esportivas, representando o vendedor de loterias por meio de traços longilíneos, com uma cabeça avantajada e conversando de cima para baixo com a irmã, em posição semelhante àquela em que, nas charges, apareciam com frequência o Jaburu ficcional e o Espírito de Porco. Note-se, ainda, a pele escura e os traços fisionômicos típicos do negro, que acrescentam alguma informação sobre o personagem retratado pelo artista e que serviu como modelo para a futura criação ficcional.

Neste mesmo ano, 1936, aconteceu o Salão do Bar Brasil, primeira mostra coletiva de arte moderna realizada em Belo Horizonte. Um evento que teve uma importância decisiva na história cultural mineira, desencadeando um processo de valorização e legitimação do Modernismo artístico na cidade que se desdobraria na década seguinte, com as realizações do “prefeito furacão”, Juscelino Kubitschek. Com uma série de desenhos a carvão em folhas danificadas de papel manilha comum, representando cenas de miséria e sofrimento do cenário urbano (“retalhos de miséria em papel manilha”, como disse certa vez o próprio artista)⁸, Fernando Pieruccetti conquistou o primeiro prêmio na categoria Desenho e foi o grande destaque do evento. Seus trabalhos impressionaram o público e a crítica tanto por sua temática pungente, em sintonia com as preocupações sociais do Modernismo artístico dos anos 1930, quanto por sua fatura radicalmente moderna, marcada por traços influenciados pelo Cubismo e pelo Expressionismo e pelo suporte pouco nobre, que se casava perfeitamente com o teor dramático das cenas representadas.

A maioria dos desenhos apresentados por Pieruccetti no Salão do Bar Brasil se perdeu. Pouco tempo depois do evento, o artista os deixou escondidos com o escritor Fritz Teixeira de Salles, supostamente por medo de que eles pudessem ser considerados subversivos e dessem motivo a algum tipo de perseguição, em função do clima de tensão política, autoritarismo e repressão vivido naquela época pelo Brasil. Nos anos 1980, a professora Ivone Luzia Vieira liderou um importante esforço de resgate histórico do Salão do Bar Brasil, conseguindo recuperar, do conjunto de desenhos de Pieruccetti, as obras “Miséria”, vencedora da categoria Desenho e considerada o maior destaque do evento, e “Jornaleiros dormindo”, que hoje fazem parte do acervo do Museu Mineiro.

⁸ Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti. Registro, aqui, meu agradecimento ao jornalista pelo acesso ao documento.

FIGURA 4 — *Miséria*, de Fernando Pieruccetti



Fonte: PIERUC CETTI apud VIEIRA, 1986, p. 23.

As fontes consultadas na pesquisa são contraditórias em relação ao número de trabalhos que faziam parte do conjunto apresentado por Pieruccetti no Salão. Em uma entrevista concedida ao jornalista Walter Sebastião, em 1997, o próprio artista afirma que foram sete desenhos⁹. Mas, no catálogo da exposição, recuperado pela pesquisa de Ivone Luzia Vieira, constam apenas cinco obras: “Banquete”, em homenagem ao escritor Henrique Diniz Filho, um amigo de Pieruccetti que havia falecido pouco tempo antes, “Miséria”, “Mendigo” e mais dois trabalhos que aparecem sem título (VIEIRA, 1986, p. 19). Um deles é, certamente, o já mencionado “Jornaleiros dormindo”. Sobre o quinto desenho, as únicas notícias encontradas vêm de recortes de jornais da época, conservados pela família do artista, nos quais ele aparece com os títulos “Cambistas”, “Bilheteiro” e “Vendedor de bilhetes”. Numa matéria publicada pela *Folha de Minas* em agosto de 1936, por exemplo, o escritor Fritz Teixeira de Salles afirma que

⁹ Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti.

“‘Vendedor de bilhetes’ é um grito do sofrimento humano na trepidação da metrópole”¹⁰.

Conhecendo um pouco sobre a história de Pieruccetti, parece razoável supor que esse quinto desenho era, provavelmente, mais uma das aparições do Jaburu, personagem que volta e meia retornava ao trabalho do artista. O fato de que não temos, hoje, acesso à obra, evidentemente impossibilita uma certeza absoluta. Podemos conjecturar, por exemplo, que o desenho retratasse outro personagem, ou que não reproduzisse o padrão temático e estilístico das obras que foram recuperadas. Pode ser, ainda, que todas essas menções façam, na verdade, referência a um único desenho, que teria sido publicado na revista *Momento* e exposto no Salão do Bar Brasil, e que os episódios do início dos anos 1930 se devam às traições da memória do próprio artista.

Ave metafórica

Ainda que não corresponda fielmente à realidade vivida por Pieruccetti, a genealogia do Jaburu que imaginamos acima me parece bastante significativa, pois nos permite ligar, pelo menos no nível da leitura, sua produção como chargista esportivo, a partir de meados dos anos 1940, ao seu trabalho como artista plástico nos anos 1930. Assim, podemos enxergar por um ângulo diferente o mundo criado pelo artista para representar os personagens, instituições e acontecimentos do cenário esportivo mineiro, captando de uma forma particular as relações oblíquas entre a criação ficcional e seus referentes históricos e biográficos. Mas, para isso, é necessário estar atento às lições de Eneida Maria de Souza e da crítica biográfica contemporânea, evitando cair nas armadilhas da causalidade e da relação mimética entre vida e obra e buscando perceber o modo como esses referentes foram deslocados e transformados pela criação artística, o modo como os biografemas viajaram e contaminaram outros corpos, contextos e discursos, tornando-se “moeda de troca” entre ficção e realidade.

Como vimos, os desenhos do Jaburu, nos anos 1930, são representações cômicas de um personagem das ruas de Belo Horizonte, estabelecendo, portanto, uma relação mais direta com a realidade. Mas a ênfase dos desenhos (pelo menos daquele a que tivemos acesso direto) em traços que acentuam, de forma caricatural, a exclusão e a posição subalterna

¹⁰ Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Recortes de jornais antigos.

desse personagem já encaminham a leitura na direção de uma certa interpretação dessa realidade, dando a eles um teor crítico e manifestando uma sensibilidade do artista diante do sofrimento do povo humilde que circulava nas ruas da cidade. A isso se soma a emblemática profissão de vendedor de loterias, que já é capaz de conferir ao personagem um valor metafórico, como uma imagem das armadilhas do destino a que estão submetidos os excluídos do processo de modernização.

Hipoteticamente inserido no conjunto de desenhos apresentado por Pieruccetti no Salão do Bar Brasil, em 1936, o personagem ganha maior densidade simbólica, fazendo reverberar o sentido daqueles “retalhos de miséria em papel manilha”¹¹, por meio dos quais o artista figurou a presença incômoda do povo na cidade moderna. Como a família de mendigos representada em “Miséria” – na qual se destaca a figura do menino que lança um olhar de apelo ao espectador –, e os garotos que buscam o calor das caldeiras de derreter linotipos, para encontrar o sono da madrugada, em “Jornaleiros dormindo”.

Nas charges de futebol, essa figura do vendedor de loterias é submetida a uma série de combinações (com a forma e o caráter da ave, a lógica narrativa das fábulas, as referências ao noticiário esportivo etc.), que a transformam na curiosa personagem que representa o torcedor por meio de um animal sinistro e agourento, parte do universo ficcional inventado por Pieruccetti para recriar o mundo do futebol. Nesse universo, como vimos, as preocupações sociais que marcaram seus trabalhos no Salão do Bar Brasil parecem eclipsadas pelo clima de humor e irreverência da imprensa esportiva e pelo esforço de mediação entre o imaginário moderno do esporte e as tradições culturais do público a que as charges se destinavam. Os protestos do Jaburu, junto com seu amigo Espírito de Porco, já não se dirigem mais à miséria e ao sofrimento do povo, mas às mazelas e injustiças do futebol, num processo de sublimação e deslocamento simbólico em que parte do potencial crítico dos primeiros trabalhos parece se perder.

Mas alguns traços do antigo Jaburu sobrevivem no personagem ficcional, como o próprio nome (com suas reverberações fônicas e simbólicas), o corpo longilíneo e encurvado, como se carregasse um peso sobre as costas, e, sobretudo, a ironia e o pessimismo atávico, simbolizado

¹¹ Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti.

pelo guarda-chuva permanentemente pendurado no braço. Por meio deles, a figura do Jaburu faz um contraponto a esse deslocamento, transportando para a cena esportiva um pouco daquelas preocupações sociais que marcaram o trabalho de Pieruccetti nos anos 1930. É bastante significativo, portanto, que tenha sido justamente o Jaburu o animal escolhido para representar os torcedores, ao lado de outros bichos que representavam os clubes e instituições esportivas, como a Águia e a Coruja. O contraste entre o olhar agudo da águia e a vigília noturna da coruja, que remetem ao poder e à esperteza, e a figura pessimista do Jaburu acentua o lugar subalterno ocupado pelo torcedor comum, assim como sua sempre renovada (des)esperança por dias melhores.

Se foi mesmo o temor da repressão política que levou o artista a abandonar os salões e exposições de arte, tão marcadamente políticos nos anos 1930, e se refugiar no universo menos arriscado das charges esportivas, protegido pelo pseudônimo Mangabeira, e na vida pacata de professor de desenho, não sabemos ao certo. Mas a presença do Jaburu em suas charges funciona como um elo perdido entre os dois momentos. Como um daqueles fragmentos da biografia que viajam livremente, contaminando “algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”, como escreveu Roland Barthes (2005, p. 12), o Jaburu é um biografema, um fragmento da vida do artista que se tornou “moeda de troca da ficção” e acabou encontrando um lugar novo e deslocado no universo por meio do qual Pieruccetti recriou o futebol para o público mineiro. Estabelecendo a conexão entre esses dois momentos da carreira do artista e testemunhando a insistência das preocupações sociais que marcaram o início de seu trabalho, ele funciona como uma “ponte metafórica”, que amplifica o feixe de relações a partir das quais podemos interpretar seu trabalho como chargista esportivo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

MANGABEIRA: o pai da bicharada. *Edição Mineira*. Belo Horizonte, p. 12, 15 ago. 1983. (Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti)

PEREIRA, André Mascarenhas. *Traços de Belo Horizonte: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na cidade moderna*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. *Criação e crítica*, [S. l.], n. 17, p. 15-29, dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p15-29> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>. Acesso em: 22 dez. 2022.

RIOS, Edison. Mangabeira, o americano que batizou o Galo. *Jornal de Casa*. Belo Horizonte, p. 10, 13 mar. 1988. (Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti)

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-25.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe Editora, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

VIEIRA, Ivone Luzia. Modernismo em Minas: O salão do Bar Brasil. Minas Gerais. *Suplemento literário*, ano 22, n. 1084. Belo Horizonte, 29 ago. 1987. (Edição Especial organizada por Luis Augusto de Lima e Ivone Luzia Vieira.)

VIEIRA, Ivone Luzia. *O Modernismo em Minas: o Salão de 1936*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986.