



**DOCUMENTO E FICÇÃO na biografia de Fernando
Pieruccetti DOCUMENT AND FICTION in Fernando
Pieruccetti's biography DOCUMENTO Y FICCIÓN en la
biografía de Fernando Pieruccetti**

Marcelino Rodrigues da Silva¹

Resumo: Em recente pesquisa de pós-doutorado, me dediquei à escrita de um ensaio biográfico sobre o cartunista Fernando Pieruccetti, criador das famosas mascotes que representam os clubes do futebol mineiro (Galo, Raposa, Coelho etc) e personagem importante do grupo de artistas que, nos anos 1930, introduziu as tendências da arte moderna no cenário artístico local. O objetivo deste artigo é revisitar esse processo de pesquisa e elaboração de um ensaio biográfico, tomando-o como ponto de partida para uma reflexão sobre as biografias de artistas e escritores, com foco na dimensão ficcional dessas narrativas e nas relações entre as obras de arte e as vidas de seus criadores. Nessa reflexão, busco compreender a biografia do artista como o resultado de um processo de circularidade, no qual se cruzam e se tornam indiscerníveis o documento e a ficção, a vida do autor e a força projetiva de sua criação.

Palavras-chave: biografia; ficção; documento.

Abstract: In a recent postdoctoral research, I dedicated myself to writing a biographic essay on cartoonist Fernando Pieruccetti, the creator of the famous mascots of the main football teams in the Brazilian state of Minas Gerais, and an important member of the group of artists who introduced modern art trends in the local art scene. The purpose of this article is to revisit this research, taking it as a starting point for a reflection on artists' and writers' biographies, focusing on the fictional dimension of these narratives and the relationships between the works of art and the lives of their creators. In this reflection, I try to understand the artist's biography as the result

¹ Marcelino Rodrigues da Silva é professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
lino-rodrigues@uol.com.br.

of a circularity process, in which the document and the fiction, and therefore the author's life and the projective strength of their creation, intersect themselves, and become indiscernible.

Keywords: biography; fiction; document.

Resumen: En una reciente investigación post doctoral, me dediqué a la redacción de un ensayo biográfico sobre el caricaturista Fernando Pieruccetti, creador de las famosas mascotas que representan a los clubes de fútbol de Minas Gerais y un personaje importante del grupo de artistas que, en los años 1930, introdujo las tendencias del arte moderno en el escenario artístico local. El objetivo de este artículo es revisar este proceso de investigación, tomándolo como punto de partida para una reflexión sobre las biografías de artistas y escritores, centrándose en la dimensión ficticia de estas narrativas y en las relaciones entre obras de arte y la vida de sus creadores. En esta reflexión, busco comprender la biografía del artista como resultado de un proceso de circularidad, en el que el documento y la ficción, la vida del autor y la fuerza proyectiva de su creación, se cruzan y se vuelven indiscernibles.

Palabras-clave: biografía; ficción; documento.

A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos. (Marcel Schwob)

Utilizando o pseudônimo “Mangabeira” para se esquivar do público e despistar seus alunos de desenho, Fernando Pieruccetti foi o responsável pela criação das famosas mascotes dos times do futebol mineiro – o Galo, a Raposa e o Coelho, símbolos respectivamente de Atlético, Cruzeiro e América –, além uma infinidade de outros bichos que representavam clubes, torcedores e entidades do universo esportivo. Personagens de um mundo imaginário, inspirado nas fábulas de Esopo e La Fontaine, os bichos de Mangabeira começaram a surgir em meados dos anos 1940, quando Pieruccetti trabalhava na *Folha de Minas* e iniciou uma incrível série de charges esportivas, que se estenderia até o início da década de 1970, publicadas por diversos jornais locais, principalmente o *Estado de Minas*. Apesar do extremo sucesso de suas criações, a trajetória artística, a vida e até mesmo o nome dessa figura tão significativa para nossa vida cultural são, hoje, pouco conhecidos e lembrados, tanto pelo público em geral quanto por especialistas na história dos esportes, do jornalismo e das artes em Belo Horizonte e Minas Gerais.

São bem poucos, por exemplo, os que sabem de sua participação importante no grupo de artistas que, nos anos 1930, abalou o cenário conservador e academicista das artes plásticas mineiras, introduzindo nele as tendências do Modernismo e da

Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 1, p. 135-156,

arte moderna. Ao lado de nomes como Delpino Júnior, Érico de Paula e Monsã, Pierucetti publicava seus desenhos em revistas vibrantes como a *Belo Horizonte* e a *Montanheza* e foi o grande destaque da primeira exposição coletiva de arte moderna realizada na capital do Estado, o Salão do Bar Brasil de 1936, com uma série de desenhos influenciados pelo cubismo e pelo expressionismo, enfocando cenas de miséria e sofrimento da paisagem urbana. Chamando a atenção das autoridades locais para as novas linguagens artísticas, o evento abriu caminho para as grandes realizações modernistas que se dariam na cidade na década seguinte, com iniciativas como a criação do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, a fundação do Instituto de Belas Artes, sob a liderança de Alberto da Veiga Guignard, e a Exposição de Arte Moderna de 1944, com a participação de nomes como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Lasar Segall. Além de cartunista, artista plástico e professor de desenho em diversas escolas de Belo Horizonte, Pierucetti se formou em Filosofia pela UFMG e foi também escritor e pesquisador dedicado à história da Educação em Minas Gerais.

No período de março de 2018 a fevereiro de 2019, realizei, junto ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV), sob a supervisão do Professor Bernardo Borges Buarque de Hollanda, uma pesquisa de Pós-Doutorado cujo objetivo era a elaboração de um ensaio biográfico sobre Fernando Pierucetti. Interessado nas relações entre a cultura esportiva brasileira e o universo das artes e da literatura, meu propósito era tomar a biografia desse artista como fio condutor para uma reconstituição do contexto cultural e artístico em que suas charges e mascotes surgiram e foram recebidas pelo público mineiro, a fim de mapear a rede discursiva em que elas se inseriam e ganhavam sentido quando foram criadas. Minha hipótese era a de que, desse modo, seria possível estabelecer conexões entre essas criações e as tendências e projetos estéticos e político-culturais de seu tempo, especialmente o Movimento Modernista.

A escrita desse trabalho era, na verdade, um projeto mais antigo, no qual eu já vinha trabalhando por alguns anos, reunindo informações, documentos e materiais sobre a obra e a vida desse artista. Assim, quando comecei o Pós-Doutorado, eu já contava com um conjunto relativamente amplo de fontes, constituído por uma série de matérias jornalísticas sobre ele, publicadas em diferentes órgãos da imprensa mineira e nacional; por materiais colhidos nos arquivos que guardam exemplares dos jornais e revistas em que ele trabalhou; pelas menções ao seu trabalho como artista plástico, em estudos acadêmicos sobre o advento do

Modernismo na história das artes plásticas mineiras; e, finalmente, por uma valiosa série de documentos de época, pertencentes ao acervo pessoal do artista, a que tive o acesso gentilmente franqueado por seus filhos, Edmundo e Yedda Pieruccetti. Após doze meses de trabalho com esse conjunto de fontes, finalizei uma primeira versão do ensaio, constituída por três capítulos focados na narrativa da vida e da trajetória de Pieruccetti como jornalista e artista plástico, deixando para mais tarde a escrita de um capítulo final, voltado para a reflexão sobre as questões de fundo da pesquisa.

Uma dessas questões era, justamente, o próprio processo de construção de um ensaio biográfico sobre esse personagem, no qual eu pretendia que a dimensão narrativa se mesclasse a um viés analítico e reflexivo. No esforço para reconstituir sua história, por meio do levantamento, cotejo e montagem das informações encontradas nessas fontes, tornaram-se evidentes certos problemas teóricos relativos à produção de um relato biográfico, tais como o caráter interpretativo das fontes, a presença da ficção no trabalho com o material documental e as relações entre a biografia do artista e sua criação. Como um pesquisador da área dos Estudos Literários, eu não poderia me lançar a esse empreendimento de maneira ingênua, sem algum conhecimento sobre as características e o funcionamento das narrativas biográficas, como se fosse possível construir uma representação transparente e inclusiva de toda a experiência existencial e artística do biografado. A rubrica “ensaio biográfico” cumpria, então, a função de sinalizar para esse caráter compósito que eu gostaria de imprimir ao texto, conjugando narrativa e reflexão crítico-teórica.

O objetivo deste artigo é retomar essa experiência como oportunidade para uma reflexão a respeito desses problemas, que repercutiram com intensidade em meu trabalho sobre Fernando Pieruccetti e me fizeram optar por chamá-lo de “ensaio biográfico”. Problemas que me levaram a impasses, escolhas e caminhos que manifestam, de maneira concreta, as questões mais gerais da reflexão teórica sobre a biografia e a maneira como essas questões podem encontrar, na flexibilidade da forma ensaística, algum tipo de solução.

BIOGRAFIA, ficção e autoria

A questão mais ampla da representação da realidade e da experiência humana é, certamente, um dos pontos centrais dos debates teóricos sobre a biografia.

Informados por uma longa tradição de reflexões sobre a linguagem e a representação, estudiosos ligados a diferentes campos disciplinares desconfiaram da possibilidade de reconstituir, por meio do relato, a trajetória de uma vida humana. Submetido aos artifícios da linguagem, aos limites do conhecimento sobre o passado, às perspectivas do presente e aos interesses e desejos daquele que escreve, o relato biográfico se coloca, inevitavelmente, num lugar intermediário, entre a busca de uma correspondência com o universo referencial, lastreada pelo material documental, e a imaginação construtiva do biógrafo, isto é, sua capacidade de produzir, a partir dos registros e vestígios do passado, uma história coerente e significativa para o leitor.

Uma das formulações mais conhecidas desse problema é o ensaio “A ilusão biográfica”, publicado pelo sociólogo Pierre Bourdieu em 1986. Pensando no modo como a noção de “história de vida” vinha sendo utilizada pelas Ciências Humanas, o autor chama de “ilusão” a suposição, extraída do senso comum, de que “a vida é uma história”, podendo ser representada na forma de “um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas, (...) seus ardis” e “até mesmo suas emboscadas”. Na base dessa ilusão, estaria o falso pressuposto de que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado”, organizado “segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica”, partindo de “uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, (...) mas também de princípio, de razão de ser”, até chegar a um fim, “no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183-184). Para evitar esse erro, o autor propõe criar desvios na linearidade da narrativa e explorar o espaço em que o personagem se move, a fim de captar a descontinuidade do real e a complexidade das lógicas que incidem sobre ele e determinam suas ações.

Embora mostre com clareza a natureza relativamente arbitrária da narrativa biográfica, o argumento de Bourdieu simplifica demasiadamente o problema ao qualificar como “ilusão” essa arbitrariedade. Em outros textos sobre a biografia, no entanto, podemos encontrar formulações em que esse caráter de artifício do relato biográfico recebe um tratamento teórico mais preciso. É o caso, por exemplo, do livro *O desafio biográfico: escrever uma vida*, do historiador François Dosse, publicado em 2005, em que a biografia é vista como um “gênero híbrido”, marcado por uma “tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado (...) e o polo imaginativo do biógrafo”; um gênero “impuro” e ambivalente, que “depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional”. Trata-se, certamente, de uma tensão que está presente também em

outros gêneros e campos discursivos, como o jornalismo e a historiografia, mas que, para o autor, “é guindada ao paroxismo no gênero biográfico” (DOSSE, 2009, p. 55).

Para pensar sobre a função da ficção na biografia, Dosse explora seu parentesco com o romance, recorrendo a autores como Michel Schneider, para quem “toda biografia é um romance” (SCHNEIDER, 2005, p. 13), e Daniel Madelénat, que aponta semelhanças formais entre os dois gêneros, “com seus jogos sobre pontos de vista e épocas, seus mergulhos na interioridade, sua disposição convergente de intrigas secundárias” (*apud* DOSSE, 2009, p. 61). A partir dessa comparação, o historiador entende que a função da ficção na biografia não se limita à necessidade de selecionar e ordenar as informações colhidas na pesquisa, ou mesmo de preencher as lacunas do material documental com suposições, episódios e diálogos inventados. No ato de colocar na forma de uma intriga os restos e vestígios do passado, valendo-se para isso de recursos narrativos desenvolvidos pela literatura, o que os melhores biógrafos buscariam seria a possibilidade de enfrentar os limites da linguagem e da representação, “não para captar o mistério da riqueza do indivíduo, mas ao menos para se aproximar dele”, recuperando “a incerteza dos instantes do passado e a pluralidade dos possíveis” (DOSSE, 2009, p. 79-80). A ficção serviria, portanto, para manter em suspenso a constante tensão, típica da biografia, entre a opacidade do real e a clareza do relato, entre a unidade e a pluralidade do indivíduo, entre a teleologia narrativa e as incertezas do passado.

No caso das biografias de artistas e escritores, esse problema se torna ainda mais complexo ao se articular a um outro debate, que também conta com uma longa tradição, sobre a questão da autoria e as relações entre a obra de arte e a vida de seu criador. Tradicionalmente, desde a ascensão da figura moderna do autor, impulsionada pelo Humanismo, pelo individualismo burguês e pelo Romantismo, essas relações foram pensadas pelas chaves da representação e da causalidade, segundo as quais a obra deveria ser vista como um espelho da vida, na qual poderiam ser buscadas as explicações para sua existência e seu significado. Como nos informa o historiador Peter Burke, em um estudo sobre a biografia renascentista, esse tipo de abordagem começa a se desenvolver “a partir de fins do século XV”, quando se torna “frequente que as vidas dos escritores fossem escritas e publicadas como prefácios de suas obras”. Para Burke, essa prática “ilustra a ascensão do conceito de individualidade da autoria, o pressuposto de que

as informações sobre um escritor nos ajudam a entender suas obras” (BURKE, 1997, p. 87-88).

Nos séculos seguintes, esse interesse pela vida dos artistas e escritores se aprofundou, levando ao desenvolvimento de práticas como o arquivamento dos documentos e a gestão de informações pessoais sobre eles, a realização de rituais e cerimônias de reconhecimento de seu valor público, além de uma renovação nas próprias formas da escrita biográfica (cf. MARQUES, 2012, p. 62-72). Gradualmente, desenvolve-se o modelo sintetizado pela expressão “vida e obra de...”, que consiste em preceder e fundamentar o estudo de uma obra pelo conhecimento e exposição da biografia de seu autor. Uma fórmula condizente com a perspectiva genética do cientificismo positivista, que se consolida em meados do século XIX, pelo trabalho do crítico literário francês Sainte-Beuve (cf. DOSSE, 2009, p. 80-86). Ainda hoje essa perspectiva, que nos Estudos Literários é chamada de “biografismo”, se encontra presente nos manuais escolares, nas produções do jornalismo cultural, nos hábitos do leitor comum e mesmo no trabalho de alguns especialistas.

Desde o final do século XIX, no entanto, essa visão começou a encontrar forte oposição, primeiro entre os próprios artistas e escritores e depois entre os críticos e teóricos da arte, da linguagem e da literatura. São bastante conhecidas, por exemplo, as posições de autores como Stéphane Mallarmé e Marcel Proust contra a ideia do autor como fonte das razões e do sentido da obra e da biografia como forma de acesso privilegiado a seus segredos e mistérios. Ao longo do século XX, esse debate foi sistematizado pelas principais correntes da Teoria da Literatura, como o Formalismo Russo, o New Criticism e o Estruturalismo, que abandonaram as abordagens genéticas do século XIX para concentrar sua atenção nas características imanentes dos textos literários, estabelecendo as bases para a recusa da intenção autoral como critério de leitura e para a afirmação da autonomia do texto literário. Em meados do século, é a própria linguagem e a figura do leitor que tomam o lugar do autor e passam a ter centralidade, na passagem do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo e no trabalho dos teóricos ligados à Estética da Recepção.

O ponto culminante desse debate acontece no final da década de 1960, com a publicação de dois textos polêmicos e seminais. Na conferência “O que é um autor?”, de 1969, o filósofo Michel Foucault se propõe a pensar a figura do autor não como a pessoa “de carne e osso”, mas como uma função discursiva que

“permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, estabelecendo relações “de homogeneidade ou de filiação”, “de autenticação de uns pelos outros”, “de explicação recíproca” ou “de utilização concomitante”. Dessa perspectiva, o nome do autor serve para “caracterizar um certo modo de ser do discurso”, indicando que ele é “uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve (...) receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2013, p. 277-278). Ao invés de uma afirmação da originalidade, força e liberdade criativa de um sujeito, a autoria é vista por Foucault como um mecanismo por meio da qual a existência, a circulação e a interpretação dos textos são controladas e submetidas ao poder.

Seguindo uma linha semelhante, mas assumindo um tom ainda mais combativo, o teórico da literatura Roland Barthes havia publicado, no ano anterior, um curto e incisivo ensaio, que desde o próprio título, “A morte do autor”, já anunciava seu objetivo. Observando o fato de que “o *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos” (BARTHES, 1988, p. 66), o propósito desse texto era desafiar o “império do Autor” e libertar a “escritura”, restituindo ao texto sua multiplicidade de sentidos e possibilidades. Pois, para Barthes, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69). O ensaio termina de maneira dramática, afirmando que “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p. 70). Completa-se, assim, um ciclo do pensamento teórico por meio do qual a biografia e as relações entre a vida e a obra de artistas e escritores acabaram por ser excluídas do rol de interesses aos quais os estudiosos deveriam legitimamente se dedicar.

Mas, nas últimas décadas do século XX, o interesse pela biografia do escritor e pelas relações entre obra e vida voltou à pauta, no bojo de um movimento mais amplo de retorno às discussões sobre o sujeito e a história, no campo dos Estudos Literários, e de revalorização da narrativa como forma de saber, em diferentes disciplinas. Foi, entretanto, um retorno em diferença, que não poderia deixar de levar em conta os avanços propiciados pela Teoria da Literatura e outras disciplinas na maneira como olhamos para essas questões. De uma perspectiva contemporânea, já não é mais possível retornar ao velho biografismo e falar da obra como espelho da vida e da vida como causa e explicação da obra. Invertendo os termos da questão, é necessário considerar também o caráter ficcional da

narrativa biográfica e perceber que, em certa medida, é a biografia do escritor que bebe na fonte de sua obra, realimentando nossa necessidade de encontrar na vida uma ancoragem para as tensões provocadas pela leitura. Como assinalou François Dosse, estabelece-se, assim, um “paradoxo biográfico”, que “nos leva a contemplar a vida do escritor não como algo que antecederse e determinasse a obra, mas como algo que se lhe seguisse”, operando-se “uma osmose dos dois registros graças à magia da escrita”, “uma circularidade que fundamenta o direito de pensar em conjunto essas duas dimensões” (DOSSE, 2009, p. 91, 95).

Por conta desse deslocamento, novos temas e abordagens ganharam o centro da cena, tais como a ideia do escritor como personagem construído por si mesmo e por seus biógrafos, os artifícios e lugares comuns da biografia, as poses e estereótipos assumidos pelo escritor e reproduzidos pela mídia etc. Um exemplo especialmente interessante desse tipo de abordagem é o livro *Mortes imaginárias*, de Michel Schneider (2005), em que os momentos finais e as últimas palavras da vida de uma série de intelectuais e escritores são percebidos como objetos de um intenso trabalho de reelaboração, por meio do qual se busca fazer da morte uma conclusão digna e significativa das histórias de suas vidas e de seus percursos criativos.

No contexto brasileiro, destaca-se o trabalho pioneiro da professora Eneida Maria de Souza na sistematização das bases teóricas e procedimentos metodológicos dessa nova forma de pensar as relações entre obra e vida. Um que trabalho começa a se delinear no final da década de 1990, com o artigo “Notas sobre a crítica biográfica”, e ganha corpo no livro *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de 2011. Já naquele artigo, a autora preconizava o abandono do antigo biografismo e da busca por “provas comprobatórias da ‘verdade documental’”, em favor de uma abordagem que privilegiasse o “jogo ambivalente da arte e do referente biográfico”, a “identidade mitológica, fantasmática e midiática” do escritor e a “construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 111-119). No livro de 2011, essa perspectiva é amplamente desenvolvida, numa série de capítulos em que se busca “distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico” (SOUZA, 2011, p. 19), no qual os acontecimentos da obra e da vida do escritor são tomados como “moeda de troca” entre fato e ficção, tornando-se produtivos apenas quando o crítico é capaz de perceber e reelaborar os deslocamentos e transformações operados entre os dois níveis.

PIERUCETTI-MANGABEIRA, personagem da biografia

Em minha investigação sobre a vida e o trabalho de Fernando Pierucetti, essas questões surgiram em diferentes momentos e de diferentes formas. A primeira vez foi, provavelmente, logo no início da pesquisa, aproximadamente há uns dez anos atrás, quando eu já havia estudado um pouco da história da imprensa esportiva mineira e comecei a me interessar pelo trabalho e pela trajetória desse artista. Seguindo uma pista apontada pelo jornalista Walter Sebastião, especialista em artes plásticas que trabalhava no *Estado de Minas*, procurei por referências a Pierucetti na bibliografia sobre a história da arte em Belo Horizonte e tive contato, pela primeira vez, com informações sobre sua trajetória como artista plástico e sua importância no grupo de artistas que introduziu as tendências da arte moderna na cidade.

Embora uma reflexão mais detida sobre a questão só tenha se desenvolvido posteriormente, já naquele momento eu percebi que estava trabalhando com dois conjuntos de fontes distintos, que contavam histórias completamente diferentes sobre a mesma pessoa. Nas fontes jornalísticas, com as quais já estava habituado a lidar, o que eu encontrava era a história do cartunista Mangabeira, criador das famosas mascotes do futebol mineiro. Mas, com a descoberta da trajetória de Pierucetti como artista plástico, na bibliografia sobre a história da arte em Belo Horizonte e mais tarde nos arquivos de época conservados por sua família, outro personagem entrava em cena: um jovem desenhista que tinha provocado frisson no meio artístico local com obras arrojadas, desafiando o conservadorismo do mundo artístico mineiro. Embora compartilhassem o mesmo personagem, as histórias contadas nesses dois conjuntos de fontes quase não se comunicavam uma com a outra, aguçando meu interesse pela possibilidade de encontrar relações entre elas.

Na medida em que fui estudando esse material, especialmente os textos do jornalismo esportivo, a percepção de que esse caráter construtivo da biografia estava presente já nas próprias fontes foi se tornando cada vez mais clara. As pistas mais evidentes eram as imprecisões e informações contraditórias que frequentemente apareciam nos relatos sobre sua trajetória, possivelmente decorrentes dos lapsos e traições da memória do próprio Pierucetti e dos ajustes a que essas informações haviam sido submetidas pelo trabalho e dos repórteres e

redatores que o entrevistavam e produziam as matérias. Acontecimentos especialmente significativos, como o despertar de sua vocação artística, a publicação dos primeiros desenhos e o início de sua carreira jornalística, são sempre reelaborados e algumas vezes ganham versões bastante diferentes

É o caso, por exemplo, de um episódio da adolescência, quando o garoto Fernando estudava no Colégio Arnaldo e teve seu talento de caricaturista reconhecido pelos rigorosos padres que dirigiam a escola. Numa matéria publicada pelo *Estado de Minas* em 28 de dezembro de 1966, parte de um importante conjunto de reportagens sobre Mangabeira publicado pelo jornal no final daquele ano e no início do ano seguinte, Achilles Reis conta essa história de um modo direto e sintético:

Fernando Pieruccetti Mangabeira iniciou muito cedo na caricatura e seus trabalhos começaram a ser notados nos tempos de colegial. Fazia caricatura dos professores durante as aulas. A maioria das vezes levava a pior e tomava zero. Mas no Colégio Arnaldo, o padre Bernardo sentiu o talento do jovem desenhista e afixou sua própria caricatura no quadro de avisos. Sem punir o artista. (REIS, 1966b)

Em outras matérias sobre Mangabeira e suas charges, a mesma história ganha versões ligeiramente diferentes, que deixam evidente o trabalho de reelaboração realizado por cada um dos redatores. Como na reportagem para a edição de 13 de fevereiro de 1976 da revista *Placar*, assinada por Sérgio A. Carvalho, em que o episódio também funciona como mote para um trecho sobre o início precoce da carreira do cartunista, mas ganha uma versão um pouco mais elaborada, com o acréscimo de alguns detalhes e um tratamento cênico que culmina numa lição final, lembrando as fábulas que inspiraram a criação dos bichos:

Uma carreira que começou nos bancos do Colégio Arnaldo, de Belo Horizonte, onde nasceu. Não prestava atenção à aula, mas ao professor: ficava desenhando caricaturas dos mestres, naqueles tempos sempre durões e empoados. Menos um: o padre Bernardo, professor de matemática, pegou-o com a boca na botija e – surpresa! – gostou. Afixou o papel com sua própria caricatura no quadro-negro, lembrando aos outros mestres que, se não era bom aluno, Fernando devia ser incentivado a desenvolver o talento para o desenho. (CARVALHO, 1976, p. 27)

Outro exemplo interessante desse processo de reelaboração dos fragmentos biográficos é a história do pseudônimo “Mangabeira”. A origem do pseudônimo de um artista, aliás, é sempre importante em sua biografia, pois trata-se de uma espécie de segundo nascimento. Na maioria das matérias, o surgimento do nome usado por Pieruccetti para assinar suas charges é explicado por um episódio acontecido durante a Segunda Guerra Mundial, pouco tempo antes do surgimento

dos bichos. Em outro texto de Achilles Reis, publicado em 16 de dezembro de 1966 e também integrante da série do *Estado de Minas* mencionada acima, há uma versão saborosíssima do episódio, recheada de detalhes claramente inventados pelo jornalista, que deixam evidente seu teor ficcional:

Em 1943, Fernando Pieruccetti ainda não era o “Mangabeira”, quando foi pintar, em companhia de Edgar Valter Heibhult, no Alto das Mangabeiras, onde é hoje o Palácio. O local era completamente deserto e poderia oferecer tranquilidade aos artistas. De repente, surge no meio do mato, um cabo da Polícia Militar. O soldado não compreendeu os motivos da presença daqueles dois no local, exigiu identificação e não teve dúvidas em prendê-los como quinta-colunas, após verificar o nome italiano de um e alemão do outro. Guerra é guerra e “teje todo mundo em cana”. Os três desceram o morro, os dois presos levando as quinquilharias de pintura e o cabo fumando cachimbo, até a casa do delegado Renato de Lima. Este desfez o equívoco e dispensou o cabo, que só foi embora depois de receber uma “nota” para comer sanduíche. Os dois pintores estavam livres, mas um deles levaria o episódio gravado para o resto da vida, pois daquele dia em diante passaria a ser o “Mangabeira”. (REIS, 1966)

Em diversas outras reportagens, essa história reaparece, às vezes com variações bastante significativas. Em alguns textos, por exemplo, afirma-se que ela aconteceu em 1942. Em outros, especialmente os mais curtos, a origem do pseudônimo é remetida à infância de Pieruccetti, funcionando como mais um sinal de seu talento precoce e de sua predestinação à vida de artista. Como na reportagem de Heraldo Leite, publicada no *Diário de Minas* em 2 de agosto de 1987:

Este belo-horizontino começou ainda pequeno envolvido com tintas, pinturas e desenhos. “Com cinco ou seis anos já pintava as árvores da avenida Afonso Pena e da Serra do Curral”, lembra Fernando Pieruccetti, que logo adotou o pseudônimo de Mangabeira, por ter o costume de pintar nessa conhecida região de Belo Horizonte. Já com Mangabeira, em 1931 começou a desenhar charges e ilustrações (...) (LEITE, 1987, p. 15)

Desse modo, a figura de Mangabeira ia surgindo como um personagem pitoresco, protagonista de um anedotário quase tão rico como o universo das charges a que ele deu vida nos jornais mineiros. Um típico matuto mineiro, de caráter modesto e retraído, mas ao mesmo tempo culto e talentoso, capaz de grandes realizações, embora avesso à exposição pública e à celebridade. Um personagem que podia muito bem ser transformado em bicho e se tornar habitante do mundo de fábulas e futebol que ele mesmo havia criado. Essa fusão entre a biografia do autor e a história de sua criação fica clara, por exemplo, numa matéria de João Viana de Oliveira, publicada pelo jornal *O Debate* em 6 de maio de 1956, na qual o mundo das charges esportivas criado por ele é descrito como “um jardim zoológico cujo

zelador poderia ser Esopo, La Fontaine ou Trilussa”, “mas que, para nossa alegria e contemporaneidade, é Mangabeira, filho do salto que cotidianamente Fernando Pieruccetti dá no mundo da imaginação” (OLIVEIRA, 1956).

Essa permeabilidade entre a biografia e o mundo da ficção se desdobra, principalmente, nas histórias sobre o nascimento, a vida e a morte dos bichos simbólicos criados pelo artista, na forma de acontecimentos que se desenrolam simultaneamente nos dois universos. Para cada bicho novo que ele inventava, em função das demandas do calendário esportivo, surgia também um conjunto de casos curiosos, que contavam a inspiração para sua escolha como representante de um determinado clube, a repercussão muitas vezes polêmica dessa escolha entre torcedores e dirigentes, as críticas e homenagens recebidas pelo criador etc. Ao lado desses pequenos fragmentos da mitologia esportiva, os casos sobre a infância e a trajetória do artista pareciam funcionar como peripécias de um romance picaresco, cheio de aventuras e momentos cômicos, que curiosamente reduplicavam o espírito das charges.

A série de reportagens publicadas pelo *Estado de Minas* em 1966 e 1967 é, nesse sentido, exemplar. Em cada uma delas, a história de um determinado bicho é justaposta à narrativa de algum episódio da trajetória do criador, estabelecendo-se entre os dois assuntos algum tipo de relação. Como a história do Bode, símbolo do Pedro Leopoldo, clube do município onde nasceu o médium Chico Xavier, publicada em 1 de janeiro de 1967 e inspirada na cobertura jornalística de uma batida policial em um “terreiro de macumba”, da qual Pieruccetti havia participado como ilustrador; e origem do Morcego, “bicho romântico” que representava o Asas, da cidade de Lagoa Santa, sede de uma base da Força Aérea Brasileira e conhecida pelas cavernas e achados arqueológicos de Peter Lund, estrategicamente precedida, em reportagem de 6 de janeiro de 1967, pelo episódio em que o cartunista desenhou o noctívago compositor Noel Rosa, quando de sua passagem por Belo Horizonte para um período de tratamento médico.

Apesar do tom predominante cômico dessas narrativas, a fusão entre biografia e ficção encontra seu ápice num episódio patético, que marca o final da carreira de Pieruccetti como chargista esportivo. O episódio foi provocado por um conflito judicial entre o artista e o jornal *Estado de Minas*, no qual ele havia trabalhado ininterruptamente desde meados dos anos 1940 até o início da década de 1970, período no qual sua criação alcançou seu maior sucesso. A fim de reduzir seu salário, a direção do jornal quis mudar seu enquadramento funcional, passando-o

de redator-chefe a colaborador, e levando-o a recorrer à Justiça. A demanda foi vencida pelo cartunista, que recebeu uma significativa indenização, mas teve como consequência a interrupção definitiva da publicação de suas charges, embora ele as continuasse desenhando e enviando regularmente ao jornal, para cumprir suas obrigações contratuais. Magoado, ele fez uma charge representando aquele momento funesto e pediu que ela fosse arquivada junto aos autos do processo. Em sua matéria para a revista *Placar*, em 13 de fevereiro de 1976, Sérgio A. Carvalho conta assim o episódio:

Menos mal que, na Justiça do Trabalho, a vitória foi mesmo uma vitória. Tão retumbante que Mangabeira, já com os anos lhe pesando, resolveu retirar-se da arena sobre os louros. Com uma vingança: fez uma charge matando e enterrando seus bichos e, com licença do juiz, incluiu-a nos autos para que ficasse arquivada para sempre sob os cuidados da lei.

– Aquilo foi triste demais para mim...

Mangabeira acha que, depois de brigar contra o *Estado de Minas*, jornal de maior circulação do Estado, não terá mais chances de publicar seus desenhos. Desde que começou o processo, não faltou uma vez sequer ao seu compromisso de, semanalmente, levar uma charge ao jornal; só que há dois anos elas não eram mais publicadas. Por isso considerou que seus bichos estavam mortos e só lhe cabia enterrá-los.

Enganou-se o bom Mangabeira! Como matar a Raposa, o Coelho? Especialmente, como matar o Galo? Os bichos estão vivos onde interessa: na memória do povo. Agora são História e vão sobreviver ao próprio criador. (CARVALHO, 1976, p. 26-27)



IMAGEM 1: Charge de Mangabeira, representando a morte de seus bichos.

FONTE: *Placar*. São Paulo, 13 fev. 1976, p. 29.

DUAS VOLTAS e um paradoxo

Evidentemente, essa percepção da dimensão ficcional da biografia e de suas relações com o mundo imaginário criado pelo artista teve consequências importantes no processo de elaboração do meu próprio trabalho sobre Fernando Pieruccetti. Uma delas foi a opção por não prosseguir indefinidamente com as

investigações, em busca de respostas factuais e documentadas para todas as dúvidas suscitadas pelo contato com as fontes, e me concentrar em um trabalho de “segunda mão”, ou seja, por priorizar a maneira como a biografia de Pieruccetti havia sido contada nos textos sobre ele. Especialmente no material do jornalismo esportivo, que tinha uma riqueza que eu gostaria de explorar da melhor maneira, por meio de citações tão exaustivas quanto possível e da montagem dos fragmentos recortados das fontes, explicitando o caráter de artifício da história narrada nesses documentos.

Outra consequência importante dessa consciência dos artifícios da biografia se deu na escolha da armação narrativa que eu utilizaria para contar novamente a história desse artista. A opção por adotar uma estrutura temporal linear, dispondo os acontecimentos segundo sua ordem cronológica, me parecia inadequada, por sugerir uma transparência realista do relato que era necessário evitar. A fim de sublinhar a dualidade das fontes com que vinha trabalhando, resolvi utilizar uma solução que, seguindo um comentário de Peter Burke sobre a biografia de Aristóteles pelo historiador renascentista Leonardo Bruni, passei a chamar de “duas voltas em torno da pista” (BURKE, 1997, p. 92). Sendo a pista, nessa fórmula metafórica, a própria vida do biografado, considerada como “um caminho, uma estrada, uma carreira”, como definiu Bourdieu no trecho citado acima.

Assim, decidi percorrer por duas vezes a trajetória de Pieruccetti, numa delas seguindo as narrativas jornalísticas sobre o inventor das mascotes do futebol mineiro e na outra acompanhando as informações colhidas nos textos dos historiadores da arte em Belo Horizonte e no material de época conservado por sua família, sobre o jovem desenhista que se destacou no Salão do Bar Brasil. As “duas voltas em torno da pista” deram, então, origem aos dois capítulos centrais o trabalho, intitulados, respectivamente, “Vida de jornalista” e “Vida de artista”. Para dar maior coerência ao relato, resolvi também transferir para a segunda volta o material do jornalismo esportivo referente às suas raízes familiares, à sua infância, à sua formação artística e ao seu trabalho como professor de desenho, assim como o escasso material encontrado nessas fontes sobre sua participação na exposição de 1936.

Essa estrutura temporal me pareceu interessante porque, de certo modo, ela reproduzia o movimento de pensamento que instigou o desenvolvimento da pesquisa. Estrategicamente posicionada após a “vida de jornalista”, a “vida de

artista” de Fernando Pieruccetti servia como uma via alternativa de acesso ao contexto em que as charges e mascotes foram criadas, iluminando-as por um ângulo diferente e tornando possível reconhecer suas relações com as tendências artísticas, políticas e culturais de seu tempo. Ou seja, a opção pelas “duas voltas em torno da pista” tinha o propósito de dar visibilidade às conexões modernistas do trabalho de Pieruccetti como chargista esportivo, cumprindo o objetivo inicial do trabalho, voltado para a relação entre arte e cultura, futebol e Modernismo.

Tornam-se evidentes, dessa maneira, o lugar e a função da ficção em meu ensaio biográfico. Diante da impossibilidade de reconstituir a complexidade da vida do biografado, o ato de reagentar as fontes e organizar os acontecimentos de uma determinada forma implica necessariamente num esforço de interpretação, numa proposta de inteligibilidade do personagem, sua obra e suas relações com a realidade que o cercava. Como demonstrou Wolfgang Iser no ensaio “Atos de fingir”, a ficção não é o contrário da realidade, como se pensa no senso comum, mas uma operação de mediação entre o real e o imaginário. Como tal, ela está presente não apenas nos textos que lemos como ficcionais, mas também naqueles que tomamos como representações da realidade, igualmente constituídos pela seleção e combinação de elementos extraídos de nossa experiência no mundo. Mas, enquanto naqueles ela se exhibe ao leitor, por meio dos mecanismos de desnudamento da ficcionalidade, nestes ela “se oferece como aparência da realidade”, dissimulando seu estatuto próprio para que possa funcionar como “condição transcendental de constituição da realidade”, tornando a realidade de alguma forma acessível a nossa percepção e conhecimento (ISER, 1996, p. 24).

Nesse sentido, talvez seja pertinente aproximar meu ensaio biográfico sobre Fernando Pieruccetti da noção de “ficção biográfica”, apresentada por Anne-Marie Monluçon e Agathe Salha na introdução do livro *Ficcions biographiques: XIX^e-XXI^e siècles*. Identificando uma linhagem de obras que se inicia com as *Vidas imaginárias*, de Marcel Schwob (1896), e passa por textos de Jorge Luis Borges, Julian Barnes, Antonio Tabucchi e outros, as autoras definem as ficções biográficas como um conjunto de “textos genericamente indecidíveis”, dedicados a “biografias imaginárias de personagens reais” e marcados “por uma ficcionalidade e uma subjetividade assumidas” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 8, 11); uma “escritura segunda”, no sentido de reescritura “voluntariamente parcial ou desviada das fontes históricas”, que se opõe “à ilusão de transparência e de exaustividade realista” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 19, 21). Textos que não deveriam ser lidos como simples afirmação pós-moderna da confusão entre o

verdadeiro e o falso, da transgressão dos gêneros e da desconstrução de nossas referências culturais, mas como um “jogo sério”, dos pontos de vista ético, epistemológico e político, que “implica não somente uma relação com a estética, mas também com a verdade”, e que “testemunha uma consciência anti-positivista dos limites da ciência e uma confiança renovada nos poderes heurísticos da literatura” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 19, 32).

No entanto, quando fui começar a escrita do trabalho, partindo desses pressupostos teóricos e tendo feito essas escolhas de estratégia narrativa, me deparei com uma descoberta que, de uma forma inesperada, evidenciou os limites dessa operação. A fim de quebrar a ilusão de transparência realista projetada pela linearidade cronológica, experimentei começar o texto focalizando o personagem no final de sua vida. Um recurso, aliás, encontrado em inúmeras biografias, que mostra suas semelhanças com as técnicas narrativas do romance. Foi quando, logo nos primeiros parágrafos, me surpreendi repetindo uma fórmula narrativa que eu mesmo já havia inadvertidamente utilizado antes, em alguns textos em que fiz minhas primeiras explorações sobre o tema, mas que subitamente percebi estar copiando dos textos que tomava como fontes.

Trata-se do que acabei chamando de “paradoxo Pierrucetti”, isto é, a contradição entre o relativo anonimato desse artista e o enorme sucesso alcançado por suas criações, presente em grande parte das reportagens sobre ele, particularmente as que foram publicadas a partir de meados dos anos 1960. Naquela altura, os bichos de Mangabeira já estavam consagrados e vinham se tornado objeto de uma série de plágios, apropriações indébitas e inúmeras formas de reprodução e exploração comercial, levando Pierucetti a reivindicar, na Justiça, os seus direitos autorais. O fracasso dessas tentativas parece ter sido decisivo para a cristalização desse lugar comum, que desde então passou a funcionar como mote e fio condutor de diversas narrativas sobre sua vida e sua trajetória profissional, dando ao personagem, nesse momento de sua história, um forte acento de mágoa e melancolia.

É o que se vê, por exemplo, numa matéria não assinada publicada pelo jornal *O Sol*, em 4 de fevereiro de 1968, que começa dizendo que “todo torcedor está acostumado a chamar carinhosamente o seu time preferido por apelidos característicos, que variam desde o Galo e a Raposa até o Coelho, o Leão, a Tartaruga”, “mas ninguém sabe quem é Mangabeira, o criador destes símbolos”. No final da reportagem, o redator lamenta o fato de que o artista “jamais ganhou um tostão dos que usam suas criações”, concluindo com a constatação de que

“todos ignoram o maior publicitário de todos os tempos do futebol mineiro” (A SIMPÁTICA fauna..., 1968, p. 11). A mesma estrutura se repete numa matéria de Edison Rios, publicada no *Jornal de Casa* em 13 de março de 1988, anunciada na capa do periódico pela frase “Todo mundo sabe que o Galo é o Atlético, mas poucos se lembram de seu criador”. O texto termina de forma dramática, com um depoimento comovente do próprio Pieruccetti:

Nunca ganhei um tostão com estes bichos. Uma vez eu tentei receber os direitos autorais e acabei foi gastando dinheiro. (...) Mas ganhei muitos prêmios, o maior deles é a boa aceitação dos meus bichos pelo público. E a prova é que você está aqui, fazendo esta entrevista. Eu fico contente com isso. Hoje, eu ando meio esquecido, se você encontrar comigo na rua, mexa comigo. Eu vou ficar muito alegre. (RIOS, 1988, p. 10)

Curiosamente, percebi ainda que essa forma narrativa compartilhada, encontrada nos textos do jornalismo esportivo sobre o cartunista Mangabeira, se ajustava também à sua trajetória como artista plástico, indicando que sua relação com a celebridade e a autoria sempre foi ambígua e problemática. Depois do grande sucesso no Salão do Bar Brasil, em 1936, Pieruccetti nunca mais participou de uma exposição ou salão de arte, dedicando-se profissionalmente apenas à docência e ao jornalismo. E os desenhos de forte teor social que ele apresentou naquele evento, os quais também tinham sido assinados com pseudônimo (Luiz Alfredo), tiveram que ficar por muitos anos escondidos com o escritor Fritz Teixeira de Salles, por conta do clima de repressão política que imperava no país naquele período.

Diante dessas descobertas, achei que não tinha outra alternativa senão repetir, agora deliberadamente, esse lugar comum, começando mesmo o meu trabalho pelo final da vida do biografado, de forma semelhante à que eu havia encontrado nas fontes jornalísticas, num capítulo introdutório a que dei o título de “Paradoxo Pieruccetti”. Projetada na armação narrativa que eu havia escolhido, como ponto de partida do texto e como ponto de chegada tanto da “vida de jornalista” quanto da “vida de artista”, essa imagem acabou ganhando no trabalho uma importância que não havia sido planejada. A necessidade de interpretar essa relação truncada com a autoria acabou se tornando uma obsessão, uma espécie de enigma que a narrativa biográfica colocava em jogo e que cumpria, de alguma maneira, enfrentar, sem cair no erro da crítica biográfica tradicional, reduzindo-a a relações miméticas e causais entre vida e obra.

Depois de um longo tempo de hesitação, algumas reflexões do filósofo Giorgio Agamben, em um ensaio intitulado “O autor como gesto”, vieram me socorrer,

sugerindo, senão uma solução, pelo menos uma saída aceitável para esse enigma. Partindo da já comentada palestra em que Michel Foucault propõe o conceito de “função autor”, Agamben afirma que o autor “não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar”, mas que, “pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Inspirada em outro texto de Foucault, sobre “a vida dos homens infames” (aqueles seres humanos desviantes e sem voz, cujas existências só se tornam visíveis e ganham forma por meio de um encontro violento com o poder), a palavra gesto assume, no texto de Agamben, justamente a função de demarcar a irredutibilidade da pessoa real do autor à sua obra, isto é, o gesto autoral como uma “presença- ausência”, como aquilo “que continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Conjugadas à figura melancólica do velho Pieruccetti e à sua relação paradoxal com a questão da autoria, essas reflexões apontam para uma resistência do real, para a impossibilidade de capturar, por meio da linguagem, a complexidade da vida de um autor e suas ligações com seus gestos criativos. Uma impossibilidade que impõe, como uma necessidade constantemente renovada, a tarefa de reescrever a biografia e refazer os contornos sempre imprecisos e mutáveis dessa relação.

154

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 65-70.

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

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. Trad. José Augusto Drummond. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-97, 1997.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da USP, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 268-302.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p. 13-37.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 59-89.

MONLUÇON, Anne-Marie e SALHA, Agathe. Introduction. Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles: un jeu sérieux? In: MONLUÇON, Anne-Marie e SALHA, Agathe (Orgs.). *Fictions biographiques: XIX^e-XXI^e siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 7-32.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

FONTES

A SIMPÁTICA fauna do futebol mineiro. *O Sol*. Belo Horizonte, 4 fev. 1968, p. 11.

CARVALHO, Sérgio A. Noé ia ficar com inveja. *Placar*. São Paulo, 13 fev. 1976, p. 26-29.

LEITE, Heraldo. Galôôô! *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 2 ago. 1987, p. 15.

MACUMBA fez P. Leopoldo virar Bode Expiatório. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 1 jan. 1967, p. 2.

MORCEGO é romântico e simbolizou o Asas. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 jan. 1967, p. 3.

OLIVEIRA, João Viana de. Manga-beira conta a história do nascimento e do batizado da bicharada mais famosa do Brasil. *O Debate*. Belo Horizonte, 6 mai. 1956.

REIS, Achilles. Galo: fibra e garra. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 dez. 1966.

REIS, Achilles. Urubu: Rena nasceu perto do Matadouro Municipal. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 28 dez. 1966b.

RIOS, Edison. Mangabeira, o americano que batizou o Galo. *Jornal de Casa*. Belo Horizonte, 13 mar. 1988, p. 10.

Artigo recebido em: 21 de julho de 2020.

Artigo Aprovado em: 13 de novembro de
2020.