

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Rafael Santos Degenring Fernandes Nazareth**

**Zéfiro ontem e hoje - narrativa, autoria e  
ressignificação dos catecismos de Carlos Zéfiro**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro  
Setembro de 2017



**Rafael Santos Degenring Fernandes Nazareth**

**Zéfiro ontem e hoje - narrativa, autoria e  
ressignificação dos catecismos de Carlos Zéfiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins**

Orientador  
Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Henrique Buarque de Gusmão**

Instituto de História - UFRJ

**Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de setembro de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Rafael Santos Degenring Fernandes Nazareth**

Graduou-se em Comunicação Social na PUC-Rio em 2010 e em História na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2015. Em ambas graduações se dedicou à pesquisa da obra de Carlos Zéfiro, se atentando para o desenvolvimento narrativo da mesma e para a construção social do nome de Zéfiro enquanto símbolo da sexualidade brasileira e precursor de um mercado nacional de publicações sexuais, linhas de pesquisa que foram aprofundadas no mestrado em História Social da Cultura realizado na PUC-Rio. É professor da rede pública municipal de Tanguá e de Saquarema, atuando no ensino fundamental.

#### Ficha Catalográfica

Nazareth, Rafael Santos Degenring Fernandes

Zéfiro ontem e hoje : narrativa, autoria e ressignificação dos catecismos de Carlos Zéfiro / Rafael Santos Degenring Fernandes Nazareth ; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2017.

104 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. História em quadrinhos. 4. História cultural. 5. Carlos Zéfiro. 6. Narrativa. 7. Autoria. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu orientador Professor Sérgio Bruno Martins, pela paciência, pelo apoio à minha pesquisa e forma de trabalho e pelas fundamentais críticas e sugestões que deram forma às melhores passagens deste trabalho.

Aos professores Fred Coelho e Maurício Parada, pelos comentários valiosos em minha qualificação, responsáveis pela estruturação e encaminhamento dos temas desta dissertação.

Aos professores Henrique Gusmão e Luiza Larangeira, pela contribuição crucial em minha formação enquanto pesquisador, pela abertura de novos horizontes reflexivos e pelo estímulo à continuidade dos meus estudos.

Às grandes amigas que fiz durante este mestrado - Júlia, Rhuan, Clarissa e Natasha -, pelo compartilhamento de frustrações e inseguranças, pela descontração necessária à sobrevivência psicológica na academia e pela sempre frutífera troca de ideias em uma pizzaria carioca.

Aos meus amigos da vida toda, para sempre juntos.

À minha namorada, Yasmim, pelo amor, carinho e suporte incondicionais, sem os quais minha vida não seria possível.

Aos meus pais, meu padrasto e minha irmã, pela minha formação enquanto ser humano, pelo apoio à todas as minhas decisões e escolhas, e por serem sempre uma fonte de afeto e segurança neste mundo.

## Resumo

Nazareth, Rafael Santos Degenring Fernandes; Martins, Sérgio Bruno Guimarães. **Zéfiro ontem e hoje: narrativa, autoria e ressignificação dos catecismos de Carlos Zéfiro**. Rio de Janeiro, 2017. 104p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem como objeto de estudo Carlos Zéfiro, o autor mais famoso das revistinhas de sacanagem, um gênero de história em quadrinhos tipicamente brasileiro, muito popular nas décadas de 1950 e 1960. Ao nos dedicarmos à análise da obra zefiriana pretendemos averiguar de que forma suas narrativas são construídas para atingir o objetivo de excitar sexualmente o seu leitor. Iremos também propor uma reflexão sobre a condição autoral zefiriana, discutindo a exclusividade de Alcides Caminha como componente biográfico da unidade autoral Carlos Zéfiro (logo, como única referência artística-criativa e único responsável pela sua existência). Por fim, vamos empreender uma investigação sobre a ressignificação de Zéfiro e de sua obra a partir dos anos 1980 até os dias atuais, buscando compreender a composição de um discurso que o classifica como símbolo da sexualidade brasileira e precursor de um mercado nacional de publicações sexuais.

## Palavras-chave

História em quadrinhos; história cultural; Carlos Zéfiro; narrativa; autoria; sexualidade.

## Abstract

Nazareth, Rafael Santos Degenring Fernandes; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **Zéfiro yesterday and today: narrative, authorship and resignification of Carlos Zéfiro's *catecismos***. Rio de Janeiro, 2017. 104p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The object of study of this work is Carlos Zéfiro, the most famous author of *revistinhas de sacanagem*, a typically Brazilian comics genre, very popular in the 1950s and 1960s. Initially, we intend to examine how their narratives are built to achieve the purpose of sexually excite your reader. We will also propose a reflection on the author status of Carlos Zéfiro, discussing the exclusivity of Alcides Caminha as the biographical component of the author unit Carlos Zéfiro (therefore, as the only artistic-creative reference and unique responsible for its existence). Lastly, we are going to investigate the resignification of Zéfiro and his work from the 1980s to the present day, seeking to understand the composition of a discourse that classifies it as a symbol of Brazilian sexuality and the precursor of a national market for sexual publications.

## Keywords

Comics; cultural history; Carlos Zéfiro; narrative; authorship; sexuality.

## Sumário

1. Introdução	8
2. A obra zefiriana: quadrinhos, linguagem e narrativa	18
2.1. A linguagem da História em Quadrinhos	20
2.2. As histórias em quadrinhos no Brasil	27
2.3. A obra zefiriana	34
2.3.1. As matrizes do catecismo zefiriano	35
2.3.2. Zéfiro x HQ	44
2.3.3. Anonimamente Zéfiro - a assinatura das revistinhas	52
2.3.4. Vozes narrativas, auto-protagonismo e serialização	54
3. Quem foi Carlos Zéfiro?	60
3.1. A ascensão do autor na modernidade	62
3.2. A unidade autoral Carlos Zéfiro	70
4. Zéfiro ontem e hoje: a ressignificação de Carlos Zéfiro e sua obra	84
5. Conclusão	97
6. Referências bibliográficas	100

# 1 Introdução

Não me lembro a primeira vez que ouvi o nome Carlos Zéfiro, nem sei precisar o que me despertou o interesse em transformá-lo em objeto de pesquisa, quando ainda estava na minha graduação em Comunicação Social, lá pelo ano de 2010.<sup>1</sup> Lembro, no entanto, de uma certa estranheza ao comparar a memória sobre Zéfiro com a produção disponível a seu respeito. Esta última não me parecia ser condizente com a primeira, havia um sentimento de incompatibilidade, tendo em vista o lugar de destaque reservado a Zéfiro no âmbito das Histórias em Quadrinhos brasileiras (principalmente, as de cunho sexual), e a quase inexistência de estudos dedicados a sua obra. Sendo este sentimento fruto de uma supervalorização do objeto de pesquisa (um mal que afeta muitos de nós, acadêmicos) ou não, o fato é que, até aquele momento, Zéfiro não gozava de um prestígio acadêmico (em um sentido quantitativo mesmo) próximo à sua memória, à sua dita relevância no campo dos quadrinhos e no dos objetos culturais de sexo.

Alguns anos depois, mais precisamente em 2013, ao chegar próximo de concluir minha segunda graduação, em História, Zéfiro voltou a cruzar meu percurso universitário, e desenvolvi um trabalho mais voltado para a questão da sua composição narrativa, privilegiando a análise sobre a construção de personagens e situações em sua série “Aventuras de um ‘bom’ advogado”, uma das raras em que há pelo menos um mesmo protagonista em diferentes histórias.<sup>2</sup> Esta experiência analítica despertou o desejo de querer expandi-la para um corpus mais amplo. Além disso, a pesquisa para a realização deste estudo provocou indagações que não poderiam ser contempladas no mesmo, devido ao seu caráter monográfico.

---

<sup>1</sup> O que resultou na minha monografia de final de curso “Catequista da sacanagem: Carlos Zéfiro, o precursor do sexo no Brasil”, apresentada no final de 2010 ao Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Formalizado no estudo de conclusão de curso “Obscenidades de um “bom” quadrinista: a construção narrativa de Carlos Zéfiro na série “Memórias de um ‘bom’ advogado””, apresentado no final de 2014 ao Instituto de História da UFRJ.

Com isso, senti-me instigado a realizar uma investigação mais profunda sobre a figura e a obra de Carlos Zéfiro, que acabou materializando-se na formulação de um projeto de mestrado, o qual buscou abranger os dois focos de questionamento herdados da minha trajetória acadêmica com o objeto, ou seja, a fabricação de uma memória e a construção narrativa, e a eles somou a proposição de uma discussão sobre o “autor” (unidade autoral-criativa) Carlos Zéfiro. São estas reflexões sobre narrativa, autoria e ressignificação cultural que compõem esta dissertação.

### **Fundamentação teórico-metodológica**

Neste sentido, a base teórica para a formulação desta pesquisa foi a da história cultural, seguindo-a como formulada por Roger Chartier: “é preciso pensá-la como a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço”<sup>3</sup>. Além disso, “esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido”<sup>4</sup>. Isto é, não podemos pensar os objetos culturais como tendo um sentido intrínseco e absoluto, é necessário que se pense tanto as estratégias de seus autores em sua produção quanto as táticas de seus leitores em sua recepção. Sendo necessária, para tal abordagem, uma análise das condições que se davam tais produções e tais recepções, além de uma reflexão sobre as lutas de classificação em jogo em determinado momento e as disputas de espaço cultural e social.

Dentro desta perspectiva, o conceito bourdieusiano de *habitus* se torna essencial, pois, ao designar uma disposição para a ação, ele fornece as bases necessárias para a construção de uma teoria da ação que vai dar conta das ditas táticas, sejam individuais ou coletivas. Entretanto, para melhor compreender este conceito chave, é preciso saber que Bourdieu concebe o *habitus* como sendo formado por três disposições unidas: *ethos*, disposição moral/ética; *eidos*, disposição cognitiva; e *hexis*, disposição física/corporal. Sendo assim, o conceito

---

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 27.

<sup>4</sup> Idem.

de *habitus* está muito relacionado a ações e percepções do indivíduo, porém estas suas disposições são formadas a partir das redes de sociabilidade nas quais estão inseridos.

A sociologia de Norbert Elias elucidada mais estas formulações. Os indivíduos estão na sociedade e fazem parte dela, constituem estruturas relacionais interconectadas, e a ação de apenas um influencia, direta ou indiretamente, a dos outros relacionados: “Não existe um grau zero da vinculabilidade social do indivíduo, um ‘começo’ ou ruptura nítida em que ele ingresse na sociedade como que vindo de fora, como um ser não afetado pela rede, e então comece a se vincular a outros seres humanos”<sup>5</sup>. É nesta configuração que os objetos culturais estão inseridos e circulam, e deve ser a partir dela que o estudo destes objetos deve se dar. Portanto, é preciso pensar a cultura não exclusivamente em seu âmbito de produção, mas também, e principalmente, em como são recebidos os objetos culturais. Este olhar leva em conta que as pessoas utilizam o que lhes é imposto (ou disposto) de modos diferenciados e de maneira ativa, o que privilegia a dinâmica entre estratégias (produção) e táticas (recepção).

No momento em que a história se aproxima da sociologia e as práticas sociais tornam-se centrais para validação do discurso histórico, com predominância nos usos e apropriações diferenciais, os agentes passam novamente a agir e o indivíduo, dotado de capacidade estratégica e de escolhas, retorna às discussões históricas. É seguindo esta lógica que Chartier afirma que

a “publicação” de uma peça sempre implica o envolvimento de uma quantidade de pessoas, lugares e operações que tornaram possível o texto circular entre composição e revisão, representação e processo de impressão, a trupe teatral e a oficina gráfica. É nesse sentido que obras devem ser entendidas como produções coletivas e como o resultado de “negociações”, que consistem não somente na aquisição de objetos para o palco, apropriação de linguagens ou reutilização simbólica de práticas sociais e rituais, mas também, e fundamentalmente, em “transações” que são sempre instáveis e sempre renovadas, entre a obra em sua identidade perpetuada e as várias formas de sua transmissão e suas representações.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 31.

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 308-309.

Apesar de estar se referindo especificamente à peças teatrais, sua conclusão de que as obras são, em sua maioria, fruto de “negociações” e “transações” entre diferentes agentes envolvidos no processo de pô-los em circulação, pode ser estendida para os mais diversos objetos culturais - ainda mais os impressos, que dificilmente um só indivíduo consegue ser responsável por todas as etapas de fabricação, sem falar nas diversas apropriações possíveis do material original.

Além disso, outro ponto destacado pelo historiador francês diz respeito à temporalidade das obras:

Há diversas maneiras de reconstruir um texto: seguindo a gênese do texto em si nos seus sucessivos estados, enfocando a histórias de suas recepções e interpretações, ou analisando as mudanças nas modalidades de sua publicação. Essas abordagens baseiam-se em diferentes disciplinas (crítica genética, sociologia da recepção, bibliografia) mas todas elas pressupõem uma comparação entre estados do texto (ou suas apropriações) separados por intervalos de tempo de variada duração.<sup>7</sup>

Com isso, chama-se a atenção para a variação no tempo da própria materialidade dos objetos e para a mutabilidade de sua compreensão e de seus usos.

### **O controle dos impulsos e o mercado sexual**

Lynn Hunt identifica nos esforços feitos por autoridades públicas no sentido de controlar a circulação de determinados materiais a definição dos mesmos enquanto pornográficos - há aqui o início de um uso político do termo para a justificativa de perseguição a determinados objetos.<sup>8</sup>

A pornografia constituiu-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e

<sup>7</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 309.

<sup>8</sup> “Portanto, a promiscuidade das representações do obsceno - ‘quando passou a ser possível exibir qualquer coisa para qualquer pessoa’ - gerou o desejo por barreiras, catalogações, novas classificações e censura. Em outras palavras, a pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura.” (HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 13.).

de autores empenhados em produzi-las. A censura intensificava o desejo dos leitores [...]”<sup>9</sup>

Hunt situa que “as fontes principais da tradição pornográfica moderna e de sua censura podem ser buscadas na Itália do século XVI e na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, apesar dos antecedentes da Grécia e Roma antigas”<sup>10</sup>.

Este período coincide com o recorte feito por Norbert Elias no sentido de estudar o que chamou de “processo civilizador”. Segundo o sociólogo alemão, este seria um processo em curso desde os primórdios da humanidade, e que ainda hoje se faz presente. Ele o identifica com o condicionamento do homem a uma série de padrões comportamentais que surgem de uma mudança nos sentimentos de vergonha e delicadeza<sup>11</sup> - “a transformação gradual de comportamento e emoções, o patamar, que se alarga, da aversão”<sup>12</sup>.

Esta transformação ocorre com a estruturação de um novo modelo de relações humanas, fundamentado numa interdependência maior entre os indivíduos. Neste sentido, “Forçadas a viver de uma nova maneira em sociedade, as pessoas tornam-se mais sensíveis às pressões das outras”<sup>13</sup>; em outros termos, “aumentou a pressão que as pessoas exercem reciprocamente umas sobre as outras”<sup>14</sup>.

O exercício deste controle social cada vez mais intenso acaba por desenvolver nos indivíduos um mecanismo de autocontrole/autocensura, que visa

---

<sup>9</sup> HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 20.

<sup>10</sup> HUNT, 1999, p. 10.

<sup>11</sup> “O padrão de delicadeza encontra expressão em proibições sociais correspondentes. Esses tabus, tanto quando podem ser apurados, nada mais são do que sentimentos ritualizados ou institucionalizados de desagrado, antipatia, repugnância, medo ou vergonha, sentimentos estes que foram socialmente alimentados em condições muito específicas e que são constantemente reproduzidos, não só, mas principalmente, porque se tornaram institucionalmente enraizados em um dado ritual, em dadas formas de conduta.” (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador* - volume 1: uma história dos costumes. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 133.).

<sup>12</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador* - volume 1: uma história dos costumes. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 94.

<sup>13</sup> ELIAS, 1994, p. 91.

<sup>14</sup> ELIAS, 1994, p. 93.

impedir o embaraço de ser controlado pelos demais - o sentimento de vergonha enquanto função social de controle dos impulsos e emoções.<sup>15</sup>

Uma vez que a pressão e coação exercidas por adultos individuais é aliada da pressão e exemplo de todo o mundo em volta, a maioria das crianças, quando crescem, esquece ou reprime relativamente cedo o fato de que seus sentimentos de vergonha e embaraço, de prazer e desagrado, são moldados e obrigados a se conformar a certo padrão de pressão e compulsão externas. Tudo isso lhes parece altamente pessoal, algo "interno", implantado neles pela natureza. [...] Isto se torna cada vez mais um automatismo interior, a marca da sociedade no ser interno, o superego [...] O padrão social a que o indivíduo fora inicialmente obrigado a se conformar por restrição externa é finalmente reproduzido, mais suavemente ou menos, no seu íntimo através de um autocontrole que opera mesmo contra seus desejos conscientes.<sup>16</sup>

É a partir desta repressão dos impulsos na vida social e na consciência individual que há o aumento do distanciamento psicológico entre adultos e crianças.<sup>17</sup>

A esfera sexual, obviamente, também esta inserida neste processo, ela é paulatinamente ocultada da vida social.

Uma vez que no curso do processo civilizador o impulso sexual, como tantos outros, está sujeito a controle e transformação cada vez mais rigorosos, muda o problema que ele coloca. A pressão aplicada sobre adultos, para privatizar todos seus impulsos (em especial, os sexuais), a "conspiração de silêncio", as restrições socialmente geradas à fala, o caráter emocionalmente carregado da maioria das palavras relativas a ardores sexuais - tudo isso constrói uma grossa parede de sigilo em volta do adolescente. O que torna o esclarecimento sexual tão difícil - a derrubada desse muro, que um dia será necessária - não é só a necessidade de fazer o adolescente conformar-se ao mesmo padrão de controle de instintos e de domínio

<sup>15</sup> “[...] os hábitos eram quase sempre julgados claramente em sua relação com outras pessoas e se eram proibidos, pelo menos na classe alta secular, era porque podiam ser incômodos ou embaraçosos para terceiros ou porque revelasse "falta de respeito". Mas agora, os hábitos são condenados cada vez mais como tais, em si, e não pelo que possam acarretar a outras pessoas. Desta maneira, impulsos ou inclinações socialmente indesejáveis são reprimidos com mais rigor. São associados ao embaraço, ao medo, à vergonha ou à culpa, mesmo quando a indivíduo está sozinho. A modelagem por esses meios objetiva a tornar automático o comportamento socialmente desejável, uma questão de autocontrole, fazendo com que o mesmo pareça à mente do indivíduo resultar de seu livre arbítrio e ser de interesse de sua própria saúde ou dignidade humana” (ELIAS, 1994, p. 153).

<sup>16</sup> ELIAS, 1994, p. 134-135.

<sup>17</sup> “A sociedade está, aos poucos, começando a suprimir o componente de prazer positivo de certas funções mediante o engendramento da ansiedade ou, mais exatamente, esta tornando esse prazer "privado" e "secreto" (isto é, reprimindo-o no indivíduo), enquanto fomenta emoções negativamente carregadas - desagrado, repugnância, nojo - como os únicos sentimentos aceitáveis em sociedade. Mas exatamente por causa desse aumento da proibição social de muitos impulsos, pela sua "repressão" na superfície da vida social e na consciência do indivíduo, necessariamente aumenta a distância entre a estrutura da personalidade e o comportamento de adultos e crianças.” (ELIAS, 1994, p. 147).

como o adulto. É, acima de tudo, a estrutura de personalidade dos próprios adultos que torna difícil falar sobre essas coisas secretas.<sup>18</sup>

Esta maior restrição aos impulsos sexuais, e à própria iniciação aos mesmos, faz com que a sua satisfação/conhecimento seja buscado em meios alheios ao contato pessoal direto. Desta forma, temos o surgimento ou o incentivo ao crescimento de um mercado de objetos culturais relacionados ao sexo. Não à toa o desenvolvimento da pornografia moderna se dá aliado a este processo civilizador, cujo movimento se intensifica exatamente a partir do século XVI.

### **Os anos 1950 e 1960 no Brasil**

Voltando a falar especificamente de Carlos Zéfiro, pode-se adotar como pressuposto básico que o uso que lhe era atribuído na época de sua produção original (décadas de 1950/60) era estritamente onanístico, isto é, suas revistinhas se inseriam dentro do contexto de privatização dos prazeres, já internalizado no século XX, e possuíam a função de satisfazer estes impulsos sexuais e mesmo apresentá-los. Há muitos relatos, inclusive, que tratam os catecismos como obras de importância na iniciação sexual de jovens, sendo o meio responsável por introduzir a esfera sexual na vida social de meninos e meninas. Mas seriam as revistinhas de sacanagem os únicos meios para tal?

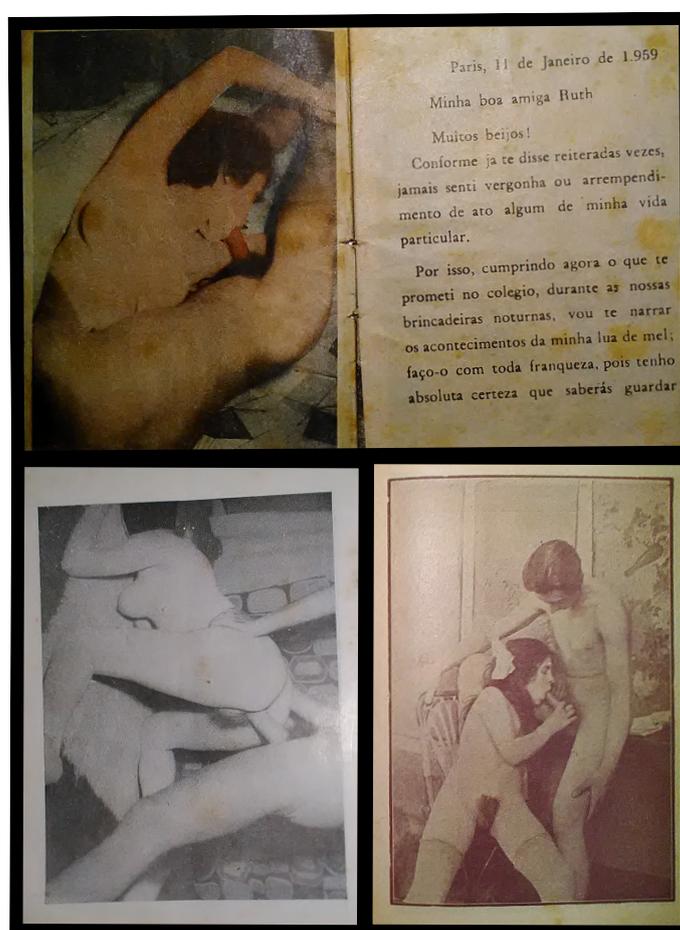
Não possuímos muitas informações sobre um mercado gráfico voltado para a sexualidade durante estas décadas de que tratamos. Em sua maioria, estudos apresentam as obras de Cassandra Rios e Adelaide Carraro como componentes principais de um mercado de objetos culturais sexuais. Porém, não nos parece que as obras de tais autoras estariam inseridas em um mesmo campo com os catecismos, por se tratarem de textos literários e por pertencerem, minimamente, a um regime legal de publicação, por mais que tenha havido censura e repressão aos seus escritos. Sua forma de consumo e de inter-relação com o leitor são distintas das dos catecismos.

Neste sentido, durante minha pesquisa entrei em contato com alguns materiais que podem, no mínimo, auxiliar nas conjecturações sobre um mercado

---

<sup>18</sup> ELIAS, 1994, p. 181.

de obras sexuais no país. Para ser mais preciso, são três publicações: uma é um conto, em modelo de carta (cuja data apresentada é de janeiro de 1959)<sup>19</sup>, ilustrado com fotografias, em que a narradora conta para uma amiga como foi a primeira noite da sua lua de mel; e as outras duas são “álbums” de fotografias, em que são dispostas diversas imagens de atos sexuais sem conexão entre si (às vezes com os mesmos modelos, em outras não) - apesar de não serem datadas, pode-se sugerir que uma destas publicações seja das primeiras décadas do século XX e a outra seja mais contemporânea aos catecismos (por volta dos anos 1950/1960).



Em cima, imagem do conto ilustrado; embaixo, imagens dos “álbums” de fotografias.

Mas por que estes materiais não foram mais disseminados (presumindo uma limitação em sua circulação a partir da dificuldade e raridade de se encontrar este tipo de material hoje em dia)? Como se dava a sua produção e circulação?

<sup>19</sup> Pode-se presumir que a data de sua produção seja próxima à apresentada no conto, levando-se em consideração

Quem tinha acesso a estes materiais? Eles podem ter influenciado de alguma forma os catecismos?

Todas estas obras tem características que se assemelham às próprias revistinhas de sacanagem. Possuem formato reduzido e não apresentam informações editoriais, indicando que eram impressões clandestinas que circulavam subrepticiamente. Provavelmente os materiais fotográficos que eram utilizados vinham de fora, seriam importados, ocorrendo aqui somente a “montagem” dos mesmos (no caso de narrativas lineares) e a reprodução das imagens - a hipótese da existência de uma “indústria” que os produzisse no Brasil nos parece inverossímil, devido ao alto custo que tal empreendimento deveria acarretar, que se refletiria na necessidade de uma ampla produção, o que não se verifica levando-se em conta a exiguidade de exemplares do tipo. Mesmo assim, a produção destas publicações deveria ser cara, muito em função desta questão do acesso a tais materiais e a adequação dos mesmos aos formatos apresentados, que talvez exigissem uma mão-de-obra especializada e/ou uma tecnologia específica. Deve-se levar em consideração também, no caso dos “álbuns”, o papel utilizado, de uma qualidade superior às dos catecismos, por exemplo, o que encareceria sua produção. Já no caso do conto ilustrado, o papel não apresenta nenhuma qualidade extra notável. Não temos como afirmar se esta característica era um padrão destes diferentes formatos ou uma excepcionalidade dos materiais a que tivemos acesso. De qualquer forma, o fato é que tais obras faziam parte de um mercado de representações/narrativas sexuais. E a existência de tais objetos, nos leva a crer que outras semelhantes deveriam circular pelo país - no mesmo formato “álbum” ou conto ilustrado, ou, quem sabe, de outras formas, como em fotonovela. Assim, a diminuta produção, associada ao valor mais alto deste tipo de material, deve ter restringido sua circulação à pequenos estratos sociais, sendo sua venda feita, possivelmente, de forma fechada, isto é, sem um esquema de distribuição que privilegiasse pontos de venda ao grande público.

Entretanto, isto não significa que Zéfiro não tenha tido acesso a tais obras. É plausível que ele tenha tido contato com elas, e talvez até tivesse à sua disposição algum(s) exemplar(es), as tendo, inclusive, utilizado como fontes para

os seus desenhos, que faziam uso da cópia como um recurso constante.<sup>20</sup> Além disso, por algumas delas nos parecerem anteriores aos catecismos, é possível que tenham inspirado a produção destes últimos como uma alternativa mais barata e de maior alcance.<sup>21</sup>



Imagens de um dos “álbuns” de fotografias.

Portanto, os catecismos de Carlos Zéfiro estavam inseridos em um campo de publicações clandestinas voltadas para a satisfação dos impulsos sexuais. Ao que parece, as obras disponíveis não possuíam uma grande circulação, não sendo acessíveis para um grande público, fazendo com que as revistinhas de sacanagem, ao expandirem as tiragens e formarem uma rede de distribuição aberta, ocupassem uma lacuna deste campo.

<sup>20</sup> Esta questão da cópia e das fontes utilizadas por Zéfiro será trabalhada no primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>21</sup> Outro fator que pode ter contribuído para a popularização dos catecismos é fruto do próprio preconceito com histórias em quadrinhos, que muitas vezes é considerado um meio infantil, voltado para crianças. Neste sentido, a venda de material fotográfico explícito poderia contar com um certo “pudor” de seus vendedores em fornecer-lo para adolescentes (uma parcela de consumidores importante), o que não devia ocorrer com as revistinhas de sacanagem, já que o quadrinho não representaria a coisa em si.

## 2

### A obra zefiriana<sup>22</sup>

Quadrinhos, linguagem e narrativa

*Conta a lenda que dormia  
Uma Princesa encantada  
A quem só despertaria  
Um Infante, que viria  
Do além do muro da estrada.*

*Ele tinha que, tentado,  
Vencer o mal e o bem,  
Antes que, já libertado,  
Deixasse o caminho errado  
Por o que à Princesa vem.*

*A Princesa adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a fronte esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o Infante, esforçado,  
Sem saber que intuito tem,  
Rompe o caminho fadado.  
Ele dela é ignorado.  
Ela para ele é ninguém.*

*Mas cada um cumpre o Destino –  
Ela dormindo encantada,  
Ele buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro  
Tudo pela estrada fora,  
E falso, ele vem seguro,  
E, vencendo estrada e muro,  
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,  
À cabeça, em maresia,  
Ergue a mão, e encontra hera,  
E vê que ele mesmo era  
A Princesa que dormia.*

Eros e Psique, de Fernando Pessoa<sup>23</sup>.

Zéfiro, na mitologia grega, é o vento do Oeste - vento brando e agradável, brisa suave. Dentro do mito de Eros e Psique ele foi o responsável por transportar Psique – que “do ponto de vista etimológico, significa *respiração, sopro vital*,

<sup>22</sup> Parte deste capítulo foi desenvolvido em minha monografia “Obscenidades de um ‘bom’ quadrinista: a construção narrativa de Carlos Zéfiro na série *Memórias de um ‘bom’ advogado*”. A seção “A linguagem da História em Quadrinhos” contou com acréscimos pontuais para esta dissertação, já a seção “As histórias em quadrinhos no Brasil” se manteve da mesma forma. Ambas seções se referem ao estado da arte do objeto estudado, não sendo fruto de uma construção crítico-reflexiva. Além disso, parte da subseção “Zéfiro x HQ” foi fruto de uma revisão que modificou certas conclusões anteriormente propostas.

<sup>23</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 175-176.

vida”<sup>24</sup> – até Eros, deus do Amor – que simboliza o “desejo incoercível dos sentidos”<sup>25</sup>. “Desse enlace nasceu logo depois uma menina, que, na língua dos mortais, se chama *Volúpia*, quer dizer, o *prazer*, a *bem-aventurança*”<sup>26</sup>. A analogia com o nosso Zéfiro tupiniquim, de primeiro nome Carlos, fica bastante óbvia. O autor brasileiro foi o responsável por dar vida aos desejos irreprimíveis de algumas gerações ao longo dos anos 1950 e 1960, levando-as ao gozo de seus íntimos sentidos.

E o meio pelo qual o nosso Zéfiro animava a libido de jovens de todo o território nacional ficou conhecido como revistinha de sacanagem. Também chamadas de catecismos, estas publicações constituíram um gênero de história em quadrinhos tipicamente brasileiro, do qual Carlos Zéfiro foi o maior expoente, embora não o pioneiro.

Dessa multidão de desenhistas e escritores anônimos, um deles se sobressaiu aos demais: **Carlos Zéfiro**. Embora ingressando no métier quando o gênero já estava estabelecido, **Zéfiro** conseguiu imprimir uma nova ótica ao **quadrinho de sacanagem**; pode-se dizer que trouxe um pouco de “dignidade” ao gênero. Superou todos os predecessores, alcançou o status de mestre e inspirou uma nova enxurrada de discípulos. Seu nome passou a ser confundido com o do produto, e assim, “**Zéfiro**” tornou-se sinônimo de **revista de sacanagem**.<sup>27</sup>

Mas de que forma Zéfiro conseguiu a predominância no mercado de revistinhas de sacanagem? O que significa dizer que “seu nome passou a ser confundido com o do produto”? Qual a sua influência na consolidação dos catecismos como gênero narrativo? Quais as particularidades deste gênero e como Zéfiro imprimiu “uma nova ótica” a ele? Será que ele imprimiu mesmo? Quais são as características da obra zefiriana? Em que tradição ela se insere? Quais são as suas inspirações/influências estéticas e narrativas?

<sup>24</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. vol. I. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 144.

<sup>25</sup> BRANDÃO, 2007, p. 186.

<sup>26</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. vol. II. 18 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 230.

<sup>27</sup> BARROS, Octacílio D’Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 11-12.

Estas são algumas perguntas que guiarão nossa reflexão ao longo deste capítulo, no qual pretendemos analisar a composição narrativa e a materialidade das revistinhas de Zéfiro. Neste sentido, buscaremos observar os mecanismos narrativos utilizados para a construção das intrigas zefirianas, examinar tipificadamente seus enredos - situações, personagens, capas e títulos, temas, etc.-, bem como atentar para sua forma e estrutura, procurando apreciar os catecismos enquanto um gênero específico de história em quadrinhos.

Para tanto, será necessário, primeiramente, abordar a HQ enquanto uma prática de representação, cuja própria linguagem a singulariza dentro de um universo de meios de expressão possíveis. Em um segundo momento, iremos percorrer o processo de construção de um mercado nacional de história em quadrinhos, inserindo nele a constituição das revistinhas de sacanagem, um gênero tipicamente brasileiro. E, finalmente, nos ocuparemos em analisar a obra de Carlos Zéfiro a partir das suas próprias tramas.

## **2.1 A Linguagem da História em Quadrinhos**

Não podemos perder de vista que as obras de Carlos Zéfiro estão submetidas às características de uma forma de expressão específica e bastante codificada: a História em Quadrinhos (ou, abreviadamente, HQ).

A história em quadrinhos, enquanto meio de expressão, é constantemente, e principalmente, comparada com o cinema, a fotografia e a pintura, seja em termos de linguagem narrativa, seja em semelhança estética. Mesmo assim, apesar de podermos identificar certos elementos convergentes entre estas diferentes artes, não é necessário dizer que cada uma possui sua especificidade e singularidade. Neste sentido, cabe aqui destacarmos uma definição de história em quadrinhos, tal qual elaborada por Scott McCloud: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no leitor”<sup>28</sup>. E acredito que deva-se salientar a observação que este mesmo autor faz sobre sua definição:

---

<sup>28</sup> MCCLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos. São Paulo: Makron Books, 1995. p. 9.

nossa definição não diz nada sobre super-heróis ou animais engraçados. Nem sobre fantasia, ficção científica ou idade do leitor. Nenhum gênero é listado em nossa definição, nenhum tipo de assunto, nenhum estilo de prosa ou poesia. Não se diz nada sobre papel ou tinta. Não se menciona processo de impressão; a imprensa em si não é nem especificada! Não se diz nada sobre canetas técnicas ou papel Schoeller ou o pincel número dois da série 7 da marca Windsor & Newton! Nenhum material é excluído por nossa definição. Nenhuma ferramenta é proibida. Não há menção de traços pretos e cores chapadas. Não se fala de anatomia exagerada nem de arte representacional de qualquer tipo. Nenhuma escola de arte é banida por nossa definição, nenhuma filosofia, nem movimento, nenhum modo de ver é excluído!<sup>29</sup>

Desta forma, McCloud está sublinhando a história em quadrinhos enquanto meio, cujo princípio - imagens estáticas dispostas em sequência formando uma narrativa - pode ser apreendido em diversas manifestações ao longo da história humana, desde as pinturas rupestres (40.000 anos a. C.), passando pela pintura egípcia (século IV a. C.), até as tapeçarias medievais e os vitrais góticos (séculos V à XII d. C.). Apesar disso, podemos dizer que foi somente no século XIX que a história em quadrinhos como a conhecemos hoje surgiu, isto é, “uma arte que narra histórias (histórias essas fictícias ou não) por meio de uma sucessão de imagens fixas (imagens essas organizadas em sequência e colocadas dentro de pequenos retângulos nos quais estão também as palavras das histórias)”<sup>30</sup>. Com isso, convencionou-se a tomar *O Menino Amarelo*, de Richard Outcault, como marco inicial da HQ moderna, por ter sido a primeira vez que uma história foi contada tendo o espaço de sua ação contido dentro de um “quadrinho”, e a evolução da mesma se dando a partir da sucessão de diferentes “quadrinhos”, além de também ter sido a pioneira na utilização do balão, inserido para representar as falas dos personagens.

Neste sentido, devemos destacar o século XIV como um momento especialmente significativo dentro do processo de desenvolvimento de uma linguagem que se tornaria própria da HQ, pois foi nesta época em que houve a inserção, nas ilustrações europeias, dos filactérios – faixas com palavras escritas

<sup>29</sup> MCCLOUD, 1995, p. 22.

<sup>30</sup> LUCCHETTI, Marco Aurélio. *O Menino Amarelo: o nascimento das histórias em quadrinhos*. **Olhar**, UFSCAR, ano 3, n. 5-6, p. 70-74, janeiro a dezembro, 2001.

que “sublinhavam o caráter místico e religioso da imagem, com preces ou títulos de composições alegóricas [...] com um discurso que era essencialmente um comentário, quando não se tratava da própria escritura ou prece”<sup>31</sup>. Sendo considerados os antecessores do balão moderno, um novo atributo que ajudou a definir o que conhecemos hoje por HQ.

A origem do balão moderno tem seus antecedentes longínquos que, apesar de diferirem em termos formais e de complexidade funcional, tendem a ser confundidos com este por manterem a mesma intenção básica, de condução de um discurso e de auxílio na representação da identidade. Matrizes epistemológicas, contudo, tendem a indicar características básicas e funcionalidades específicas relacionadas a estes suportes, o que inclui em termos contemporâneos uma identidade cultural que está presente como marca geral ou que quebra o padrão – indicando uma crise de identidade – utilizada na construção do binômio personagem-balão que se refere ao binômio sujeito-identidade. [...]

Os formatos e funcionalidades do balão atuam em um processo de significação conjunto com outros elementos dos quadrinhos, visando a expressividade, o sentido e a condução narrativa, e realizando um confinamento semântico do nível verbal através do que aqui designo como representação do suporte do discurso, que é sobreposto ao nível imagético. Temos assim um caráter midiático que realiza não só uma ponte entre os níveis imagéticos e verbais, mas também a exposição do pensamento de forma direta ao mesmo tempo em que indica o personagem/fonte sonora, com o qual ele forma um binômio.<sup>32</sup>

Desse modo, temos o balão como um dos componentes da linguagem quadrinística, sendo ele o intermediador entre escrita e imagem, ao ser o responsável por conter a palavra. Com isso, “o balão é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa. Além de desenvolverem esta função precípua, participam também da imagem. Eles são imagem: transformam o elemento linguístico em imagem”<sup>33</sup>. Portanto, deve-se destacar a dupla-função que o balão possui dentro da estrutura narrativa da HQ: tanto uma função “figurativa da linguagem”, quanto uma função “linguística da imagem”<sup>34</sup>. A primeira é a mais simples de se perceber, é o que foi dito acima, a transformação da escrita/palavra em discurso direto (enquanto representação de fala, pensamento, sonoridade...). Já a segunda, diz respeito ao

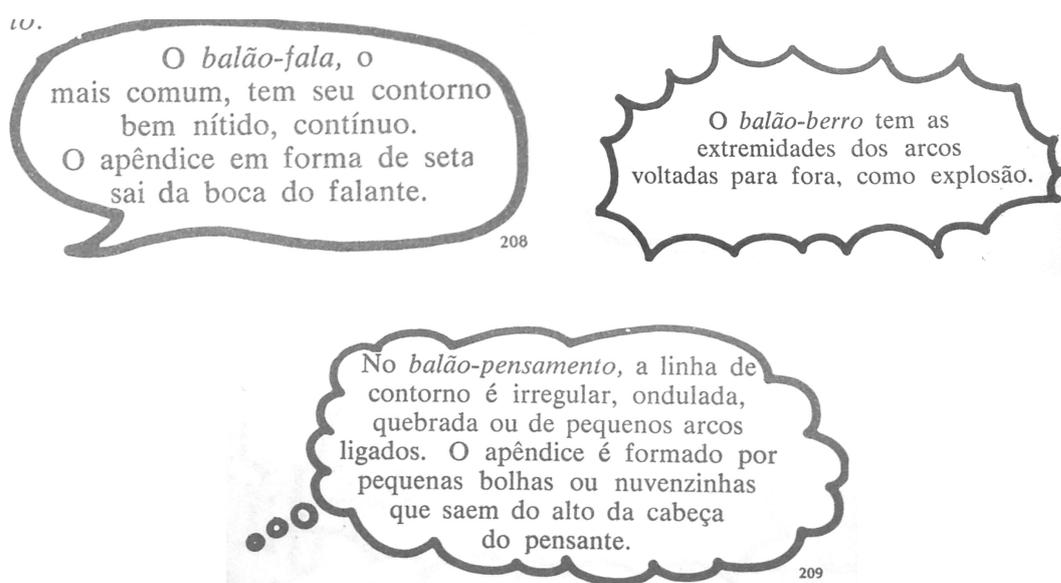
<sup>31</sup> SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. *Quadro nos Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo, Ática, 1975. p. 121.

<sup>34</sup> Os termos foram retirados de CAGNIN, 1975.

significado do balão em si, isto é, o sentido intrínseco ao balão que influencia a leitura de seu conteúdo, sendo capaz de provocar leituras diversas de um mesmo texto. É neste sentido que o autor francês Robert Cagnin, em sua obra *Le ballon dans la bande dessinée*, classifica 72 espécies diferentes de balão, cada uma com uma função linguística distinta, como podemos observar nestes exemplos<sup>35</sup>:



Além desta dupla-função, Cagnin observa que o balão também possui influência direta no tempo da narrativa e no sentido da apreensão de seu conteúdo, isto é, “a liberdade na leitura das imagens sofre uma limitação, quando entra o elemento linguístico, o balão, cuja leitura é orientada rigidamente da esquerda para a direita”<sup>36</sup> e, como o próprio autor destaca, de cima para baixo.

Porém, o balão não é a única forma de apresentação de um texto dentro de uma história em quadrinhos, nem de representação da sonoridade. Na verdade, esta última função, quando não diz respeito à algum tipo de fala, é exercida principalmente pela onomatopeia, palavra que, etimologicamente, “vem do grego **Onomatopiia** (ação de imitar uma palavra por imitação do som - ou criação de

<sup>35</sup> Imagens retiradas de CAGNIN, 1975.

<sup>36</sup> CAGNIN, 1975, p.126.

palavras)”<sup>37</sup>. Para Cagnin, a onomatopeia apresenta um duplo-aspecto: analógico e linguístico. Analógico no sentido de ser uma parte efetivamente integrante da composição da cena, e linguístico pois se vale dos grafemas de uma língua enquanto unidades fonológicas (sonoras) para imitar um fenômeno acústico - o que implica na variação das onomatopeias de idioma para idioma<sup>38</sup>. Já a palavra escrita, para além do balão, pode vir encerrada em uma legenda (ou recordatário), uma forma de apresentação textual externa à ação da história, sendo seu conteúdo puramente literário, não havendo qualquer figuração da linguagem.

Seguindo este raciocínio sobre a interrelação entre palavra e imagem, podemos transpor para os quadrinhos a reflexão de Nikolajeva e Scott sobre o processo de leitura de um livro ilustrado:

O processo de “ler” um livro ilustrado também pode ser representado por um círculo hermenêutico. Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas sobre o outro, o que, por sua vez, propicia novas experiências e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo. Presume-se que as crianças sabem disso por intuição quando pedem que o mesmo livro seja lido para elas em voz alta repetidas vezes. Na verdade, elas não leem o mesmo livro; elas penetram cada vez mais fundo em seu significado. É muito comum os adultos perderem a capacidade de ler os livros ilustrados dessa maneira, porque ignoram o todo e encaram as ilustrações como meramente decorativas. É quase certo que isso esteja relacionado com a posição dominante da comunicação verbal, particularmente a escrita, em nossa sociedade, embora ela esteja em declínio em gerações educadas na televisão e agora nos computadores.<sup>39</sup>

Portanto, a construção da lógica narrativa se dá a partir desta conjunção do componente icônico com o textual, o que forma a ideia de iconotexto, isto é, “uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem”<sup>40</sup>. É neste sentido que Will Eisner afirma a necessidade de um cabedal interpretativo heterogêneo para a plena leitura das HQs:

<sup>37</sup> MOYA, Alvaro de. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 270

<sup>38</sup> CAGNIN, 1975, p.135.

<sup>39</sup> NIKOLAJEVA, Maria (org.); SCOTT, Carole (org.). *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 14.

<sup>40</sup> NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21.

As histórias em quadrinhos apresentam uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. [...]

Em sua expressão mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e mais vezes para expressar semelhantes, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se preferir. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da arte seqüencial.<sup>41</sup>

Esta “gramática” da qual nos fala Eisner são as regras e convenções próprias à história em quadrinhos, como as onomatopeias e os diferentes tipos de balão, por exemplo. No entanto, a construção narrativa da HQ não se alicerça nesses elementos, mas sim na sequencialidade de imagens distintamente correspondentes. Com isso, a história em quadrinhos enquanto linguagem se estrutura a partir de uma compartimentação da ação, com esta se dando no “vazio” chamado de *sarjeta* ou *entre-quadros*, isto é, o espaço entre um quadrinho e outro dentro de uma história em quadrinhos. Esta característica estrutural é o que classifica a HQ, de acordo com McCloud, como “um meio onde o público é um colaborador consciente e voluntário, e a conclusão é o agente de mudança, tempo e movimento”<sup>42</sup>. Assim, a “conclusão” seria, nas palavras deste mesmo autor, o “fenômeno de observar as partes, mas perceber o todo”<sup>43</sup>. Dito de outra forma, “os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e fragmentada”<sup>44</sup>. Ou ainda, nas palavras de outro autor, o pesquisador brasileiro Marco Aurélio Lucchetti:

a sucessão de desenhos estáticos está disposta de tal maneira a estabelecer a idéia do movimento, ressaltada pelos “claros” ou “vazios” existentes entre um quadrinho

<sup>41</sup> EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 2

<sup>42</sup> MCCLOUD, 1995, p. 65.

<sup>43</sup> Ibid., p. 63.

<sup>44</sup> MCCLOUD, 1995, p. 67.

e outro. E o que são estes "claros" ou "vazios"? São as interrupções das ações, isto é, as imagens não mostram as ações completas e, normalmente, há "saltos" entre uma ação e outra - o que é muito lógico, pois do contrário seria necessário um número incomensurável de quadrinhos para contar uma pequena história - e é preciso que o leitor complete, em seu cérebro, o que está faltando [...] preencher, na mente, os "vazios" e, por conseguinte, criar um movimento que, na verdade, não existe. Desta forma, ele se torna um co-autor da narrativa.<sup>45</sup>

Logo, considerando-se esta característica formal, temos que a evolução da narrativa na HQ se dá a partir de um processo de comparação entre os quadros que retratam a ação de forma fragmentada, através da composição da integridade desta pela imaginação do leitor, como podemos observar no seguinte exemplo<sup>46</sup>:



Apesar de não possuímos a representação de toda a ação, conseguimos “visualizá-la” mentalmente ao conectarmos as imagens. Para tanto, é necessário que haja uma certa semelhança entre as imagens capaz de nos fazer identificar um pertencimento a uma mesma ação, a composição de uma mesma sequência narrativa.

faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias. A relação estabelecida entre

<sup>45</sup> LUCCHETTI, Marco Aurélio; LUCCHETTI, Rubens Francisco. História em quadrinhos: uma introdução. Revista USP, Brasil, n. 16, p. 24-35, fev. 1993. p. 27

<sup>46</sup> MCCLOUD, 1995, p. 62.

essas imagens admite diversas operações, as quais distinguirei mais tarde. Mas o seu denominador comum e, portanto, elemento central dos quadrinhos, seu primeiro critério de ordem funcional, é este: a *solidariedade icônica*. Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais que encerram em si uma riqueza de padrões ou anedotas) e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*.<sup>47</sup>

Portanto, é esta solidariedade icônica que define a história em quadrinhos enquanto uma linguagem narrativa e a distingue de outras práticas de representação.

## 2.2

### As histórias em quadrinhos no Brasil

A história da história em quadrinhos, tal como estudada e propagada no Brasil, é profundamente marcada por um viés norte-americano, talvez fruto do próprio processo de difusão da HQ em território nacional, como veremos mais à frente. Desta forma, embora consideremos importante uma revisão da história da HQ a partir de um olhar mais atento para a produção europeia da primeira metade do século XX, para os fins deste estudo basta-se o que dispomos na produção nacional, já que não estamos ocupados com o histórico da HQ em nível mundial, mas tão somente com a sua caminhada no Brasil.

Como comentado na seção anterior, muitos pesquisadores da HQ retrocedem até as pinturas rupestres para falar do embrião deste meio de expressão e, a partir daí, traçam uma trajetória que passa pelos hieróglifos egípcios, as tapeçarias medievais, os vitrais góticos, até desembocar no final do século XIX com as ilustrações nos jornais diários (é neste ponto que, então, surge a menção à *O Menino Amarelo*, de Richard Outcault, como falamos algumas páginas atrás). Apesar de referências a William Hogarth e Rodolphe Topffer como pioneiros da chamada nona arte (o primeiro com a série de imagens *Modern moral subjects*, e o segundo com a série de ilustrações *Histoire de M. Vieux Bois*),

---

<sup>47</sup> GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015. p. 27-28.

é a partir das tirinhas publicadas nos jornais que a história em quadrinhos se desenvolve, com base no sistema de *syndicates* (ainda hoje atuantes).

Os *syndicates* funcionam como uma espécie de agência de distribuição de conteúdo para jornais, com todo o tipo de produtos, que vão desde artigos e ensaios, passando por fotos e passatempos, até histórias em quadrinhos, que representavam, na primeira metade do século XX, a maior parte dos lucros destas empresas. Em relação às HQs, cabe destacar que os roteiristas e os desenhistas trabalham subordinados aos *syndicates*, que são os detentores dos direitos das histórias, dos personagens e dos títulos das mesmas (algo semelhante ao que ocorre com editoras como *Marvel* e *DC Comics*, que detêm os direitos autorais de diversos personagens, cujos criadores, e/ou descendentes, nada ganham, o que acaba causando diversas disputas judiciais).

Foi dentro deste sistema que a história em quadrinhos deu os seus primeiros passos, na primeira década de 1900, com títulos como *Buster Brown*, *Little Nemo* e *Krazy Kat*, e se firmou durante os anos 1920 e 1930, com vários personagens de destaque, alguns até hoje, como *Flash Gordon*, *Príncipe Valente*, *Gato Félix*, *Dick Tracy*, *Mandrake*, etc. Porém, até este momento, as histórias em quadrinhos, apesar de constituírem uma linguagem própria, ainda estavam subordinadas e limitadas ao meio jornal. Neste sentido, foi durante os anos 30 que a HQ conseguiu estabelecer a sua emancipação, com a consolidação de revistas exclusivamente com histórias em quadrinhos<sup>48</sup>. Estas revistas começaram como compilações das tiras de jornal, mas rapidamente se estabeleceram como os meios divulgadores por excelência das histórias em quadrinhos, permitindo inovações narrativas e estéticas, seja nas histórias de aventureiros e super-heróis dos anos 1930-1940, nas temáticas de ficção científica da década de 50 e de horror da de 60, no *underground comix* (os quadrinhos marginais) da virada dos 60 para os 70, nos ditos quadrinhos adultos dos anos 1980, ou na predominância da estética mangá nos anos 2000.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> É também nesta época, na virada para os anos 1940, que as histórias de super-heróis ganham expressão, com o surgimento de personagens como Super-homem e Capitão América.

<sup>49</sup> Apesar de ser traçada primordialmente de uma perspectiva norte-americana, esta trajetória da história em quadrinhos é a que mais se adequa ao caso brasileiro, por este ter se desenvolvido a partir de forte influência das HQs dos EUA.



Detalhe do capítulo 1 da série *As aventuras de Nhô-Quim, ou impressões de uma viagem à corte*.

No Brasil, apesar da maioria dos estudos seguirem esta linhagem histórica dos quadrinhos, muitos pesquisadores identificam Angelo Agostini como o germe da produção nacional.

Os defensores dos **comics** decerto torcerão o nariz diante dos quadrinhos de Agostini. É verdade: não encontramos aqui o balão (e sim textos legendados), nem tampouco a onomatopéia, assim como não encontramos a fluidez narrativa dos grandes mestres da “banda desenhada”, em nosso século. Mas é preciso que se afirme: a par de ser o mundo (gráfico e temático) trabalhado por Agostini, “As aventuras de Nhô Quim” contém os principais elementos signícos da narrativa quadrinizada, a começar pelo sentido semiótico de sua narratividade. Além do mais, existe um personagem (a figura de Nhô Quim) que credencia a estória como série em muitos “capítulos”.<sup>50</sup>

Tamanho é o prestígio e a relevância de Agostini no cenário brasileiro de HQs, que o seu nome dá título a um dos principais prêmios do meio no país, além do Dia Nacional dos Quadrinhos também ser uma homenagem a sua pessoa, já que é comemorado no dia 30 de janeiro em referência à data de estréia de *As aventuras de Nhô-Quim, ou impressões de uma viagem à corte* na revista *Vida Fluminense*, 30 de janeiro de 1869.

Entretanto, foi somente no início do século XX que as histórias em quadrinhos começaram a ser publicadas regularmente no país, mais

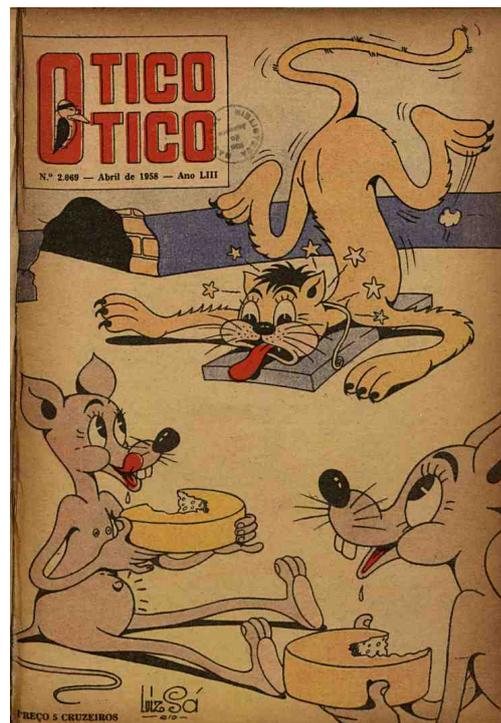
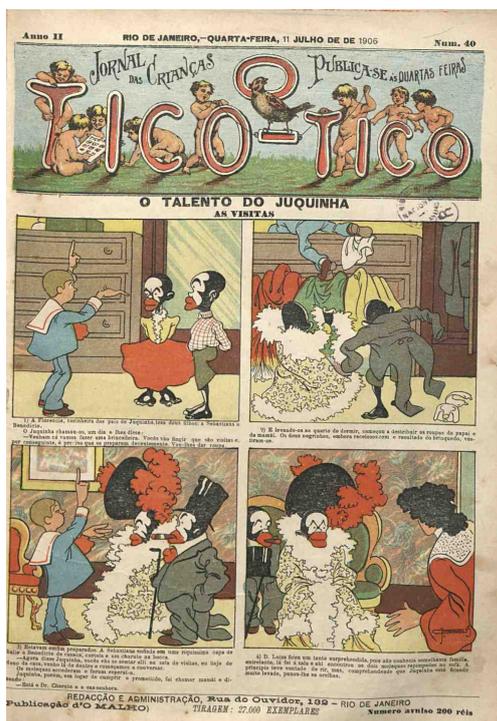
<sup>50</sup> CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa/Funarte, 1990. p. 18

especificamente a partir de 1905, com a revista *O Tico-tico*, que permanece até hoje como a mais longeva publicação nacional voltada para o público infanto-juvenil (ficou ativa de 1905 até 1977). Apesar do semanário possuir um conteúdo bastante diverso, com passatempos, literatura juvenil, matérias de história, ciências e artes, mapas educativos, etc., foram as histórias em quadrinhos que o distinguiram perante a história. Foi nas páginas de *O Tico-tico* que os brasileiros foram introduzidos a personagens que, até hoje, são mundialmente conhecidos, como *Mickey Mouse* (inicialmente intitulado *Ratinho Curioso*) e *Popeye* (chamado de *Brocoió*). Porém, na época, a história preferida do público brasileiro era *Chiquinho*, publicado originalmente nos Estados Unidos como *Buster Brown*, mas que sofreu modificações em sua versão nacional:

Criação de **Richard Felton Outcault**, o garoto traquinas, originalmente de classe alta, aqui desceu um pouco socialmente e adquiriu modos de um garoto do povo, vivendo hilariantes aventuras ao lado de um típico menino de nossa realidade social mais popular, o **Benjamin**, um garoto de origem africana criado por um dos autores brasileiros que continuaram a obra de Outcault quando o material original já não chegava ao país. O autor brasileiro, **Luis Gomes Loureiro**, foi apenas o primeiro de vários artistas nacionais que trabalharam com o personagem, fazendo com que ele adquirisse características próprias da cultura brasileira. Em seu conjunto, fizeram com que o conjunto das aventuras desses personagens - aos quais se deve agregar necessariamente o cachorro **Jagunço**, originalmente chamado de **Tige** -, representasse um pitoresco panorama da sociedade brasileira na primeira metade do século 20.<sup>51</sup>

Além destas obras, *O Tico-tico* também foi responsável pelo incentivo e disseminação da produção nacional, com *Lamparina* e *Juquinha*, de J. Carlos; *Réco-réco*, *Bolão e Azeitona*, de Luiz Sá; *Zé Macaco*, de Alfredo Storni; *Tinoco, o caçador de feras*, de Théó; entre outros.

<sup>51</sup> VERGUEIRO, Waldomiro. O Tico-Tico completa 100 anos. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/artigo/io-tico-ticoi-completa-100-anos/>



À esquerda, capa do semanário *O Tico-tico* número 40, de 11 de julho de 1905, com uma história do personagem Juquinha, de J. Carlos. À direita, capa do número 2069, de abril de 1958, com ilustração de Luiz Sá.

Depois de *O Tico-tico*, outras revistas/tablóides investiram em um conteúdo de história em quadrinhos, entre estas podemos citar *A Gazetinha* e *Mundo Infantil*, ambas lançadas no ano de 1929, como prelúdio de uma nova era para as HQs no Brasil. Porém, foi com *Suplemento Juvenil*, idealizado por Adolfo Aizen e lançado em 1934, que “o discurso quadrinizado se instaura como indústria cultural/cultura de massa”<sup>52</sup> ou, nas palavras de outro autor, “foi com o *Suplemento Juvenil* – batizado inicialmente de *Suplemento Infantil* – que teve início a indústria editorial dos quadrinhos”<sup>53</sup>. Nomes como Roberto Marinho e Assis Chateaubriand entraram forte na concorrência deste segmento, o primeiro com *Globo Juvenil* (1937) e *Gibi* (1939), e o segundo com *O Guri* (1940). Estas publicações tinham seus títulos de destaque provenientes da produção norte-

<sup>52</sup> CIRNE, 1990, p. 23.

<sup>53</sup> JUNIOR, Gonçalo. A viagem que trouxe os quadrinhos de heróis ao Brasil. Disponível em: <http://www.universohq.com/materias/viagem-que-trouxe-os-quadrinhos-de-herois-ao-brasil/>

americana de quadrinhos, que desde então passou a guiar os rumos editoriais do segmento no Brasil.

Entretanto, juntamente com a ascensão do prestígio editorial dos quadrinhos, vieram também as críticas que destacavam o seu efeito nocivo à juventude - incitação a violência e desnacionalização. Críticas estas que, em 1944, ganharam mais um componente, pois, segundo pesquisa do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), “quem lia quadrinhos ficava com preguiça mental e avesso a livros”<sup>54</sup>. Desta forma, as histórias em quadrinhos se transformaram em assunto de discussões nas mais diversas instituições da sociedade.

Debates na Câmara dos Deputados. Comissão de investigação em São Paulo. No Rio, discussões na ABE [Associação Brasileira de Educação]. Campanha sistemática do Diário de Notícias e contra-ataques de Roberto Marinho. Reproduções de artigos de psiquiatras americanos em jornais de todo o país. Tudo isso caracterizava a cruzada anti-gibis, que ganhou dimensão de problema nacional naquele final de década. Em 1948, os editores brasileiros de histórias em quadrinhos viviam sua primeira fase de repressão ampla.<sup>55</sup>

Mesmo assim, a mobilização contra as HQs somente atingiu um ponto efetivo em meados da década de 1950, quando tramitavam no Congresso três projetos com o objetivo de controlar a publicação de quadrinhos no Brasil. Muito dessa ofensiva dos anos 50 foi motivada pelo o que vinha acontecendo nos Estados Unidos em relação aos *comics*. Em 1954, o psiquiatra americano Fredric Wertham publicou o livro *Sedução do inocente*, no qual defendia a tese de que muitos dos crimes que haviam sido cometidos nos últimos anos por menores de idade foram estimulados pela leitura de quadrinhos. Além disso, “ao ligar os *comics* ao crime, o psiquiatra dava indícios da presença comunista por trás desse propósito de desestabilizar a conduta do povo americano”<sup>56</sup>. O efeito de tal estudo foi instantâneo, com o revigoramento de uma subcomissão do Senado que investigava o conteúdo das

<sup>54</sup> JUNIOR, Gonçalo. A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 114.

<sup>55</sup> Ibid., p. 146.

<sup>56</sup> JUNIOR, 2004, p. 237.

HQs e o aumento do controle sobre estas publicações. Esta ofensiva gerou o Código de Ética dos quadrinhos norte-americanos.

Em agosto de 1954, as principais editoras de quadrinhos, incluídas as de histórias infantis, fundaram a Comics Magazine Association of America - CMAA [Associação Americana das Revistas em Quadrinhos]. A entidade teria como função estabelecer urgentemente um “padrão de moral” para assegurar aos pais e aos leitores revistas em quadrinhos de “qualidade”. Das seguidas reuniões da associação resultou a criação da Comics Code Authority (CCA), que elaborou uma tábua de auto-regulamentação com regras que censuravam o conteúdo das histórias.<sup>57</sup>

No Brasil aconteceu algo semelhante. Com a constante pressão de diversos setores da sociedade contra às publicações de HQs e o cerco aos gibis se fechando no Congresso, os editores de quadrinhos se viram constringidos a tomar alguma atitude que revertesse ou, pelo menos, atraísse favoravelmente a opinião pública. Tal medida foi tomada em 1961, com a criação de um código de ética dos quadrinhos brasileiros, baseado no *Comics Code Authority* dos EUA. O regulamento brasileiro, tal qual o americano, se constituía como diretrizes para a auto-censura do conteúdo das publicações, e, em seus 18 artigos, listava o que era proibido, como: ofensas religiosas e morais, temáticas políticas, sexuais e violentas, entre outras disposições. Com isso, foi criando um selo que seria estampado nas capas das publicações para comprovar a sua obediência ao regulamento. Contudo,

os editores brasileiros nem chegaram a criar uma entidade responsável pela aplicação das normas do código, como acontecera nos Estados Unidos. Isso não significa, no entanto, que a autocensura brasileira tenha deixado de existir. Por mais que depois se pensasse que o código não passara de um enfeite nas capas das revistas, estava, enfim, sistematizada no Brasil uma espécie de censura impeditiva, não oficial, aos quadrinhos.<sup>58</sup>

Foi nesta época, dentro deste contexto político de críticas aos quadrinhos, que floresceu o gênero *catecismo* (também chamado de *revistinha de sacanagem*).

<sup>57</sup> Ibid., p. 242.

<sup>58</sup> JUNIOR, 2004, p. 348.

O termo foi cunhado em São Paulo, e se deve ao fato de os livrinhos se assemelharem em seu formato às publicações de iniciação católica, isto é, com dimensões de 1/4 de ofício. Porém, o conteúdo era totalmente diverso, como o próprio nome revistinha de sacanagem evidencia.

Dentre os autores deste gênero, o maior nome foi Carlos Zéfiro. Embora seja difícil precisar exatamente quando Zéfiro iniciou as suas atividades, o seu surgimento pode ser marcado na segunda metade da década de 1950. E, assim como o seu aparecimento, é praticamente impossível cravar uma data para o seu desaparecimento, já que, mesmo depois da sua aposentadoria, seus quadrinhos continuaram circulando em diversas reedições. Porém, estima-se que ele tenha parado produzir por volta de 1970. Sendo assim, calcula-se que Zéfiro tenha ficado ativamente produzindo seus catecismos durante um período de 10 à 15 anos<sup>59</sup>.

E neste período de mais de uma década, sua produção foi bastante prolífica, apesar de neste quesito haver divergências quanto ao número de catecismos de sua autoria, com as contagens variando de 300 a 900 revistinhas. Por mais impressionante que possa parecer este último número, se pensarmos em uma produção constante de 1 catecismo por semana ao longo de todos estes anos, chegaremos em uma contagem próxima. Somente como dado comparativo, temos hoje na internet acesso a 129 revistinhas de Zéfiro, além de outras 133 que não estão assinadas mas podem ser facilmente atribuídas a ele pelo traço, assim, chegamos a mais duas centenas e meia de historinhas disponíveis online. Portanto, a despeito deste desencontro numérico, não há como negar que sua produção foi intensa e significativa para a disseminação das revistinhas de sacanagem.

## 2.3

### A obra zefiriana

Antes de iniciar nossa análise sobre Carlos Zéfiro e sua obra, é preciso reconhecer as limitações impostas ao nosso trabalho por conta da clandestinidade

---

<sup>59</sup> Estas questões relacionadas ao tempo ativo de Zéfiro na produção de suas revistinhas será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

do objeto em sua época de produção. Como as revistinhas de sacanagem eram produzidas e distribuídas de forma informal, e com o intuito de não serem rastreadas, não possuímos nenhum tipo de informação editorial sobre as mesmas, elas não trazem dado algum para além da história que nos contam. Desta forma, não há como contabilizar exatamente a quantidade de revistas que circularam pelo país, bem como não possuímos meios de confirmar o número de títulos que foram produzidos. Segundo Hélio Brandão, editor de *Zéfiro*, foram 600 revistinhas<sup>60</sup>; já Alcides Caminha, consensualmente considerado como a pessoa por trás do pseudônimo (esta questão da autoria será problematizada em um outro capítulo), nos fala em 862 historinhas<sup>61</sup>. Não temos como abalizar nem um, nem outro. Nossa única saída é trabalhar com o que temos em mãos. No caso desta pesquisa, 314 catecismos. Desta forma, o mundo zefiriano por completo nos é desconhecido, assim como o é para qualquer um que se aventure por ele (e como o era, ao que parece, inclusive para os que contribuíram para a sua criação). E, embora seus mistérios não sejam tão inimagináveis, qualquer incursão está condicionada às histórias as quais se tem acesso.

### 2.3.1

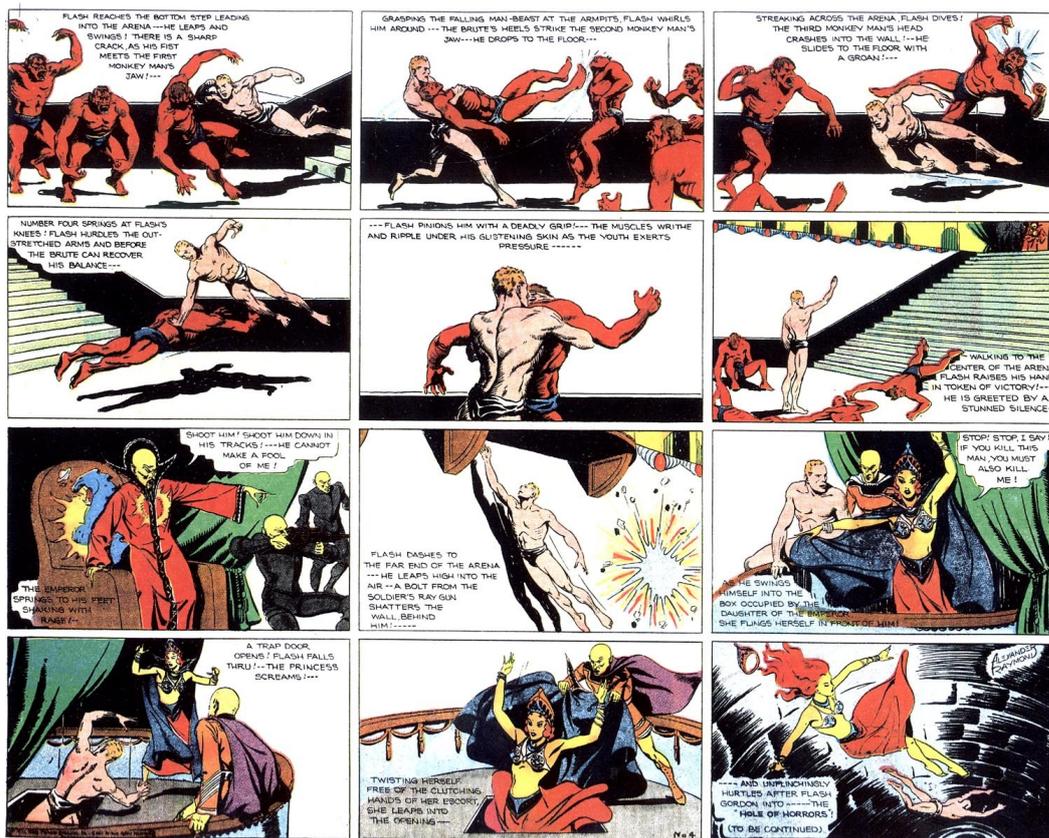
#### As matrizes do catecismo zefiriano

O catecismo, enquanto gênero de HQ, possui certas características materiais e textuais que, associadas, o distinguem dentro do campo: são revistinhas no formato 1/4 de ofício, com 28 ou 32 páginas, que relatam histórias de sexo com o auxílio de um narrador que, de alguma forma, está implicado na intriga, cuja ação é desenvolvida através de quadros únicos em cada página. Portanto, não basta ser uma história em quadrinhos de sexo, ela tem de estar disposta nesta formatação e contemplar estes aspectos narrativos. É esta unidade que chamamos de catecismo.

Desta forma, podemos identificar duas matrizes na conformação das revistinhas de sacanagem: as *Tijuana Bibles*, também conhecidas como *Dirty*

<sup>60</sup> KFOURI, Juca. O fim de 30 anos de mistério. *Playboy*, n° 196, nov. 1991. pp. 94-97, 159.

<sup>61</sup> CAMINHA, Alcides. *Semanário*, n° 186, p. 18, 21, fev. 1992. Entrevista a Luciléa Cordovil.



Tira *Flash Gordon*, de Alex Raymond, de 28 de janeiro de 1934.

*Little Comics* (pequenos quadrinhos sujos), famosas nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940; e a tradição clássica de quadrinhos dos anos 1930, formada por *Flash Gordon*, *Mandrake*, *The Phantom*, *Prince Valliant*, entre outros.

A *Tijuana Bible* é um gênero de quadrinhos que muito se assemelha ao catecismo, tendo em vista que o seu formato também é reduzido, possui somente um quadro por página e narra histórias de sexo. Porém, ambos se diferenciam na extensão da história - enquanto os catecismos têm 28 ou 32 páginas, as *Tijuana Bibles* tem somente 8 - e no tratamento dado ao enredo sexual - ao passo que os *dirty comics* são satíricos, valendo-se de personalidades, fictícias ou reais, da cultura americana (atores de cinema, personagens de quadrinhos, políticos, etc.)<sup>62</sup>, os catecismos tentam dar um tom de verossimilhança, trabalhando com personagens comuns, do dia-a-dia. Além destas diferenças, podemos citar também, no caso das revistinhas norte-americanas, a ausência de um narrador

<sup>62</sup> Algumas destas personalidades que foram “homenageadas” em *Tijuana Bibles* são: Mickey Mouse, Betty Boop, Popeye, Greta Garbo, Clark Gable, Adolf Hitler, Al Capone, Gandhi, etc.

articulando a narrativa e a orientação horizontal dos quadros (em contraposição à verticalidade do gênero nacional).

Já a tradição clássica de quadrinhos dos anos 1930, pode ser considerada, em um certo sentido, modeladora da forma narrativa dos catecismos, ao fornecer a estrutura baseada na condução do narrador. A maioria destas HQs era publicada em forma de tiras nos jornais, o que não permitia muito espaço para o desenvolvimento do enredo, logo, o que fazia da narração um artifício comumente utilizado para suprir a fragmentação da ação.

Além destas matrizes referentes aos catecismos em geral<sup>63</sup>, temos citações, no caso específico de Carlos Zéfiro, às fotonovelas, populares no Brasil desde finais dos anos 1940 até os anos 1970. Elas serviriam de fonte de “inspiração” artística para o autor, isto é, muitos dos desenhos de Zéfiro seriam copiados de revistas com este tipo de narrativa. O jornalista Sérgio Augusto chega a afirmar que “A rigor, a única diferença entre uma história de Zéfiro e uma fotonovela é que na dele os personagens consomem aquilo que apenas passa pela cabeça dos protagonistas das fotonovelas”<sup>64</sup>. O pesquisador Gonçalo Junior é outro que sugere a cópia a partir das fotonovelas, mas não somente delas:

o desenhista fazia uma mal desenhada imitação dos quadrinhos americanos para garotas editados pela Ebal (*Rosalinda*) e pela La Selva (*Gilda*), ou das fotonovelas italianas publicadas pela Vecchi (*Grande Hotel*) e pela Abril (*Capricho e Ilusão*), cujas cenas eram copiadas e transformadas em pornografia.<sup>65</sup>

Um rápido olhar sobre as fotonovelas nos indica uma semelhança na forma do balão de fala dos personagens. Porém, apesar da sugestão de que Zéfiro copiava seus desenhos de relatos fotonovelísticos, um estudo mais detalhado sobre esta relação deve ser realizado, principalmente no sentido de analisar os enquadramentos de ambas narrativas, que nos parecem extremamente parecidos,

<sup>63</sup> Identificar estas matrizes, no entanto, não significa dizer que o catecismo surgiu de uma articulação consciente das mesmas. No caso dos *dirty comics*, não temos indícios sobre sua circulação em território brasileiro de forma a terem inspirado indivíduos a produzirem uma variante nacional.

<sup>64</sup> MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983. p. 19.

<sup>65</sup> JUNIOR, 2004, p. 323.

mas não temos subsídios suficientes para fazer alguma afirmação categórica neste sentido.



Comparativo de balões - Na parte superior, detalhes da fotonovela *Terrível Acusação*, publicada na revista *Grande Hotel* em 1960 (nº 691). Na parte inferior, à esquerda, página 2 de *Afobado*; e à direita, página 3 de *A vingança do bicheiro*.

Contudo, nos pareceu uma linha mais produtiva de investigação o olhar para os próprios quadrinhos que eram publicados no período. Levando-se em conta a falta de intimidade de Carlos Zéfiro com a linguagem quadrinística<sup>66</sup>, é presumível que quem estivesse por trás de sua produção não fosse ligado à indústria de HQ e, portanto, consumisse este tipo de narrativa a partir de meios não “especializados”. Desta forma, os jornais surgem como um foco ideal de exame. A partir de meados dos anos 1950 os maiores jornais em termos de exemplares por edição eram os matutinos *O Dia*, *Correio da Manhã* e *Jornal do*

<sup>66</sup> Esta questão será melhor abordada na próxima seção “Zéfiro x HQ”.



Quadrinhos publicados no Brasil que podem ter servido de fonte para Zéfiro - Na parte superior, à esquerda, detalhe da história *A outra mulher* (Jornal do Brasil, 31/05/1959), à direita, detalhe da história *Meus pais não gostam dele* (Jornal do Brasil, 15/03/1959). No meio, à esquerda, detalhe da tira *Mary Rogers* (Correio da Manhã, 09/12/1958), à direita, detalhe da tira *Sam Hill* (Correio da Manhã, 15/01/1959). Na parte inferior, à esquerda, detalhe da história *De volta a seus braços* (Jornal do Brasil, 24/05/1959), à direita, detalhe da tira *Mark Taylor* (Correio da Manhã, 06/01/1959).

*Brasil*; e os vespertinos *O Globo* e *Última Hora*. Neste sentido, o mais provável é que Zéfiro consumisse um ou mais destes periódicos. A partir dessa linha, pudemos identificar séries que possivelmente serviram de protótipo para os desenhos zefirianos. Tanto no *Correio da Manhã* quanto na *Última Hora*, há a publicação de quadrinhos durante toda segunda metade dos anos 1950 - estamos particularmente interessados neste período por nele estar situado o início das atividades de Carlos Zéfiro. No primeiro, temos a publicação do Suplemento Colorido aos domingos - originalmente lançado como Suplemento recreativo em 20 de novembro de 1955<sup>67</sup> - e a de tirinhas diárias a partir do final de 1958, que se mantêm durante os primeiros anos da década de 1960. Já no segundo, há a publicação regular de histórias em quadrinhos pelo menos de janeiro de 1956 até novembro de 1958. Dentre as séries que podem ter servido de modelo para Zéfiro, podemos destacar as seguintes: *O coração de Julieta*, *Conflitos de amor*, *Adam Ames*, *Judd Saxon*, *Jeff Cobb*, *Rusty Riley*, *Roy Rogers*, *Mary Rogers* e *Buck Rogers*. Outro veículo que merece menção é o *Jornal do Brasil*, com a publicação do Suplemento Infantil a partir de agosto de 1958 (aos sábados), sendo este substituído pela Revistinha em março de 1959 (inicialmente publicada às quintas, mas depois saindo aos domingos, até setembro de 1960); além da veiculação diária de tirinhas em suas páginas. Dentre as séries publicadas no *Jornal do Brasil*, podemos identificar *Jane Arden*, *Chis Welkin* e a mini-série *Sacrifício* como propícias à cópias zefirianas.

Apontamos estas séries como possíveis referências para Zéfiro pela semelhança do traço do desenho e das próprias cenas. Estes quadrinhos destacados se caracterizam pelo seu traço naturalista, aperfeiçoado por alguns autores a partir do uso de fotografias. Pode ser possível que Zéfiro tenha desenvolvido um estilo semelhante ao dos autores destes quadrinhos citados (como Stan Drake, Ken Bald e Lou Fine) por conta de um processo artístico parecido, através da utilização das fotonovelas para desenvolver seus desenhos. Ou, por outro lado, que ele tenha bebido diretamente na fonte de tais artistas. Ou, ainda, um misto de ambas situações.

---

<sup>67</sup> É a partir de sua primeira edição no ano de 1956 que o suplemento troca de nome, em seu número 7, publicado em 01/01/1956.

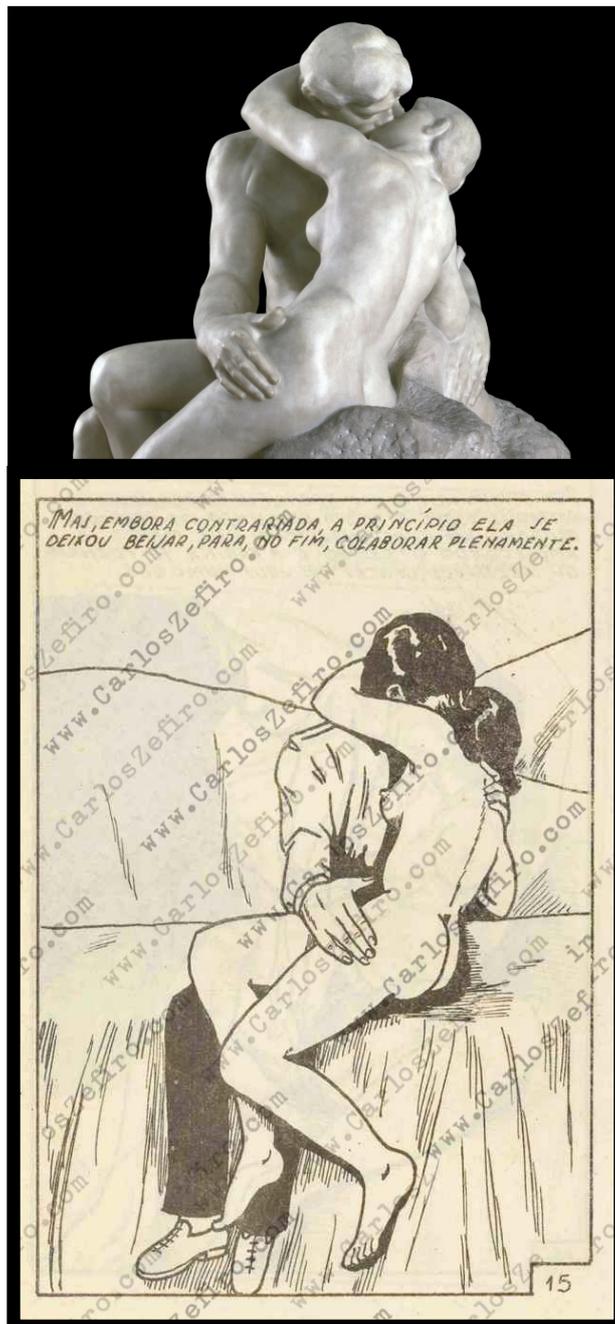


Tira *The heart of Juliet Jones*, de Stan Drake, de 12 de dezembro de 1954. Publicado no Brasil com o título de *O Coração de Julieta* pelos jornais *Correio da Manhã* (final dos anos 1950 e início dos 1960) e *Última Hora* (meados dos anos 1950).

De qualquer forma, a imitação seria um dispositivo padrão de Zéfiro na composição das suas historinhas. É muito provável que Zéfiro nunca tenha parado de reproduzir imagens de outras fontes, sendo também presumível que estas não se limitassem aos quadrinhos publicados em jornais. O próprio Ota, em seu estudo sobre o licencioso autor, indicou outros meios que podem ter sido utilizados:

Praticamente todos os desenhos de Zéfiro eram chupados de algum lugar, seja de fotonovelas, das próprias fotos pornográficas que teria mandado fazer, de revistas em quadrinhos da linha erótico-mexicana da Edix, ou até mesmos de outras revistas de sacanagem.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> BARROS, Octacílio D'Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro : Record, 1987. p. 42.



Semelhança entre a escultura *O Beijo*, de Rodin, e a página 15 de *Marta, a orgulhosa*. Ota apontou que Zéfiro replicou esta imagem em diversas histórias.

Porém, até que ponto seria esta uma exclusividade de Zéfiro? Outros autores não se valiam deste mesmo recurso? Seria a cópia um dispositivo padrão da produção dos catecismos?

Para respondermos de modo definitivo estas questões necessitaríamos de uma análise que abrangesse mais autores, algo que fugiria do nosso escopo. No

entanto, ao longo de nossa pesquisa nos deparamos com alguns fatos que sugerem que a cópia seria uma atividade recorrente entre os autores de revistinhas de sacanagem, inclusive a imitação entre eles mesmos. Identificamos algumas revistinhas com desenhos que parecem ter sido copiados de Carlos Zéfiro.



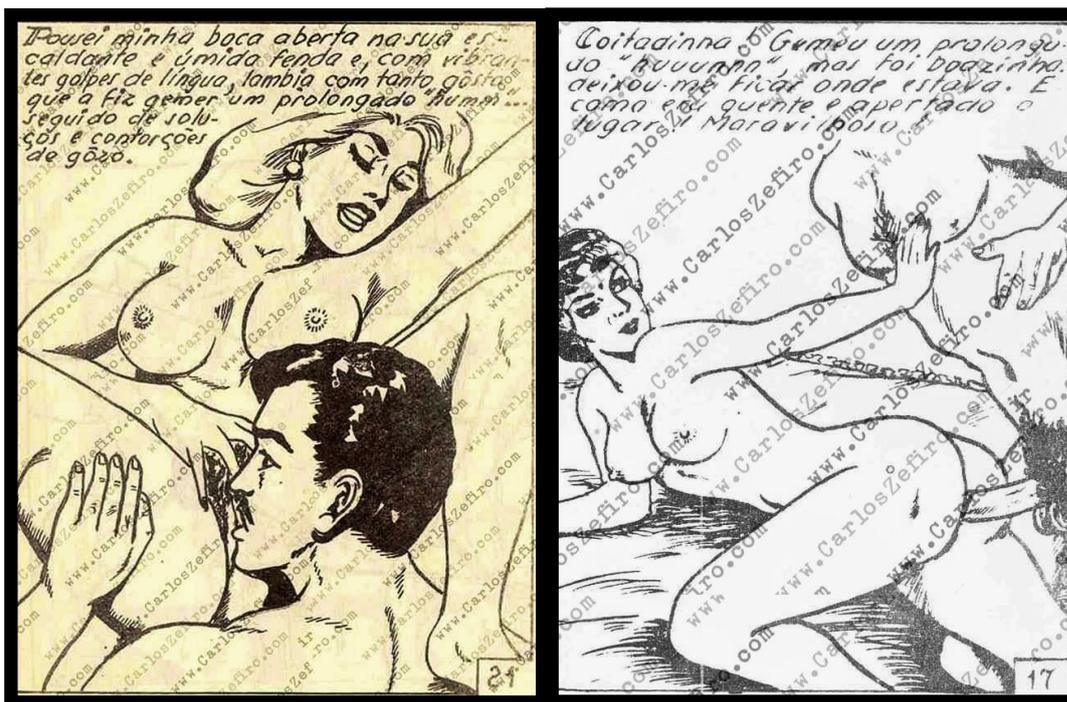
Catecismos que copiam Zéfiro - Na parte superior, à esquerda, página 3 de *Ceia de Natal* (de Zéfiro), à direita, página 7 de *A vizinha foi apart. 69* (sem autor). Na parte inferior, à esquerda página 3 de *Confidências de Norma* (de Zéfiro), à direita, página 3 de *Confissões de uma garôta avançadinha* (de Killing).

Neste sentido, parece plausível sugerir que a produção dos catecismos se inseria dentro de uma lógica não autoral, que tinha na apropriação coletiva a base para o seu desenvolvimento.

### 2.3.2

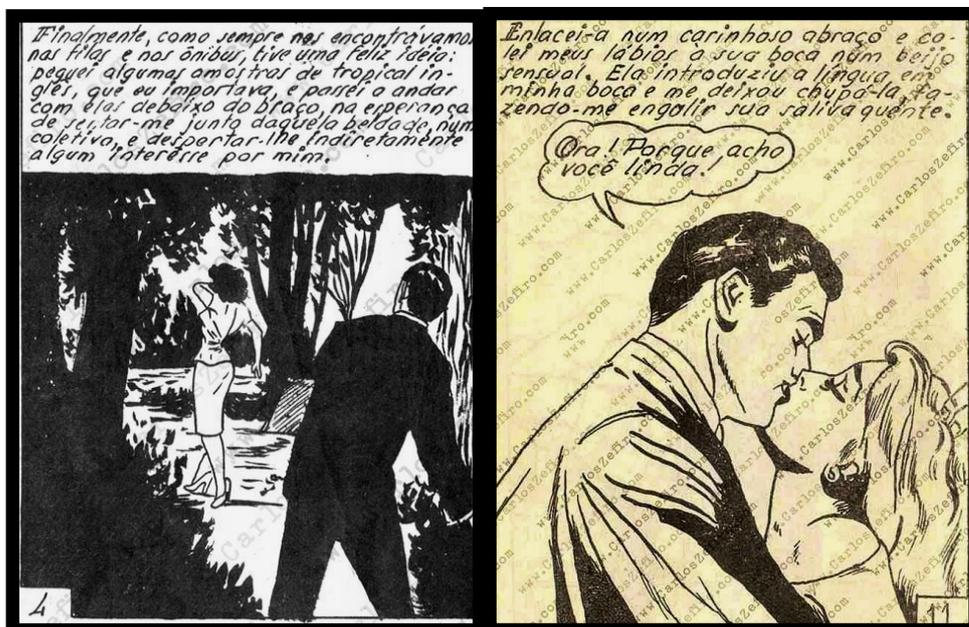
#### Zéfiro x HQ

Tratando mais especificamente da questão estrutural da linguagem dos quadrinhos, em um primeiro olhar poder-se-ia sugerir que Zéfiro se vale precariamente dos recursos próprios à ela, além de demonstrar pouca intimidade com o desenho e com a articulação entre texto e imagem. Esta deficiência técnica pode ser observada no uso exacerbado da legenda contendo a narração das histórias - sendo que muitas vezes seu conteúdo poderia ser explicitado com a mesma eficiência somente com a imagem. O parco uso de onomatopeias é particularmente revelador – estas, quando aparecem, o fazem não em conjunção com a imagem, como é convencional nos quadrinhos, mas inseridas nas legendas, como podemos observar nestes exemplos:



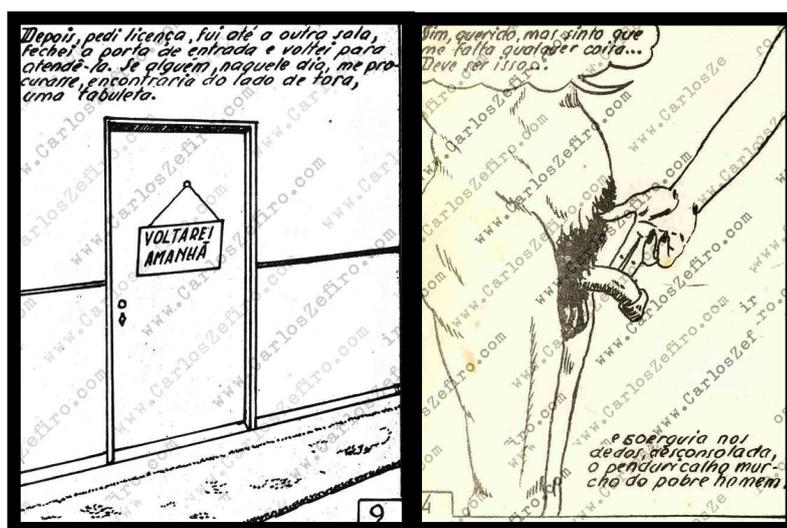
À esquerda, página 21 do catecismo *Memórias de um 'bom' advogado - Tânia*; à direita, página 17 do catecismo *Memórias de um 'bom' advogado - Vera*.

Também encontramos nas histórias, imagens sem muita conexão com a narração da legenda ou sem sincronia:



À esquerda, página 4 do catecismo *Memórias de um 'bom' advogado - Paula*; à direita, página 11 do catecismo *Memórias de um 'bom' advogado - Tânia*.

Apesar disso, em alguns casos é possível notar um esforço por parte de Zéfiro em articular melhor texto (narração da história) e imagem (desenho e falas dos personagens):



À esquerda, página 9 de *Memórias de um 'bom' advogado - Paula*; à direita, página 4 de *Memórias de um 'bom' advogado - Vera*.

Além desta não familiaridade com a linguagem da História em Quadrinhos, destaca-se uma certa precariedade em seus desenhos que, segundo Otacílio D'Assunção Barros, decorreria do fato de Zéfiro copiar as ilustrações de outros meios:

Assim é que, numa mesma história, os personagens mudam de cara com a maior sem-cerimônia. Os rostos das moças reproduzidos espetacularmente, nas capas, com uma técnica fotográfica, ao passarem para as páginas de dentro modificavam-se completamente. Corpos anatomicamente perfeitos de algumas cenas tornavam-se deformidades de circo, quando não havia nenhuma fonte à mão e ele era obrigado a lançar mão da própria imaginação.<sup>69</sup>

Neste sentido, podemos identificar uma inconstância de seu traço em páginas de uma mesma revistinha:



Detalhes do catecismo *Memórias de um 'bom' advogado - Anita*: à esquerda, página 12; no meio, página 14; à direita superior, página 15; à direita inferior, página 16.

<sup>69</sup> BARROS, 1987, p. 42-43

Ou, ainda, grandes semelhanças entre cenas de diferentes catecismos:



Catecismos com cenas repetidas - Na primeira linha, à esquerda, página 32 de *Ceci*, à direita, página 30 de *Conselheiro*. Na segunda linha, à esquerda, página 29 de *Posse Sinistra*, à direita, página 20 de *Pensão Familiar*. Na terceira linha, à esquerda, página 19 de *Viúva hoteleira*, à direita, página 17 de *Cantora*. Na quarta linha, à esquerda, página 30 de *Ester*, à direita, página 31 de *Helen*.

Neste sentido, podemos indicar que Carlos Zéfiro valia-se de forma inconsistente dos recursos próprios à linguagem dos quadrinhos, apontando que talvez não os dominasse ou não os tivesse internalizado como um padrão. Porém, apesar dele não demonstrar grande intimidade com o desenho, e de uma precária articulação entre texto e imagem, podemos nos perguntar: até que ponto não seriam estas características próprias do gênero *catecismo*? Como o formato das revistinhas influencia a elaboração do discurso e as escolhas narrativas? De que forma a sua deficiência técnica-estilística afeta a fabulação? Esta construção narrativa estaria mais próxima do conto ilustrado do que da história em quadrinhos?

Esta última questão talvez seja a mais complexa, pois envolveria a necessidade de toda uma discussão teórica sobre o que é um livro ilustrado e quais as suas diferenças em comparação com a HQ. Não querendo entrar neste meandro, cabe, no entanto, ressaltar que o processo de elaboração das revistinhas zefirianas partia do texto pronto para a concepção dos desenhos - pelo menos esta é a nossa conclusão a partir de nossa pesquisa. A predominância da legenda (narração textual) como condutora da intriga, juntamente do fato dos desenhos representarem visualmente o que é descrito textualmente, é um primeiro indício. Outro ponto que chama a atenção, é a coesão narrativa do texto, isto é, se eliminarmos os desenhos e transcrevermos as palavras das histórias, teremos uma narrativa contínua e coerente. Por último, de acordo com Hélio Brandão, editor de Zéfiro, “Nos reuníamos lá à noite [numa loja em cima do velho cine Presidente], discutíamos os roteiros e o Caminha desenhava”<sup>70</sup>; ou seja, Caminha pensaria os desenhos somente após o texto da revistinha ter sido construído<sup>71</sup>. Desta forma, os desenhos se constituiriam primeiramente como uma interpretação/imaginação visual do texto, antes de serem pensados enquanto elemento narrativo.

---

<sup>70</sup> KFOURI, Juca. O fim de 30 anos de mistério. Playboy, n° 196, novembro de 1991. p. 96.

<sup>71</sup> Não sendo Caminha nem Brandão íntimos da indústria dos quadrinhos nem de seus processos, acho muito difícil eles pensarem o roteiro em termos quadrinísticos. O mais provável é que o roteiro fosse o texto da história, e não uma prévia articulação de texto e imagem já com uma concepção inicial dos desenhos a serem elaborados.



Conto ilustrado? - Página 2 de *Eu e Leda*.

A própria disposição de somente um quadro por página tende a reforçar tal perspectiva, embora esta característica nos pareça ter mais relação com a necessidade produtiva e com a deficiência técnica, tendo em vista o ritmo acelerado de produção e a carência de um conhecimento prático do fazer quadrinístico por parte de Zéfiro. Mesmo assim, ainda temos alguns exemplos de revistinhas que se utilizam de mais de um quadro por página, seja pontualmente, seja de forma contínua. Por serem poucos exemplos, não parece que eles representem um período particular da produção zefiriana, podem ter sido desenvolvidos por um desejo de experimentação de Zéfiro, e/ou quando o mesmo disporia de um tempo maior para suas criações. Ou, ainda, pode significar a

participação de terceiros neste processo produtivo. De qualquer forma, esta não era a regra dos catecismos.



Catecismos com mais de um quadro por página - À esquerda, página 10 de *Nina*, à direita, página 6 de *Lily, a condessinha*.

Neste sentido, o formato das revistinhas também desempenharia uma função determinante, ao proporcionar um espaço reduzido para o desenvolvimento da ação, abreviado ainda mais pela legenda narrativa. A dificuldade de adequação de texto e imagem na página - fruto ou potencializada pela deficiência técnica do autor - contribuiria então para a solução de um único quadro por página também. Outro dado que deve ser levado em conta é a dificuldade de compreensão do desenho ao se compartimentar a página e, consequentemente, diminuir as imagens, cuja qualidade já não era das melhores.



Confusão no posicionamento dos balões de fala - Página 3 de *Laurita, a cunhada camarada*.

Portanto, ao mesmo tempo que Zéfiro não demonstra intimidade com os desenhos e com a linguagem da HQ, estas características (desenho descritivo, falta de onomatopeias, um quadro por página, narrativa conduzida pelo texto) se constituem como elementos definidores do gênero catecismo. Zéfiro estava se inserindo em uma tradição ou desenvolvendo uma “linguagem”? Ao recuperarmos a fala de Ota, na qual diz que “Seu nome passou a ser confundido com o do produto, e assim, “Zéfiro” tornou-se sinônimo de **revista de sacanagem**”<sup>72</sup>, podemos sugerir que a obra zefiriana conformou o gênero catecismo. Ele pode não ter sido o criador do gênero - o pioneiro na adequação destas características -, mas foi o responsável por consolidá-lo enquanto tal.

<sup>72</sup> BARROS, 1987, p. 11-12.

### 2.3.3

#### Anonimamente Zéfiro - a assinatura das revistinhas

Dedicando-nos mais especificamente às revistinhas em si, as primeiras informações que obtemos se referem aos seus próprios títulos e capas, e quanto a presença ou não da assinatura de Zéfiro. Este último ponto é particularmente complicador pois, além da falta de referências editoriais, nem todas as histórias zefirianas eram assinadas, e, mesmo que a maioria seja identificável pelo traço, algumas permanecem sem uma autoria conclusiva. Neste sentido, do nosso corpus de 314 revistinhas, 153 contêm a assinatura de Zéfiro (destas, 3 constam sua participação somente com o argumento) e as outras 161 são “anônimas”. Mas por que ocorreu isto? Haveria alguma intenção em parar ou começar a assinar? Formariam estas revistas conjuntos distintos que podem representar diferentes fases da produção zefiriana?

Para Ota, seria possível dividir a obra zefiriana em dois períodos primordialmente. No primeiro, haveria a presença de uma capa e de títulos que seriam os nomes das heroínas ou referências a elas (Madrasta, A Lavadeira, A Cliente), porém

Depois dessa primeira fase de histórias com 32 páginas mais capa, uma medida certamente de economia terminou suprimindo o envoltório externo. Assim, de 36 páginas, as revistas passaram a ter apenas 32. A capa passava a ser o primeiro quadro da história, e por essa altura os títulos começaram a ser o complemento da legenda inicial.<sup>73</sup>

Assim, segundo o antigo editor da MAD, Zéfiro teria assinado somente as suas primeiras publicações - embora não precise exatamente podemos presumir que se refira à primeira fase tal como conceituada por ele mesmo. No entanto, de acordo com nossa análise, tal associação se mostra um pouco limitada. Se é verdade que a maioria das histórias cujo título é a última palavra da legenda inicial não estão assinadas, e que a maioria das histórias cujo título é um nome feminino estão assinadas, isto não exclui a existência de exemplos contrários, em um número até

<sup>73</sup> BARROS, 1987, p. 28.

significativo - no primeiro caso, de 85 histórias, 66 são anônimas (78%) e 19 assinadas (22%); já no segundo, de 61 histórias, 18 são anônimas (29,5%) e 43 assinadas (70,5%). Já em relação aos títulos que se refeririam às heroínas, que segundo Ota pertenceriam à sua suposta primeira fase, nossos dados apontam para o contrário. Das 55 histórias, 24 estão assinadas (44%) e 31 não estão (56%).

Além disso, por conta da falta de referências editoriais, devemos buscar nas próprias revistinhas indícios de seu período de produção. Apesar da dificuldade de se obter informações muito precisas, é possível conjecturar o ano original de produção de algumas histórias. Por exemplo, *Copacabana 1967*. Não parece que a história tenha sido pensada/escrita/lançada/editada muito antes do ano do título, já que, caso Zéfiro pensasse em uma história ambientada no futuro, não o faria com um enredo "presentista", logo, esta história deve ter sido escrita por volta de 1967, muito provavelmente neste mesmo ano, ou, no máximo, um ou dois anos depois (sem excluir a possibilidade de ter sido escrita às vésperas de 1967 também, mesmo assim, permanecemos dentro de um espectro de 2/3 anos). A própria introdução do quadrinho dá este sentido de "atualidade" do enredo: "Praia de Copacabana. Mulheres semi-nuas. Bundas, seios, coxas e ventres a mostra ou precariamente cobertos por insignificantes biquínis". O tom destas palavras, quase documental, revela a proximidade temporal com o "presente", ou seja, o momento de elaboração da história.

Outro exemplo que encontramos é o do catecismo *Chantagem*, onde há a menção ao Cruzeiro Novo (NCr\$), moeda brasileira durante um curto período de tempo, entre 1967 e 1970 - período provável da concepção desta história. Podemos citar também os casos de *High Society* e *Máscara Negra*, onde a música nos auxilia na datação. No caso do primeiro título, temos menções a duas canções produzidas em 1965, "Ébrio de amor" (de Lindomar Castilho) e "Quero que vá tudo pro inferno" (de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, foi a primeira faixa do álbum *Jovem Guarda* do Rei). Já em relação ao segundo título, ele é homônimo de uma marcha de Zé Kéti e Pereira Matos, originalmente produzida em 1966, mas que viria a se popularizar em 1967, ao ser a vencedora do I Concurso de Música

para o Carnaval; durante toda a historinha temos citações diretas da letra desta canção.

Todas estas revistinhas estão assinadas, e pertenceriam a um momento já mais pro final da carreira de Zéfiro, o que iria de encontro ao exposto por Ota. Mas, então, o que significaria a presença de assinatura em algumas revistinhas e em outras não? Temos a indicação que esta volatilidade na assinatura perpassou todo o período produtivo de Zéfiro e que, portanto, não seria uma especificidade de algum tipo de fase de sua produção. Provavelmente suas primeiras histórias não foram publicadas já com essa assinatura, por falta mesmo de um sentimento autoral. A necessidade e/ou desejo de identificação deve ter surgido após o empreendimento zefiriano já ter se estabelecido, porém, isso não significa que a partir de um momento todas as revistinhas passaram a ser assinadas. É possível que a própria dinâmica clandestina do processo editorial fosse responsável pela supressão ocasional da assinatura. Outra suposição se refere às republicações das revistinhas: muitas delas foram reimpressas com outro título e capa, o que poderia provocar a inserção ou eliminação da assinatura no processo. Há a possibilidade ainda do envoltório da capa ter sido feito na própria gráfica, e não juntamente do resto da revistinha, provocando essa inconsistência.

De qualquer forma, assinadas ou não, as narrativas zefirianas podem ser identificadas em sua ampla maioria através de seu traço característico.

### 2.3.4

#### **Vozes narrativas, auto-protagonismo e serialização**

As intrigas zefirianas são construídas de modo a gerar um efeito específico em seu leitor, a excitação sexual<sup>74</sup>. Para tanto, as mesmas se valem de uma construção discursiva que se aproveita da obscenidade enquanto artifício

---

<sup>74</sup> “[...] seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade, e supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus ‘consumidores’” (MORAES, Eliane Robert de & LAPEIZ, Sandra M. O que é pornografia. São Paulo: Brasiliense, 1986).

narrativo, que tem por base a sua ambiguidade, tal qual observada por Moraes e Lapeiz<sup>75</sup>:

Ao pesquisá-la [a palavra obsceno] encontramos duas versões. Havelock Ellis, médico inglês do século passado e pioneiro da sexologia, sugere que a palavra é uma corruptela ou modificação do vocábulo 'scena' e que seu significado literal seria 'fora de cena', ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde.

De outro lado, o 'Aurelião' nos informa: obsceno é '1. o que fere o pudor; impuro; desonesto; 2. diz-se de quem profere ou escreve obscenidades', isto é, aquilo que se mostra, 'em frente à cena' (ob = em frente, sceno = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores.<sup>76</sup>

A partir de perspectiva semelhante, Maingueneau destaca o caráter atópico da obscenidade como fator de provocação do efeito de excitação do discurso sexual:

Se a linguagem fosse apenas um simples instrumento de decalque neutro de uma "realidade" única, o vocabulário "tendencioso" não existiria. O vocabulário especializado das ciências médicas seria suficiente. Mas a literatura pornográfica faz um uso extremamente parcimonioso do vocabulário médico, que implica uma relação com o corpo pouco compatível com a de seu próprio dispositivo. Termos como "cunilíngua", "felação", "introdução"... supõem uma posição de observador neutra dificilmente compatível com a atitude de um participante de cena pornográfica. Bastaria substituir termos como "buceta", "cacete", "caralho", "bater punheta"... por termos médicos para que se desvanecesse boa parte dos afetos suscitados pelos textos pornográficos. Estes últimos não se opõem à utilização de termos de origem científica, desde que eles não ostentem exageradamente sua pertinência a um vocabulário especializado. Nos textos pornográficos, um termo como "clitóris" poderá muitas vezes ser objeto de abreviação, "clilo", e será empregado com "palavrões" ("cacete", "xoxota", "comer o cu"...), que, assim como a pornografia, têm um estatuto "atópico": de um lado, eles são efetivamente utilizados e fazem parte do léxico (os dicionários de língua os registram, assim como os catálogos das bibliotecas ficham os livros pornográficos), por outro, não "deveriam" ser empregados.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Neste momento de análise, a distinção entre erótico e pornográfico não se mostra frutífera para o nosso interesse de observar através de quais artificios Zéfiro busca atingir e provocar em seu público um efeito de excitação, tendo em vista que este julgamento se situa fora da representação do ato sexual, sendo um fator que se estabelece do exterior para o interior, enquanto o nosso foco reside exatamente no oposto, no interior para o exterior. Ou seja, erotismo e pornografia são classificações socialmente construídas com o intuito de dar sentido à representações do sexo (um discurso de fora para dentro), porém, o que buscamos é a compreensão destas representações (ou dos mecanismos por elas mobilizados) enquanto produtoras de um efeito de excitação (discurso de dentro para fora). Por isso a utilização do conceito de obscenidade, que diz respeito à construção da representação.

<sup>76</sup> MORAES, Eliane Robert de & LAPEIZ, Sandra M. O que é pornografia. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>77</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 83

Sendo assim, a palavra obscena se constituiria enquanto “linguagem da transgressão” e da “coisa em si”, fazendo da obscenidade o caminho pelo qual a literatura de viés sexual constrói seu discurso.

À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real.

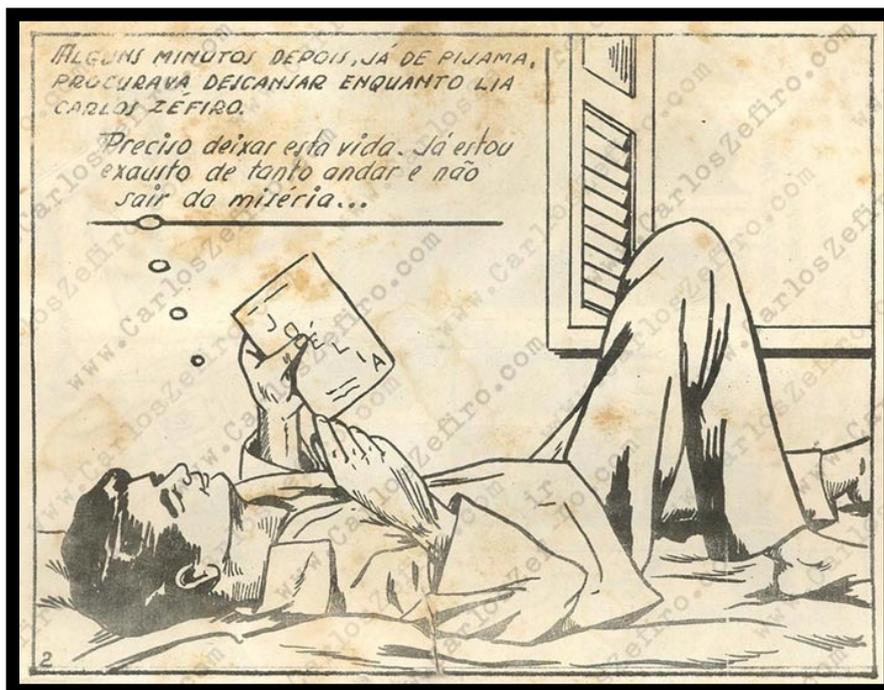
Assim, ainda que se possa “falar de outro modo”, conforme recorda o requintado libertino das *Relações Perigosas*, só o vocabulário da “língua técnica” consegue alcançar o verdadeiro status de fetiche. Representação privilegiada da atividade erótica, a palavra pornográfica acaba subvertendo sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real. Ou, como observa Lucienne Frappier-Mazur, numa conclusão provocante também para esta nossa época de realidades virtuais: “ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa”.<sup>78</sup>

Isto exposto, partimos do entendimento de que a linguagem da história em quadrinhos exponencia as possibilidades de um efeito de excitação, ao ampliar o campo de manifestação da obscenidade, aliando recursos visuais e literários. Mas de que forma Zéfiro constrói seus enredos? Como envolve o leitor em suas narrativas e provoca seus sentidos?

Como as revistinhas zefirianas são conduzidas primordialmente pela narração, devemos nos atentar para a construção do seu discurso textual. Este se vale constantemente da utilização de um narrador em primeira pessoa - do nosso corpus, 237 revistinhas (75,5%) contam com um narrador em primeira pessoa (destas, 13 iniciam com a narração em terceira pessoa, para em seguida serem conduzidas por um dos personagens em primeira pessoa). Dentro deste espectro, a maioria dos narradores são homens, que contam as suas aventuras sexuais para o leitor. Sem dúvidas, este dispositivo era utilizado para se criar um clima de confidencialidade entre narrador e leitor, uma tentativa de trazer uma verossimilhança maior para os fatos descritos. Inclusive, temos exemplos em que o narrador dirige a palavra diretamente ao leitor, como se o mesmo fizesse parte do seu mundo. Por exemplo, em *Culpado ou Inocente* o protagonista inicia a narrativa com as seguintes palavras: “Os jornais, como sempre acontece, criaram um caso tremendo, ignorando a verdade. Jacira não era minha filha. Nem sequer

<sup>78</sup> MORAES, Eliane Robert. O Efeito Obsceno. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003. p.130





Auto referência - Página 2 de *Viúva hoteleira*.

Ainda neste aspecto, chama a atenção um conjunto de histórias (27 no total) cujo protagonista se chama Carlos, sugerindo que o próprio Zéfiro seja esse personagem, e que os episódios retratados tenham de fato ocorrido<sup>79</sup> - todas estas revistas estão assinadas, o que reforça tal percepção, com exceção de uma. *Ponto Final*, mas que trata explicitamente o protagonista como sendo Carlos Zéfiro em sua última aventura. Além de historinhas que se desdobram em continuações pontuais<sup>80</sup>, temos a presença, dentro deste escopo de revistinhas, do que seriam algumas séries, insinuando que o número de aventuras do próprio Carlos Zéfiro seria ainda maior. Há a indicação de uma série sobre as mulheres nacionais e outra sobre mulheres internacionais, todas seguindo um padrão no título: nome, nacionalidade/naturalidade<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Um caso exemplar é o catecismo *Vani*, no qual temos a história de um desenhista que se envolve com sua sobrinha, havendo a menção a um catecismo (*Laurita, a cunhada camarada*) que atribuímos a Zéfiro (é um dos não assinados) como obra do personagem-narrador. Apesar de seu nome não ser Carlos, e sim Silvio, este caso pode sugerir o princípio desta auto-referência como dispositivo narrativo, ao articular o personagem da história com objetos pertencentes à própria realidade do leitor, insinuando uma veracidade dos fatos narrados.

<sup>80</sup> Como *A lavadeira e A filha da lavadeira*; *Reencontro e Rinalda*; *Hilda, a mineirinha* e *Ponto Final*.

<sup>81</sup> No caso das nacionais temos: *Erna, a gauchinha*; *Tina, a maranhense*; *Maria Lucia, a capichaba*; *Carla, a goianinha*; *Lêda, a matogrossense*; *Teresa, a fluminensinha*; *Nubia, a cearense*; *Hilda, a mineirinha*. No caso das estrangeiras: *Ana, a polonesa*; *Dolores, a cubana*.

Sobre este ponto, pode-se afirmar que a serialização é uma marca da obra zefiriana. Sendo que esta serialização ocorre ou com a divisão de uma mesma história em mais de um volume - como em *Eu fui hipie* (4 volumes), *A fogosa* (2 volumes), *O golpe do baú* (3 volumes), etc.; ou com o mesmo protagonista em diferentes aventuras independentes - como na série *Aventuras de um “bom” advogado*, e nas histórias de João Cavalo - ou conectadas (mas não continuações) - como em *A índia e A irmã da índia*, *Amantes* e *Quem é o pai?*, e no abecedário de Zéfiro (uma série de histórias cujas conquistas do protagonista seguiam o alfabeto: *Aline*, *Benta*, *Cínia*...).

Voltando aos enredos em si, podemos nos valer de uma chave interpretativa proposta por Ota, que é a das “primeiras situações”:

Todas as histórias tinham um sabor de “primeira vez”: se não era a primeira experiência sexual de um dos protagonistas, era a primeira relação amorosa de um casal qualquer, ou a primeira vez que um casal já entrosado experimentava uma variante. Eram sempre “primeiras situações” que abriam as portas da intimidade de um casal ou um personagem escolhido ao acaso para os leitores...<sup>82</sup>

Neste sentido, os temas mais presentes nas intrigas de Zéfiro são o do adultério (feminino em sua maioria) e a de moças virgens, muitas vezes associados com uma questão social do homem com um maior status (financeiro ou ocupando uma posição de chefia frente a mulher) e da mulher subalterna<sup>83</sup>.

Portanto, as intrigas zefirianas se caracterizariam pela produção de um efeito de verossimilhança com o mundo do leitor, envolvendo-o nos episódios representados a partir de uma certa confidencialidade com o narrador, que na maior parte das vezes está envolvido diretamente na ação, protagonizando-a.

<sup>82</sup> BARROS, 1987, p. 26

<sup>83</sup> Assim, o homem zefiriano é construído como um modelo excepcional: “Os homens de Zéfiro são profundamente orgulhosos do prazer que proporcionam. Isso fica evidente, sobretudo, porque em boa parte dos catecismos não há um envolvimento emocional que justifique o carinho direcionado a determinadas mulheres, e nem mesmo a intenção de que o encontro se repita. O prazer que as parceiras sentem reafirma a potência e o talento sexual do personagem, e nada mais do que isso. Tanto o é que muitas personagens femininas são representadas como mulheres mal resolvidas sexualmente, que nunca tinham sentido prazer, ou pelo menos tamanho prazer. De algum modo, a aptidão feminina para o sexo está condicionada, nos catecismos, ao poder que algum homem tem de despertá-la e estimulá-la, e é isso que torna aquele personagem em questão especial. Ele é um homem excepcional.” (CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950 - 1970)*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2014. p. 78).

### 3

## Quem foi Carlos Zéfiro?

### Sobre a autoria das revistinhas de sacanagem

A aparente simplicidade da pergunta-título deste capítulo pode nos tentar a respondê-la de forma direta: Carlos Zéfiro foi um autor brasileiro de histórias em quadrinhos, o maior expoente de um subgênero específico, que foi bastante popular no país entre os anos 1950-1960, conhecido por *catecismo(s)*, também chamado de *revistinha(s) de sacanagem* - livrinhos em formato 1/4 de ofício e, no geral, com 32 páginas, que continham histórias de temática sexual.

Por outro lado, podemos interpretar esta mesma pergunta de forma diversa, buscando sua resposta na identidade pessoal por trás do pseudônimo, uma identidade que permaneceu desconhecida por mais de 30 anos, até ser finalmente revelada, em 1991, numa matéria de capa da revista *Playboy*. Neste sentido, diríamos que Carlos Zéfiro era Alcides Aguiar Caminha, funcionário público e compositor<sup>84</sup>, que viria a falecer pouco mais de seis meses após a citada revelação, sem ter tido tempo de esclarecer mais profundamente sua história. Trabalhava no Serviço de Imigração do Ministério do Trabalho, sendo esta ocupação o motivo de sua vida anônima, pois, a lei que regia o funcionalismo público durante o período de publicação dos catecismos<sup>85</sup> previa, em caso de incontinência ou escândalo público, a perda do emprego ou pensão.

A partir destas duas possibilidades, e de sua amálgama, podemos desenvolver uma reflexão mais profunda sobre a condição autoral de Carlos Zéfiro, isto é, sobre a autoridade/legitimidade criativo-artística dos catecismos. Isso implica discutir a direta associação que se passou a fazer entre a unidade autoral (Carlos Zéfiro) e a unidade biográfica (Alcides Caminha). Não se trata aqui de rejeitar a autenticidade de Alcides Caminha, mas sim de aventar a participação de outros indivíduos na composição da identidade zefiriana.

---

<sup>84</sup> É dele a música “A flor e o espinho” composta juntamente com Guilherme de Brito e com Nelson Cavaquinho, seu maior parceiro.

<sup>85</sup> Lei nº 1.711, de 28 de outubro de 1952 (revogada pela Lei nº 8.112, de 1990).

Para tanto, antes de entrarmos mais diretamente na discussão sobre a autoria das revistinhas de sacanagem, é preciso que nos façamos algumas perguntas de caráter teórico, que nos auxiliarão a estruturar a reflexão proposta. Seriam elas: o que é um autor? Como constitui-se e de onde deriva sua autoridade artística? Qual a relação entre unidade/identidade biográfica e unidade/identidade artística? Como as transformações de concepção da relação artista-obra afetam o estatuto do autor/criador?

Podemos afirmar que estes questionamentos, centrados na figura do artista e na sua relação com a obra que produz, derivam de uma concepção crítica na qual o autor ganha predominância sob outros aspectos que envolvem o processo artístico<sup>86</sup>, isto é, quando “o próprio artista se torna o principal elemento gerador tanto do produto artístico quanto dos critérios pelos quais ele deverá ser julgado”<sup>87</sup>. Esta ascensão do autor, e a atribuição da singularidade de uma obra à sua ação e individualidade, vai de encontro ao ideal clássico, que era “baseado em dois pilares: o enlace entre criador e criatura e a coesão de forma e matéria”<sup>88</sup>.

Ao longo da Era Moderna essa situação alterou-se radicalmente: perdeu-se o equilíbrio característico do Classicismo [...] Tal alteração tem a ver com a exacerbação do individualismo moderno. Ao longo do século XIX e no século XX, a figura do indivíduo-autor ganhou destaque em detrimento da obra. Isso acarretou a quebra do enlace que unia criador e criatura. Desde então, o indivíduo artista impõe a forma à criatura.

---

<sup>86</sup> “Considerando uma obra de arte em sua totalidade, quatro elementos são diferenciados e salientados por um ou outro sinônimo em quase todas as teorias que pretendem ser abrangentes. Primeiro, trata-se da obra, o produto artístico em si mesmo. E já que esse é um produto humano, um artefato, o segundo elemento comum é o artífice, o artista. Em terceiro lugar, a obra costuma ter um assunto que, direta ou indiretamente, deriva de coisas existentes - é sobre, ou significa, ou reflete algo que seja, ou que tenha alguma relação com um conjunto objetivo de situações. Esse terceiro elemento, consista ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis, é frequentemente denotado pela palavra que vale para todas as obras - “natureza”; mas, em vez de utilizá-la, recorramos ao termo mais neutro e abrangente: universo. Como último elemento, temos o público, ou seja, ouvintes, espectadores ou leitores aos quais a obra se dirige, ou a cuja atenção, de qualquer forma, ela se torna acessível.” (ABRAMS, M. H. O espelho e a lâmpada. Teoria romântica e tradição literária. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p. 22)

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>88</sup> JARDIM, Eduardo. Criações compartilhadas: discussão de alguns conceitos. In: SIMIONI, A. P. (Org.); VELLOSO, M.P. (Org.); OLIVEIRA, C. (Org.); ROUCHOU, J. (Org.). *Criações compartilhadas: nas artes, na literatura e nas ciências sociais*. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2014. p. 261.

Ao mesmo tempo, a forma passou a depender não mais das exigências do fazer ou da própria obra, mas das decisões e até dos caprichos do artista. Ela se desprende de qualquer condicionamento e ganhou autonomia.<sup>89</sup>

### 3.1

#### A ascensão do autor na modernidade

Esta mudança paradigmática na relação autor-obra encontra-se inserida em um movimento maior de transformação da percepção do homem e de sua consciência histórica - o modo como o homem vê a si mesmo e sua relação com o mundo. Neste sentido, o processo de esvaziamento da *historia magistra vitae* como topos historiográfico e a ascensão do regime moderno de historicidade expõem a emergência das novas bases filosóficas fundadas no indivíduo e em sua própria capacidade de intervenção no ambiente em que vive.<sup>90</sup>

Como Koselleck expõe, a *historia magistra vitae* partia de uma concepção pluralista e pedagógica, isto é, a história seria um conjunto de múltiplas experiências alheias, um apanhado desarticulado de narrativas particulares, a servir de exemplo para a conduta presente; funcionaria como uma espécie de escola, a história como mestra da vida. Esta visão pressupõe a existência de um *continuum* histórico, isto é, a constância da natureza humana e das premissas e pressupostos do seu campo de experiência, o que torna possível uma semelhança entre os eventos passados, presentes e futuros, delimitados neste espaço contínuo. Desta forma, a *historia magistra vitae* era, nas palavras de Koselleck, "garantia e sintoma da continuidade que encerrava em si, ao mesmo tempo, passado e futuro".

<sup>89</sup> JARDIM, 2014, p. 262.

<sup>90</sup> Passado, presente, futuro. É a partir destas três categorias meta-históricas que a historiografia se constitui em sua busca para ordenar e dar sentido às experiências humanas do/no tempo, sendo que a apreensão destas experiências está sempre subordinada à maneira, historicamente informada, como a articulação de passado, presente e futuro é entendida, isto é, depende do "regime de historicidade" (para usar a categoria analítica de François Hartog) da época de sua investigação/produção. Isto significa que há mais de uma forma de articulação entre as categorias supracitadas, e que a preponderância de uma destas formas ao longo de certo período a caracteriza como o regime de historicidade do mesmo. Ou seja, um "regime de historicidade" é uma compreensão dominante da ordem do tempo (é uma expressão de uma ordem dominante do tempo), o que não quer dizer a existência exclusiva de tal maneira de compreensão.

Esta simetria entre passado e futuro, no entanto, começou a se desarticular no século XVI, com o surgimento de uma visão perspectivista do passado, possibilitada, por sua vez, pelo nascimento de uma consciência cronológica, que permitia a construção de um novo tempo<sup>91</sup>. Isto é, a consciência do distanciamento temporal possibilitava olhar para o passado (no caso, a Antiguidade) como fechado em si mesmo e autorizava a formulação de um percurso temporal próprio do passado, o que permitia analisar sua configuração separadamente da do presente. Porém, segundo Koselleck, a passagem para o regime moderno de historicidade se concretizaria somente entre 1750 e 1850, sendo caracterizada pelo deslocamento lexical de *Historie* (a velha história) para *Geschichte* (a nova história). Este período foi chamado por Koselleck de “grande época das singularizações”, no qual houve a ressignificação de conceitos tradicionais e a invenção de outros com intuito de traduzir o novo tempo experimentado<sup>92</sup>. Desta forma, o conceito de *Geschichte*, através desse processo de singularização, passa a significar a sequência unificada dos eventos da humanidade, com uma unidade interna que ordena a narrativa histórica e perpassa todo e qualquer evento. A partir disso, desenvolve-se a percepção da História como um sistema e, assim, a apreensão do passado, do presente e do futuro como uma totalidade dotada de sentido prévio, sentido este que seria o de progresso. Logo, o futuro seria o responsável por dar significado ao passado; esta nova qualidade temporal estaria baseada na assimetria entre passado e futuro.

Desde a descoberta de que nossa Terra é uma esfera, a contemporaneidade do não-contemporâneo se transformou numa experiência de todos os povos que habitam este globo. Desde então, a História é temporalizada, em um sentido genuíno. O tempo passa a ser estratificado, não mais como vivenciado só ao natural, mas também como forma de realização e resultado da ação humana, da cultura humana e sobretudo da técnica humana. Somente a partir do momento em que aceleração e retardamento conseguem medir diferenças de experiências, cuja equalização se transforma em *Letimov* de uma ação político-social, e só a partir do momento em

---

<sup>91</sup> Como exposto em KOSELLECK, Reinhart. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 85-92.

<sup>92</sup> Koselleck afirma ainda que estas modificações linguísticas e semânticas se voltavam contra a sociedade aristocrática, estamental, provocando um efeito o qual, da mesma forma que estes conceitos eram criados para exprimir uma nova experiência, eles, ao se ampliarem (através desta singularização), eram utilizados pela sociedade também para reivindicar uma nova experiência, se tornando assim em motores da própria mudança que designavam.

que isso se vincula à expectativa de um futuro planejável, é que existe o conceito de História. “História” - como conceito-legitimador - vai muito além de sua aplicação científica. Ele conseguiu reunir as experiências e as esperanças da época Moderna numa só palavra, a qual conseguiu se tornar, desde então, termo de discórdia e palavra de ordem em nossa linguagem político-social<sup>93</sup>.

Com isso, nós temos o fenômeno de temporalização da história, ou seja, o estabelecimento de um tempo determinado exclusivamente pela história, imanente à ela e transcendente à natureza. Esta noção de tempo histórico se fundamenta no conceito de tempo como um agente necessário de mudança, e pode ser explicada enquanto entendimento do passado como um espaço de experiência circunscrito e o futuro como um horizonte de expectativas em aberto, o que implica numa transitoriedade do presente, que é experimentado como um momento fugaz no qual as ações humanas acontecem como seleções entre diferentes roteiros possíveis para o futuro - ou seja, o homem passa a ser agente das transformações que ocorrem no mundo.

É neste contexto, marcado pela percepção de que as categorias da tradição não são mais capazes de dar conta do mundo e das ações dos homens no tempo presente, que Friedrich Schiller está produzindo a sua obra “Poesia ingênua e sentimental”, na qual irá desenvolver um arcabouço conceitual capaz de dar conta da experiência moderna em um duplo movimento: diacronicamente (passagem da antiguidade para a modernidade) e sincronicamente (tanto na modernidade quanto na antiguidade há a coexistência do que ele chama de ingênuo e de sentimental)<sup>94</sup>. Neste sentido, Schiller irá se valer das categorias “ingênuo” e “sentimental” enquanto maneiras de pensar, maneiras de sentir, maneiras de se relacionar com e no mundo.

Sendo assim, Schiller define o ingênuo a partir de uma vinculação com a natureza, isto é, uma existência completa, permanente, não-mutável, perfeita, em um cosmos definido e finito; enquanto o sentimental se caracterizaria com base em um vínculo com a artificialidade, ou seja, como uma existência em busca desta

<sup>93</sup> KOSELLECK, 2013, p. 40.

<sup>94</sup> Schiller está chamando a atenção para preponderância de uma destas visões em diferentes épocas, e não uma existência exclusiva - associando o ingênuo à antiguidade e o sentimental à modernidade.

natureza já perdida, que se transforma em ideal, algo que pode ser recuperado, mas somente por meio do artifício. Portanto, a visão sentimental implica a liberdade; o homem é livre para construir seu próprio destino, numa progressão infinita.

Assim, freqüentemente atribuímos um caráter ingênuo a um animal, a uma paisagem, a um edifício e mesmo à natureza em geral, por oposição ao arbítrio e aos conceitos fantasiosos do homem. Mas isso sempre exige que, em nossos pensamentos, emprestemos uma vontade ao desprovido de vontade e observemos sua orientação rigorosa segundo a lei da necessidade. O descontentamento com o mau uso de nossa própria liberdade e com a falta de harmonia ética que sentimos em nosso agir leva facilmente a uma tal disposição em que dirigimos a palavra ao irracional, como a uma pessoa, e, tornando sua eterna uniformidade mérito seu, invejamo-lhe o comportamento tranqüilo, como se realmente tivesse tido de lutar com uma tentação em contrário. Num tal instante, condiz bem conosco que consideremos a prerrogativa de nossa razão como uma maldição e um infortúnio e que, ante o vivo sentimento da imperfeição de nosso desempenho real, deixemos de render justiça à nossa predisposição e destinação.<sup>95</sup>

À vista disso, Schiller está diferenciando o sentimental do ingênuo, sendo o primeiro estabelecido pela racionalidade (razão), na qual a natureza se configura em uma ideia/objeto dentro de um cosmo infinito, notabilizado pela progressão; e o segundo, marcado pela irracionalidade, onde a natureza constitui-se em experiência/sujeito em um cosmo finito, determinado pela uniformidade. Dentro desta diferenciação, o autor alemão está chamando atenção para a fratura, no mundo moderno, da integração entre o eu e o mundo; há a consciência da separação entre o eu e o mundo, uma separação que se multiplica e fragmenta o próprio homem, visto agora como formado por uma diversidade de elementos<sup>96</sup>.

É em um sentido semelhante, que Lionel Trilling se vale dos conceitos de “alma honesta” e “desintegração do eu” de Hegel, para problematizar a ideia de sinceridade, que está no âmago do relacionamento entre um mundo individual/interior e um mundo social/exterior.

<sup>95</sup> SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 53.

<sup>96</sup> O que fundamenta o engenho de Schiller em buscar identificar resquícios do ingênuo no sentimental, do antigo no moderno

A sinceridade era considerada um elemento de autonomia pessoal, sendo vista como aquilo que poderíamos chamar de virtude progressiva. No entanto, à luz da antropologia histórica de Hegel, devemos encará-la da maneira oposta, isto é, como se fosse algo regressivo e retrospectivo, algo que remetesse à personalidade de um tempo passado, encontrando-se entre o eu e aquela desintegração que é essencial para que ele desenvolva sua liberdade verdadeira e plena<sup>97</sup>.

Com isso, Trilling está refletindo a partir da fenomenologia hegeliana sobre formas de relação do indivíduo com a sociedade, que pode se dar, segundo Hegel, de duas formas: relação nobre, onde há uma harmonia entre a consciência individual e o poder externo da sociedade (pode-se fazer um paralelo com o conceito de ingênuo, no sentido de esta relação pressupor uma permanência, uma não-mutabilidade e uma uniformidade do social); e relação vil, na qual a consciência individual se volta contra o poder externo da sociedade, visto como um empecilho à existência autônoma (poderíamos associar esta relação ao sentimental de Schiller, tendo em vista que ela mobiliza conceitos como liberdade, razão e progressão).

Portanto, a modernidade implica uma nova forma de relacionamento indivíduo-sociedade (sentimental, “desintegração do eu”, relação vil), que a partir de então será caracterizada por um permanente processo de autofundamentação.<sup>98</sup> Esta autofundamentação pressupõe a transformação da percepção do homem - a partir da emersão da sociedade enquanto organização coletiva marcada pela

<sup>97</sup> Em uma comparação com Schiller, a “alma honesta” corresponderia ao ingênuo, e a “desintegração do eu” se referiria ao sentimental. TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Ed., 2014. p. 59.

<sup>98</sup> “A ruptura com o passado e o olhar para as conseqüências futuras formam uma tal consciência de tempo que agora todas as instâncias do saber e da ação precisam ser fundamentadas sem o recurso a tradições exemplares. Hegel liga então a consciência histórica radicalmente nova que emerge na modernidade e como modernidade à questão crucial de a contemporaneidade sempre ter de fundamentar-se a partir de si mesma, de buscar sempre em si mesma os seus critérios de orientação normativa.” (REPA, Luiz Sérgio. Hegel, Habermas e a modernidade. *Dois Pontos* (UFPR), v. 7, p. 151-162, 2010. p. 153)

<sup>99</sup> Balzac, em sua empreitada de escrever a *Comédia Humana*, exemplifica esta experiência moderna. Ao se propor realizar uma “vasta pintura da sociedade”, o autor francês mergulha no mundo da emergência do social, um mundo que está problematizando a própria autoridade da tradição. Neste sentido, consolida-se a ideia de vulgaridade do homem, fazendo com que qualquer homem possa ser objeto de uma representação séria, tendo em vista que seu lugar no mundo não é dado pela natureza, mas sim pela circunstância (concepção de mobilidade, instabilidade).

mobilidade e pela transitoriedade<sup>99</sup> - em contraste ao caráter modelar da arte clássica<sup>100</sup>.

Segundo Jonathan Crary, é no final do século XVI que se inicia esta transformação perceptiva, com a ascensão da câmara escura enquanto modelo óptico e filosófico capaz de delimitar e definir as relações entre observador e mundo<sup>101</sup>. O paradigma da câmara escura “indica a emergência de um novo modelo de subjetividade, a hegemonia de um novo efeito-sujeito” ao realizar uma operação de individuação. Isto é, “ela [câmara escura] necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros. Ela o impele a um tipo de *askesis*, ou distanciamento do mundo, a fim de regular e purificar a relação que se tem com a multiplicidade de conteúdos do mundo agora ‘exterior’”<sup>102</sup>. Desta forma, a individuação desenvolvida pela câmara escura é resultado de uma proposta cartesiana, ou seja, sua intenção é eliminar as incertezas e confusões da visão e dos sentimentos humanos, a partir de um olhar

---

<sup>100</sup> “O processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela celebre *Querelle des anciens et des modernes*. O partido dos modernos insurge-se contra a autocompreensão do classicismo francês, quando assimila o conceito aristotélico de perfeição ao de progresso, tal como este foi sugerido pela ciência natural moderna. Os “modernos” questionam o sentido de imitação dos modelos antigos com argumentos histórico-críticos; em contraposição às normas de uma beleza absoluta, aparentemente supratemporal, salientam os critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época.” (HABERMAS, Jürgen. O Discurso Filosófico da Modernidade. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 13).

<sup>101</sup> “Historicamente falando, é preciso reconhecer como, durante cerca de duzentos anos - do final do século XVI ao final do século XVIII -, os princípios estruturais e ópticos da câmara escura fundiram-se em um paradigma dominante que descreveu o estatuto e as possibilidades de um observador. Durante os séculos XVII e XVIII a câmara escura foi, sem dúvida, o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscível em relação ao mundo exterior. Esse objeto problemático foi muito mais do que um aparelho óptico. Por mais de duzentos anos, subsistiu como metáfora filosófica, como modelo na ciência da óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais. Durante dois séculos, no pensamento racionalista e no empirista, permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo.” (CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 35).

<sup>102</sup> CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 45

técnico-lógico, atingindo, assim, uma compreensão objetiva do mundo, que exclui a subjetividade do observador da experiência óptica.

Ao final do século XVIII, no entanto, este modelo já estava sendo superado pela crescente valorização da visão subjetiva<sup>103</sup>, isto é, “nossa representação das coisas, tais como nos são dadas, não se regula por estas, consideradas como coisas em si; esses objetos, como fenômenos, é que se regulam pelo nosso modo de representação”<sup>104</sup>. Com isso, “o tipo de separação, implícita na câmara escura, entre representação interior e realidade exterior torna-se uma única superfície de afecções”<sup>105</sup>. Isto significa que o observador deixa de ser um receptor passivo de sensações, se tornando ao mesmo tempo o lugar e o produtor das mesmas. Portanto, a modernidade visual<sup>106</sup> redefine a visão ao permitir “conceber uma percepção sensorial separada de qualquer vínculo necessário com um referente externo”<sup>107</sup>.

O colapso da câmara escura como modelo da condição do observador foi parte de um processo de modernização, embora a própria câmara tenha sido um elemento do início de uma modernidade anterior, ajudando a definir um sujeito individualizado, “livre” e privado no século XVII. Contudo, até o princípio do século XX, a rigidez da câmara escura, seu sistema óptico linear, suas posições fixas, sua identificação da percepção e do objeto foram, todos eles, demasiadamente inflexíveis e imóveis diante de um conjunto de exigências políticas e culturais que se transformavam com rapidez. [...] Só no início do século XIX o modelo da câmara perde sua autoridade suprema. A visão deixa de estar subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo. Não é mais o olho que alardeia um “mundo real”<sup>108</sup>.

<sup>103</sup> “uma noção pós-kantiana que é tanto produto como constitutiva da modernidade” (CRARY, 2012, p. 73).

<sup>104</sup> KANT, 1994, p. 22 apud CRARY, 2012, p. 73.

<sup>105</sup> Ibid., p. 74.

<sup>106</sup> “A modernidade, nesse caso, coincide com o colapso dos modelos clássicos de visão e seu espaço estável de representações. Em vez disso, a observação torna-se, cada vez mais, uma questão de sensações e estímulos equivalentes, desprovidos de referencia espacial. O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca. [...] Na ausência do modelo jurídico da câmara escura, ha uma emancipação da visão, um desmoronamento das estruturas rígidas que a formaram e constituíram seus objetos” (Ibid., p. 32).

<sup>107</sup> Ibid., p. 99.

<sup>108</sup> CRARY, 2012, p. 135.

Esta transformação da percepção humana, aliada ao processo de desenvolvimento de uma nova consciência histórica, indica a ascensão do homem como agente (cri)ativo dentro da produção artística. Foi neste momento que a atuação do artista ganhou certo protagonismo na sua relação com a arte.

A partir desta inédita condição, desenvolve-se uma “nova economia da palavra escrita”, como Roger Chartier denominou a conjunção de três noções: a individualização do escrever, a originalidade da obra literária e a consagração do escritor. Com a emergência desta nova economia, há a afirmação da originalidade criativa - responsável por fundir a vida do autor e suas obras - e a definição de propriedade literária<sup>109</sup>, sendo esta última possível somente através da formulação de uma natureza dual do livro (material e discursiva), isto é, da distinção

entre o livro como *opus mechanicum*, como objeto material que pertence à pessoa que o adquire, e o livro como discurso endereçado ao público, que permanece propriedade de seu autor e só pode ser posto em circulação por aqueles designados pelo autor<sup>110 111</sup>.

Com isso, surge o autor como proprietário de sua obra<sup>112</sup>. Porém, para que esta obra se configure como tal publica e socialmente ela necessita da participação de outros indivíduos: editores, distribuidores, leitores. Sendo assim, deve-se tomar cuidado para que a hegemonia do autor não se transforme em uma máscara que oculte as próprias condições que possibilitaram a concretização de sua obra.

<sup>109</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 10

<sup>110</sup> Ibid., p. 30.

<sup>111</sup> “Foi somente quando as obras escritas foram desvinculadas de toda materialidade particular que as composições literárias puderam ser consideradas bens de propriedade. Isso levou ao oximoro que designa o texto como “coisa imaterial”. E também levou à separação básica entre identidade essencial da obra e pluralidade indefinida de seus estados [...] entre o texto ideal e transcendente e as múltiplas formas de sua publicação.” (Ibid., p. 31).

<sup>112</sup> “A dupla justificativa que pode construir essa função é, de um lado, uma justificativa fundamentada na teoria do direito natural (o homem é proprietário de seu corpo, ele é proprietário dos produtos de seu trabalho, as composições literárias são o resultado de um trabalho, logo aquele que o realizou é seu proprietário legítimo), e, de outro, uma justificativa de ordem estética (ela se apoia na categoria da originalidade, que se impõe no século XVIII como uma categoria intelectual ou estética fundamental e que funda a propriedade disso que Blackstone, dedicado à defesa dos livreiros londrinos, designará como *style sentiment e language*). É essa singularidade irreduzível do senso de estilo e da linguagem manifestos na obra que funda esteticamente, intelectualmente, a propriedade de seu autor sobre ela.” (CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012. p. 44-45)

### 3.2

#### A unidade autoral Carlos Zéfiro

Portanto, analisar a autoria das revistinhas de sacanagem zefirianas significa discutir a exclusividade de Alcides Caminha como componente biográfico da unidade autoral Carlos Zéfiro (logo, como única referência artística-criativa e único responsável pela sua existência), avaliar a possibilidade de participação de outros sujeitos para a composição desta mesma unidade, e investigar a natureza da unidade autoral zefiriana - como a mesma se caracteriza em relação ao desenvolvimento conceitual da noção moderna de autor.

Para tanto, é preciso, inicialmente, estabelecer o período ativo de Carlos Zéfiro na produção de seus catecismos. Neste ponto, uma declaração de Hélio Brandão (também conhecido como Hélio Gordo), referido como o primeiro editor de Zéfiro, nos auxilia a esboçar tal intervalo de tempo: “Foi exatamente no dia em que o Brasil ganhou da Romênia na Copa do México. A Polícia Federal me levou preso porque haviam apreendido cerca de 50 000 exemplares de *catecismos* em Brasília. Depois que me liberei, felizmente sem maiores problemas, resolvi que nunca mais editaria o Zéfiro. Queimei tudo que eu tinha e desisti”<sup>113</sup>. O dia, no caso, era 10 de junho de 1970, e pode ser considerado como um marco para a aposentadoria de Zéfiro.

A saída de Brandão da cena, além das dificuldades técnicas que provavelmente acarretou, como prejuízos na impressão e na distribuição, por exemplo, deve ter suscitado questionamentos de ordem pessoal/psicológica, capazes de desestimular o prosseguimento das atividades por parte de Alcides Caminha e de outros possíveis envolvidos na dinâmica<sup>114</sup>, já que o caso da

<sup>113</sup> KFOURI, Juca. O fim de 30 anos de mistério. Playboy, n° 196, novembro de 1991. p. 96.

<sup>114</sup> Um depoimento de Gil Caminha, filho de Alcides, vem ao encontro desta suposição: “O que ele tinha mais medo era quando um desses profissionais que distribuíam essa revista a nível Brasil... Vamos dizer que o cara lá de Porto Alegre foi preso, chegava pra ele ‘olha, fulano lá de Porto Alegre foi preso, ao descer do ônibus na rodoviária a polícia pegou toda mercadoria e pegou’, ele aí se apavorava, ele ficava preocupado. Então às vezes até dava pena, porque aí, vamos dizer ele já tinha um acervo bom ali das histórias, e simplesmente ele destruía todo aquele material” (DURAN, Sergio; TEMER, Gabriela. Zéfiro explícito. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Sergio Duran e Gabriela Temer. Rio de Janeiro, 2012. 04:10-04:50). E se levarmos em conta a centralidade do Gordo dentro do esquema de produção e distribuição das revistinhas, sua detenção deve ter suscitado um medo e uma preocupação ainda maiores em Alcides.

apreensão das revistinhas se insere em um contexto de intensificação da fiscalização sobre a circulação de publicações consideradas imorais no Brasil<sup>115</sup>, e a punição para os envolvidos em sua indústria poderia ser severa, ainda mais se tratando de um empreendimento clandestino. Porém, ainda que tenham resolvido dar continuidade à produção das historinhas, um outro acontecimento provavelmente determinou o encerramento definitivo das atividades de Carlos Zéfiro: a mudança de Caminha para Brasília em 1973. Desta forma, ao somar-se estes dois fatos, temos a desarticulação de todo o processo de produção zefiriano entre os anos 1970 e 1973.<sup>116 117</sup>

Por outro lado, o início da atividade de Zéfiro é mais impreciso. Segundo Hélio Brandão, “Tudo começou numa loja em cima do velho cine Presidente, onde funcionava a Editora Ouro. Nos reuníamos lá à noite, discutíamos os roteiros e o Caminha desenhava. Ele fazia duas histórias por semana e deve ter produzido umas 600 revistas”<sup>118</sup>. Se levarmos na ponta do lápis esta informação, teremos 6 anos de produção, sendo assim, Zéfiro teria começado sua carreira em meados de

---

<sup>115</sup> Desde seu princípio, a década de 1970 foi marcada pelo fortalecimento do controle e da repressão aos materiais considerados “ofensivos à moral e aos bons costumes”, sendo o decreto-lei n. 1.077 (de 26/01/1970), que estabeleceu a censura prévia de livros e revistas no país, o princípio da estruturação de um sistema repressivo por parte do governo ditatorial brasileiro, que atingiu seu ápice durante a permanência de Armando Falcão como Ministro da Justiça (1974-79). Sobre o processo de estruturação e desmonte das censuras de publicações na ditadura militar brasileira, ver MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

<sup>116</sup> Uma nota em 1973 já trata Zéfiro e as revistinhas de sacanagem no passado: Ao se referir aos catecismos ela afirma o seguinte: “Hoje estão praticamente esgotados, e os poucos números restantes são egoisticamente guardados por colecionadores avaros que não querem se desfazer de modo algum das suas preciosidades” (Por Ai. *Diário de Notícias*, 22 de março de 1973).

<sup>117</sup> Outro fator que poderia indicar o início dos anos 1970 como marco do fim das atividades de Zéfiro, é a ortografia. Ao analisar os catecismos, percebemos que sua escrita segue as regras pré Reforma Ortográfica de 1971, que foi responsável por mudanças nas regras de acentuação, notadamente a queda dos acentos diferenciais. Com isso, diversas palavras deixaram de ter o acento circunflexo, tais como este, ele, cor, medo, etc. Apesar deste fato, é difícil imaginar uma incorporação das novas regras instantaneamente. Recentemente passamos por uma outra reforma ortográfica, e ainda hoje muitos continuam a escrever sob as regras antigas. E, no caso da alteração de 1971, há o agravante de que na época não havia programas de edição textual que, após uma atualização, seria capaz de nos corrigir de acordo com a norma mais atualizada. Além disso, dada sua própria produção informal, é improvável que as revistinhas passassem por um processo de revisão textual - o que os diversos erros gramaticais e palavras comidas na maioria dos catecismos parece corroborar.

<sup>118</sup> KFOURI, 1991, p. 96.

1964<sup>119</sup>. Porém, em uma matéria de jornal datada de 4 de maio de 1963, já temos menção ao seu nome como autor de “livros imorais”<sup>120</sup>. Além disso, Alcides Caminha, em entrevista após a divulgação da sua identidade como sendo a do licencioso autor, confidenciou que iniciou a desenhar histórias no final dos anos 1950, e que as vendia para vários editores, calculando que tenha produzido 862 historinhas<sup>121</sup>, as quais eram criadas, segundo Caminha, de acordo com sua necessidade financeira, sem um ritmo padronizado: “em ocasiões eu fazia duas, três por semana, em outras ocasiões demorava mais um pouco”<sup>122</sup>.

Neste sentido, cabem algumas indagações: o que significa essa discrepância de datas? Será que Brandão não foi o primeiro a editar as revistinhas de Alcides? Será que Alcides produzia e vendia suas historinhas a diversos editores antes de estabelecer uma associação com Brandão? Neste caso, quem foram estes outros editores e de que forma a parceria entre Brandão e Caminha afetou/influenciou a produção das revistinhas? Porém, ao contrário, se ambos iniciaram juntamente o empreendimento, qual teria sido a importância do Gordo no desenvolvimento e estabelecimento do autor Carlos Zéfiro? Seriam estes dois indivíduos os únicos a formarem a (id)entidade Carlos Zéfiro?

Portanto, apresentam-se dois cenários de análise para nós: um que admite o início da carreira de Alcides Caminha com outros editores e sua posterior associação com Hélio Brandão; e outro em que aceita-se Brandão como o primeiro, e provavelmente o único, editor de Caminha na acepção da palavra. Desta forma, empreenderemos a seguir um esforço de interpretação a partir de cada um destes dois cenários.

---

<sup>119</sup> Levando em conta que cada ano possui 52 duas semanas, seriam produzidas anualmente algo em torno de 100 revistinhas, o que nos leva a afirmação dos 6 anos. Como Brandão se retirou do processo de produção dos catecismos em 1970, chegamos ao ano aludido de 1964 como data inicial da parceria.

<sup>120</sup> Gang da obscenidade caçada pela polícia. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 de maio de 1963.

<sup>121</sup> CAMINHA, Alcides Aguiar. Carlos Zéfiro. *Semanário*, nº 186, p. 18, 21, fev. 1992. Entrevista concedida a Luciléa Cordovil.

<sup>122</sup> Entrevista concedida no programa Jô Soares Onze e meia.

### **Primeiro cenário de análise: associação tardia entre Caminha e Brandão**

Ainda que Alcides Caminha tenha começado a escrever e desenhar histórias no final dos anos 1950, nos parece que o tempo em que esteve associado com Hélio Brandão foi o mais prolífico de sua carreira - se confiarmos nas informações de ambos, teremos quase 3/4 da sua obra sido produzida no tempo em que os dois trabalharam juntos -, com Caminha mais do que dobrando a sua produção anterior<sup>123</sup>. E, apesar de Brandão não ter sido o único editor das revistinhas de sacanagem produzidas por Alcides Caminha<sup>124</sup>, foi com ele que Alcides estabeleceu uma associação duradoura (mais ou menos metade do seu período produtivo), durante a qual presume-se que tenha sido exclusiva. Além disso, de acordo com Brandão, “eles”<sup>125</sup> discutiam os roteiros juntos e Alcides os desenhava, o que dá ao editor alguma participação na produção das revistinhas para além de questões de ordem técnica. É provável que Brandão tenha contribuído com argumentos para histórias completas e sugestões pontuais nos roteiros (talvez tenha até mesmo produzido alguns), ainda mais se levarmos em conta o ritmo de lançamento das histórias (duas por semana). Esta participação não o faria um co-autor das revistinhas de sacanagem?

Ademais, não devemos excluir as questões técnicas da equação, pois a sistematização da produção dos catecismos a partir da entrada de Brandão na cena, pode ter tido influências na disseminação do nome Carlos Zéfiro através do aumento da tiragem das revistas e/ou da expansão de sua rede de distribuição.

---

<sup>123</sup> Há de se fazer uma observação no entanto. Sabemos que alguns catecismos foram publicados com dois títulos diferentes, provavelmente em períodos diversos. Isto pode significar que algumas revistinhas publicadas durante a parceria Brandão-Caminha já teriam sido lançadas anteriormente. Ao mesmo tempo, estes catecismos “duplicados” podem ter sido lançados já durante a parceria, ou mesmo produzidos por outras pessoas (que copiaram o conteúdo de uma história e a lançaram com outro título). Como não temos informações editoriais sobre os catecismos, nem sabemos se os números que tanto Alcides quanto Hélio afirmam se referem a histórias originais ou títulos (aqui uma mesma história contaria duas vezes para a conta final), não temos como empreender um detalhamento mais profundo da questão. De qualquer forma, não nos parece que estas duplicações possam influenciar decisivamente nas suposições levantadas, tendo em vista que, pelos dados que possuímos, esta não foi uma prática regular.

<sup>124</sup> Em entrevista a Jô Soares, ao responder a pergunta se era ele mesmo que editava as revistinhas, Caminha responde: “Não, eu vendia, a preço de banana, pra vários editores”. Porém, esta resposta esta no contexto da entrevista em que esta se falando do começo da carreira de Caminha como Carlos Zéfiro, o que nos leva a supor que tal afirmativa se refere a estes anos iniciais, ao período anterior à sua associação com Hélio Brandão.

<sup>125</sup> Quem seriam este “eles” não fica muito claro. Hélio Brandão estaria se referindo a ele e Alcides Caminha somente? Ou outros indivíduos também seriam contemplados por este plural?

Como não temos informações editoriais sobre as revistinhas de sacanagem, não há como mensurar o tamanho do impacto, se é que houve algum. No entanto, mesmo que não tenha ocorrido nenhuma ampliação em termos de impressão e distribuição, podemos insinuar, ao menos, que esta sistematização garantiu uma produção regular e contribuiu para a produção de um maior número de títulos, assegurando uma permanência do nome Carlos Zéfiro no mercado de publicações clandestinas através de uma circulação constante de seus catecismos.

Mas por que falamos somente de Brandão? Por que não abordamos outros editores também? Primeiramente, porque não temos informações sobre estes indivíduos e sua participação na editoração das revistinhas.<sup>126</sup> Em segundo lugar, porque a relação com estes outros editores, notadamente no início das atividades de Caminha como desenhista, parece ter se dado pontualmente, a partir de um interesse econômico momentâneo em comum, sem um envolvimento dos mesmos seja no processo criativo, seja no desenvolvimento de estruturas de produção contínuas. E, em terceiro lugar, porque Brandão representou uma sistematização da produção que, a nosso ver, teve impacto direto no estabelecimento do nome Carlos Zéfiro no mercado.

### **Segundo cenário de análise: Caminha e Brandão iniciam o empreendimento conjuntamente**

Alcides Aguiar Caminha, como dito anteriormente, foi um funcionário público, datiloscopista do Ministério do Trabalho (no Departamento Nacional de Imigração), cujo grande interesse musical levou-o a compor algumas músicas, notadamente em parceria com Nelson Cavaquinho<sup>127</sup>, quem conheceu em meados dos anos 1950 ao frequentar a vida social dos arredores da Praça Tiradentes, região central no contexto do teatro de revista e que, por isso mesmo, atraía músicos e compositores aspirantes esperançosos de conseguir alguma oportunidade profissional. Era neste mesmo espaço que Hélio Brandão possuía

---

<sup>126</sup> Alcides menciona o nome de dois outros em uma entrevista, Antônio Inácio e Zé do Brito, dando a entender que eram os distribuidores que mais compravam dele. (Semanário)

<sup>127</sup> São-lhe atribuídos créditos em três canções juntamente de Nelson Cavaquinho: A flor e o espinho (também com Guilherme de Brito), Capital do samba e Notícia (também com Nourival Bahia).

uma editora (na Rua Pedro I, em cima do antigo Cine-Presidente), não sendo difícil imaginar que ambos se cruzavam nas leiterias e cafés das proximidades, que ocasionalmente fizessem parte das mesmas rodas de conversa e que talvez tivessem amigos em comum.

Desta forma, é possível conceber que ambos tenham trocado dois dedos de prosa mais de uma vez e que, em uma destas conversas, os interesses dos dois tenham se conciliado. Certa vez Brandão comentou o seguinte: “O Zéfiro foi criado. Eu queria lançar... revista pornográfica. Ai criei um desenhista”<sup>128</sup>. É verdade que tal declaração foi feita no final dos anos 1980, portanto, antes da revelação da suposta identidade de Carlos Zéfiro. Neste sentido, o Gordo poderia estar simplesmente despistando sobre o envolvimento de outras pessoas com a produção dos catecismos, preservando o amigo de alguma consequência prejudicial. Entretanto, nos parece que esta afirmativa não está muito longe da realidade. É capaz que Alcides tenha comentado e/ou mostrado alguns desenhos adultos que tenha feito<sup>129</sup> e Brandão, inserido no meio editorial e sabedor dos lucros possíveis de se conseguir com a produção de revistinhas de sacanagem (que já circulavam pela cidade), tenha vislumbrado uma oportunidade de negócio. Assim, aliando seus interesses econômicos, o datiloscopista e o editor podem ter dado vida à Carlos Zéfiro.

Com isso, teríamos uma divisão explícita das funções, com Alcides Caminha sendo o encarregado de produzir as histórias (elaborar os roteiros, com participação do Gordo, e desenhá-los) e Hélio Brandão sendo o responsável pela impressão e distribuição das revistinhas, além do controle financeiro da operação, isto é, da venda do material, seja diretamente para as bancas, seja para outros distribuidores, e do pagamento dos envolvidos no processo (inclusive de Alcides). Este dispositivo faria de ambos sócios na Sociedade Anônima Carlos Zéfiro.

---

<sup>128</sup> Programa “Documento Especial”, com direção geral de Nelson Hoineff.

<sup>129</sup> Alcides Caminha uma vez afirmou o seguinte ao ser perguntado sobre o surgimento da ideia de criar as revistinhas de sacanagem: “Eu fazia uns bicos no Hospital da Aeronáutica, no Galeão, e um colega de lá, o motorista Caldas, certa vez chegou com duas revistinhas italianas de sacanagem, pedindo para que eu ampliasse os desenhos. Dali em diante passei a criar as minhas próprias histórias e desenhos. Lembro que, como eu não tinha em casa uma prancheta, desenhava em cima de um roupeiro velho que havia no quarto” (CAMINHA, 1992).



Fachada do Cine-Presidente na década de 1970 (foto: Agência O Globo).

Portanto, admitindo-se tanto um cenário quanto outro, temos em Hélio Brandão uma figura fundamental para a formação e/ou estabelecimento do autor Carlos Zéfiro, seja a partir de um viés criativo, com influência direta sobre os enredos, seja por um viés mercadológico, contribuindo com o desenvolvimento da “marca” zefiriana. No entanto, acreditamos que a interpretação mais verossímil seja a que põe Brandão e Caminha como sócios desde o início da empreitada, já que haveria a necessidade de uma pessoa do meio do mercado editorial para indicar os caminhos que possibilitariam tal empreendimento. Nada impede que outra pessoa, sem ser o Gordo, tenha feito esse papel no início da carreira de Caminha, mas os dados de que dispomos não nos dão indícios disso.

Ainda dentro deste espectro editorial, devemos destacar também a atuação dos distribuidores, que foram responsáveis pela nacionalização do nome Carlos Zéfiro. Sabe-se que as revistinhas tiveram uma penetração em grande parte do território nacional, chegando a todas as regiões do país. Joaquim Marinho, organizador de dois livros sobre Carlos Zéfiro nos anos 1980, afirma que seu primeiro contato com os catecismos foi em 1958, quando morava em Manaus, e que as revistinhas vinham de Recife semanalmente.

A distribuição dos catecismos de Zéfiro funcionava por meio de um esquema de risco, de venda antecipada que, na prática, nunca deu prejuízo para o vendedor final. Este comprava um lote e pagava ao retirar o material. Muitas vezes os exemplares passavam pelas mãos de tantos atravessadores que o consumidor pagava pelo produto um valor alto, “preço de maconha”, como declarou um jornalista da época. Além do preço elevado – que equivalia, em média, ao preço de uma revista semanal como *O Cruzeiro* ou *Manchete* –, o interessado ainda tinha de levar um exemplar de uma revista séria, onde o catecismo saía camuflado.<sup>130</sup>

Desta forma, temos a indicação de uma distribuição que se dava, centralmente, a partir do Rio de Janeiro, mas que se sub-ramificava de outros locais para regiões mais remotas que, provavelmente, não possuíam uma distribuição direta do Rio. Ao que tudo indica, o esquema se desenvolvia a partir destes distribuidores primários, que atuavam como mercadores ambulantes, comprando uma parte da produção zefiriana para revende-la em uma outra localidade, sendo possível que vendessem parte do que tinham comprado para outros ambulantes (distribuidores secundários), que levariam a mercadoria para outras regiões. Sendo assim, estes distribuidores (primários, secundários, terciários...) teriam tido participação importante na disseminação de Carlos Zéfiro, e aqui se põe a dúvida fundamental: Zéfiro tinha uma grande penetração no mercado porque era o autor mais conhecido ou era o mais conhecido porque tinha uma grande penetração?

Contudo, para além destas questões editoriais, é preciso investigar a própria produção artística das historinhas. Será que todas foram elaboradas e desenhadas por Alcides Caminha sem a necessidade de recorrer a nenhum auxílio de terceiros? Neste quesito, Ota levanta o seguinte ponto:

Mas não é de todo descartada a hipótese que Zéfiro se valesse de alguns assistentes nas épocas de maior produção [...] Uma das fontes entrevistadas afirma que Zéfiro volta e meia se utilizava desse expediente: por vezes idealizava, roteirizava e desenhava os quadros principais das histórias e passava tudo para os seus “assistentes” finalizarem. Mas nem sempre isso era creditado nas revistas, que mantinham invariavelmente a assinatura única de Carlos Zéfiro...<sup>131</sup>

<sup>130</sup> JUNIOR, Gonçalo. A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 322

<sup>131</sup> BARROS, Octacílio D’Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. 4.ed. Rio de Janeiro : Record, 1987. p. 36

Esta suposição nos parece plausível, ainda mais quando levamos em conta que muitos dos desenhos eram replicados em diferentes histórias, sendo copiados com algumas pequenas modificações. Seguindo este raciocínio, Alcides poderia se dedicar às imagens “inéditas” e deixar as cópias para serem feitas por “assistentes”, caracterizando um modelo formado a partir de uma hierarquia autoral. Por outro lado, caso estes “assistentes” também se imiscuissem da tarefa de desenhar inéditos, caberia questionar a influência de tais indivíduos no desenvolvimento do autor Carlos Zéfiro. Seriam estas pessoas copiadores/replicadores de uma forma gráfica estabelecida por Caminha? Teriam elas, de alguma forma, contribuído para a formação do estilo zefiriano? Em que medida? Estas são perguntas que ficam somente a título de reflexão, já que não temos como afirmar se houve ou não tal repartição de trabalho como uma prática no processo de produção dos catecismos.



Páginas com crédito à C. Zéfiro (argumento) e D. Silva (desenho). À esquerda *Hilda, a mineirinha*; à direita *Rinalda* (também chamado de *Viagem a Santos*).

No entanto, em algumas revistinhas nós temos uma divisão artística, com créditos para C. Zéfiro (argumento) e D. Silva (desenhos). E, mesmo que dentro de um corpus de mais de 300 revistas analisadas somente 3 possuam estas

referências artísticas<sup>132</sup>, é um caso que merece uma maior atenção, já que o traço dos desenhos destes catecismos não se difere muito do que encontramos nas publicações exclusivamente de Zéfiro.

Ao analisar estas três revistinhas, o primeiro elemento que nos chama a atenção é a forma de titulação, com o nome das personagens femininas em letra de forma grossa, como que para ser preenchido, e na primeira página da história, porém sem ligação com a narrativa<sup>133</sup>. Mas o que mais as difere ao compararmos com o restante da obra zefiriana, é a utilização dos quadros na narrativa. Se o padrão dos catecismos é a presença de somente um quadro por página, em duas destas histórias (*Viagem a Santos* e *Hilda, a mineirinha*) temos um uso constante de dois quadros por página. Isto pode significar que ou Caminha quis e/ou pôde detalhar mais a narrativa (talvez por ter um tempo maior para produzir estas



Páginas com mais de dois quadros: à esquerda página 12 de *Hilda, a mineirinha*; à direita página 3 de *Rinalda* (também chamado de *Viagem a Santos*).

<sup>132</sup> São as seguintes histórias: *Matilde* (ou *Proteção*), *Viagem a Santos* (ou *Rinalda*) e *Hilda, a mineirinha*. Aqui se apresenta a questão dos catecismos “duplicados”, com dois títulos. *Matilde* é citada por Ota em seu livro como possuindo o título *Proteção*. Já *Viagem a Santos*, possui este título na capa, mas na primeira página da história nos defrontamos com o título *Rinalda*.

<sup>133</sup> Normalmente os títulos zefirianos ou aparecem destacados em uma capa, ou aparecem na primeira página da história, mas inseridos na narrativa, como parte da fala do narrador.

publicações, talvez por querer experimentar narrativamente), ou que elas foram desenhadas por outra pessoa.

Porém, ao mesmo tempo, estas revistinhas contêm um traço característico da produção zefiriana, a repetição de desenhos, seja entre elas mesmas, seja entre outros catecismos da obra de Zéfiro.



Desenhos semelhantes (copiados): superior à esquerda detalhe da página 16 de *Rinalda* (*Viagem a Santos*); superior à direita página 25 de *Matilde*; no meio à esquerda detalhe da página 10 de *Hilda, a mineirinha*; no meio à direita página 31 de *Rendezvous*; inferior à esquerda página 10 de *Memórias de um "bom" advogado - Anita*; inferior à direita detalhe da página 34 de *Rinalda* (*Viagem a Santos*).

Então, afinal, quem era D. Silva? Seria um assistente de Caminha? Teria sido algum *freelancer* contratado por Brandão para trabalhos pontuais? Seria um outro autor de revistinhas de sacanagem também “produzido” pelo Gordo? Estes pseudônimos (C. Zéfiro e D. Silva) se refeririam, inicialmente, a participação respectiva de Brandão e Caminha na produção das revistas? Apesar de não podermos afirmar categoricamente quem teria sido D. Silva, os dados que possuímos apontam para um outro indivíduo, que não Caminha e Brandão, o que coloca mais uma vez a questão sobre a contribuição/influência de terceiros na produção artística das revistinhas - no caso de D. Silva há o crédito para esta outra pessoa, porém, não haveria a possibilidade de uma cooperação não creditada (seja do mesmo D. Silva, seja de outro indivíduo)? Teria D. Silva sido o único, em mais de 10 anos de produção, a colaborar com Zéfiro (Alcides e Hélio)?

Sobre esta última questão há uma história de amizade que pode nos auxiliar nesta reflexão. Antes de Alcides Caminha se revelar como sendo Carlos Zéfiro, um outro homem se apresentou como sendo a pessoa por trás do pseudônimo, seu nome era Eduardo Barbosa. Barbosa foi um jornalista e quadrinista carioca, que trabalhou em diversos meios de comunicação do Rio e de Salvador como repórter, chefe de reportagem e diagramador, além de produzir quadrinhos para as maiores editoras de sua época, como a Ebal (Editora Brasil-América), a RGE (Rio Gráfica Editora), a Abril e a La Selva. No início dos anos 1990, ele estava endividado e tentou conseguir algum dinheiro vendendo a exclusividade da notícia de que ele próprio seria Carlos Zéfiro - chegou a ser publicada uma matéria no jornal *A Notícia* com tal revelação. Juca Kfoury, editor da revista *Playboy* na época, chegou a ter encontros com Barbosa no intuito de publicar uma reportagem sobre a identidade de Carlos Zéfiro, porém foi avisado por Hélio Gordo de que Barbosa não era o desconhecido autor:

Numa tarde de julho recebo o telefonema de Sinval de Itacarambi Leão, diretor da prestigiada revista *Imprensa*, que me consulta sobre o interesse de *Playboy* em ter acesso a obras inéditas de Carlos Zéfiro. Como a resposta é positiva, ele me põe em contato com Moacy Cirne, professor da Universidade Federal Fluminense e um dos maiores especialistas em histórias em quadrinhos no Brasil, tema sobre o qual dá aulas.

Cirne conta que acha ter descoberto o verdadeiro Zéfiro e marca um encontro entre

nós três no Rio. No dia 20 de agosto, no restaurante Antiquarius, no Leblon, sou apresentado a Eduardo Barbosa, que, cheio de temores, histórias e um pedido de 25.000 dólares, se dispõe a permitir que seu nome seja revelado.

Aos 78 anos, em seu sexto casamento, o simpático Barbosa dizia temer que sua atual mulher, Náira Sodré, jornalista do Correio da Bahia, do governador Antônio Carlos Magalhães, fosse demitida assim que o padrão soubesse com quem ela é casada.

Moacy e eu tentamos mostrar o absurdo de seu temor. A conversa naquele dia não pôde seguir muito mais adiante devido a um porre homérico que Barbosa toma antes mesmo do começar a comer.

Um outro encontro é marcado na livraria de Hélio Brandão no começo de setembro. Lá fica claro para mim que as histórias do velho desenhista Barbosa – um personagem de resto importante pelos inúmeros desenhos que produziu, desde quadrinhos religiosos até Walt Disney – não batiam. Sinto que o livreiro Hélio está constrangido, reticente e acabo recebendo dele um sinal para que eu o procure mais tarde – e sozinho.

Vou almoçar com Barbosa e acabo de ouvir seu depoimento – que inclui uma carreira ao lado de jornalistas como Pompeu de Souza, Prudente de Moraes, Danton Jobim e Samuel Wainer –, e me convenço de que ele sabia tudo sobre Carlos Zéfiro mas não era Carlos Zéfiro. Aliás, ele conhece bem Alcides Caminha e na segunda semana de setembro estive em sua casa para pegar alguns originais de Zéfiro para, segundo ele, ‘xerocá-los’.

Volto a falar com Hélio Brandão, que confirma minha suspeita. ‘O Barbosa é um bom amigo há quarenta anos, grande desenhista, está sem dinheiro e não é o Zéfiro.’<sup>134</sup>

Apesar de desmentida sua história, Eduardo Barbosa tinha uma relação de amizade tanto com Brandão quanto com Caminha, e provavelmente sabia da atividade de ambos na publicação dos catecismos. Esta proximidade, somada ao fato de Barbosa ser um desenhista profissional, coloca a indagação sobre uma possível participação sua na construção das revistinhas. Será que Caminha não pediu nenhum auxílio para Barbosa em assuntos gráficos? É possível que Barbosa tenha desenhado imagens que serviriam de base para as cópias de Caminha ou ter feito desenhos-ambiente que seriam utilizados nas composições zefirianas?

O fato dos catecismos possuírem variações na qualidade do desenho dentro de uma mesma revista, além da constância deste traço inconstante, que não revela um aperfeiçoamento em sua técnica ao longo dos anos, levantam dúvidas quanto a exclusividade de Caminha nas ilustrações. Uma meia justificativa poderia ser dada pelo ritmo da produção, que não deixaria muito tempo para o refinamento dos desenhos. Mas é difícil explicar o não aprimoramento técnico ao longo de mais de uma década de produção ininterrupta.

---

<sup>134</sup> KFOURI, 1991, p. 159.

Portanto, de acordo com o que foi exposto, é mais provável do que não que outras pessoas tenham colaborado artisticamente com os catecismos de Carlos Zéfiro. Infelizmente não temos como mensurar as suas contribuições para a formação do estilo zeferiano, - a única insinuação que podemos fazer é a de que estes outros indivíduos, ao tentarem copiar os traços de Caminha e cometerem erros, podem ter formado uma das características mais marcantes de Zéfiro, a inconstância do traço.

Desta forma, como foi dito anteriormente, não nos propusemos a negar à Alcides Caminha a autoria das revistinhas de sacanagem, mas sim complexificar a discussão e tentar refletir sobre possíveis influências que outros indivíduos tiveram para a formação, consolidação e disseminação de Carlos Zéfiro enquanto o maior expoente das revistinhas de sacanagem. Neste sentido, destaca-se a participação de Hélio Brandão, cuja atuação como editor, tanto criativamente (em menor medida) quanto tecnicamente, contribuiu de forma decisiva para a construção e o estabelecimento da obra zeferiana.

Logo, compreender Carlos Zéfiro como unidade autoral significa suspender a sua direta associação com o indivíduo Alcides Caminha, como se fossem uma mesma identidade. Significa considerar a participação dos diversos agentes que forneceram as condições necessárias para a concretização das suas revistinhas. Significa tentar compreender a sua existência social dentro do seu contexto original de produção e circulação.

## 4

### Zéfiro ontem e hoje

#### A ressignificação de Carlos Zéfiro e sua obra

Carlos Zéfiro. Houve uma época em que este nome não podia ser dito de maneira livre, ou pronunciado em qualquer lugar e, muito menos, para qualquer pessoa, pois era muito provável que diversas censuras o seguissem. Hoje em dia, no entanto, podemos fazê-lo sem cerimônias sem que isso provoque reação maior do que um olhar interrogativo ou desperte certa curiosidade (ainda é incomum encontrarmos quem o reconheça de súbito) rapidamente satisfeita a partir de uma simples busca na internet. Os resultados de tal busca, inclusive, tendem a reproduzir mais ou menos o mesmo discurso:

Seu Alcides, como era conhecido pelos vizinhos, era um funcionário público de pequeno escalão, pai de família e morador de uma casa simples de dois quartos no subúrbio do Rio. Por mais de quatro décadas, quase ninguém pôde suspeitar que na história não revelada deste cidadão comum, de vida pacata, habitava, em silêncio, o mito Carlos Zéfiro, tido por muitos como o “pai da pornografia brasileira”. Desenhista dos quadrinhos eróticos conhecidos como “catecismos”, uma febre entre os adolescentes das décadas de 50 a 70, Alcides Aguiar Caminha se valeu do pseudônimo para esconder a obra do grande público —, revelada somente a alguns poucos familiares e amigos, que guardavam o segredo. Curiosamente, não fosse o fato de outro quadrinista ter declarado ser Carlos Zéfiro, estimulando o artista a finalmente sair do anonimato, um ano antes de sua morte, em 1992, sua identidade teria continuado envolvida para sempre numa aura de mistério.<sup>135</sup>

Esta é a introdução de uma matéria de jornal publicada recentemente, em homenagem aos 25 anos da morte de Alcides Aguiar Caminha. Nela podemos perceber a cristalização de um discurso que trata Zéfiro como um “mito” e “pai da pornografia brasileira”, contrapondo-o à imagem de “Seu Alcides”, um pacato cidadão, patriarca de uma família numerosa, com filhos e netos, já envelhecido e sem o mesmo vigor de sua remota juventude. Contraditória ou não, esta oposição representa a base da imagem zefiriana construída a partir dos anos 1980, e que será o nosso objeto neste capítulo.

---

<sup>135</sup> PONSO, Fabio. ‘Catecismos’ de Carlos Zéfiro driblaram repressão sexual dos anos 50 aos 70. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 03 jul. 2017.

O ponto central da questão diz respeito à presença de Zéfiro nos dias atuais, isto é, a forma como nos é apresentado o ícone zefiriano. Com isso, cabe ressaltar que o mesmo é fruto de uma longa trajetória de disputa, re-articulação, apropriação e ressignificação, que se condensa em torno do nome Carlos Zéfiro, e que ainda hoje está em movimento - inclusive neste exato momento.

Neste sentido, pretendemos examinar os discursos construídos sobre Zéfiro a fim compreender o funcionamento dos mecanismos de seleção e exclusão responsáveis pela construção de seu simbolismo. Para tanto, a noção de função autor, tal qual elaborada por Foucault e revista por Chartier, constitui uma chave interpretativa particularmente frutífera.

Trata-se, portanto, de considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social. Do que decorre a constatação fundamental: “a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” [...] A “função autor” resulta, portanto, de operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito. Do que deriva o duplo processo, de seleção e de exclusão, que estava no coração da reflexão de Foucault. Um processo que se ocupa primeiro dos enunciados, fazendo a triagem daqueles que são atribuíveis a esta função e daqueles que não o são. [...] O segundo campo dos processos de exclusão e de seleção é aquele que constrói essa figura do autor como correspondente à função do discurso e que, portanto, faz a triagem, dentre todos os traços de todos os fatos que podem constituir uma existência individual, daqueles que são considerados pertinentes, de modo variável segundo os tempos e os lugares, para definir, para caracterizar o autor. Logo, 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.<sup>136</sup>

É por isso que Chartier afirma que a “função autor”, para além de uma função, é também uma ficção, tendo em vista o processo de fabricação de uma unidade autoral, formada pela consubstanciação de uma unidade discursiva e de outra biográfica, ambas fruto de escolhas conscientes dentre universos mais amplos de opções.

<sup>136</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012. p. 27-29.

Disso decorre a ideia de uma função que conduz, de uma pluralidade de posições de autores, de uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral única ou, ao contrário, de uma função que é princípio de identificação do discurso e que pode ser possivelmente atribuída a diferentes indivíduos, concorrentes ou colaboradores.<sup>137</sup>

Desta forma, podemos identificar o início deste percurso de conformação da unidade Zéfiro nos anos 1980, quando o mesmo foi recuperado por entusiastas de sua obra. Falamos, principalmente, de dois livros: *A arte sacana de Carlos Zéfiro*, de 1983, organizado por Joaquim Marinho; e *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*, de 1984, de Ota. O primeiro deles se constitui em uma compilação de 4 textos sobre Zéfiro e 7 histórias do mesmo, destacando-se o artigo escrito por Roberto DaMatta. Já o segundo, é até hoje o único estudo publicado sobre os catecismos e seu mais famoso autor, muito embora não apresente rigor acadêmico de análise. Em comum, tanto Marinho<sup>138</sup> quanto Ota<sup>139</sup>, justificam suas respectivas empreitadas em nome da sobrevivência de Carlos Zéfiro em um novo tempo e sua consequente apresentação para um novo público.

É a partir destas obras, idealizadas sentimental e nostalgicamente, que começa a se atribuir ao nome Carlos Zéfiro uma aura mítica e lendária, como explicitam seus próprios autores. De acordo com Marinho:

No entanto, o mistério continuou. E Carlos Zéfiro virou lenda. Acho que foi melhor: seres lendários são especialmente talhados para simbolizar anseios de

<sup>137</sup> CHARTIER, 2012: p. 30.

<sup>138</sup> “E o meu espaço de resistência contra os inimigos da vida e da liberdade instalados no Brasil era a erótica, a minha coleção de pornografia que precisava ser defendida e continuar crescendo.” “Foi assim que decidi um dia organizar uma antologia de Carlos Zéfiro e divulgá-la aos que hoje não têm acesso a este momento do imaginário nacional. E escolhi Carlos Zéfiro pelo que ele cada vez mais representa de rebeldia juvenil, de inocência, de simplicidade em relação às relações humanas. [...]” (MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983. p. 11)

<sup>139</sup> “Justamente por ser clandestino, Zéfiro nunca foi objeto de estudos. Não há referências sobre seu trabalho na bibliografia sobre quadrinhos existente no Brasil, a não ser alguns parágrafos do livro “Garotas de papel”, de Rudolf Piper. Outros pesquisadores simplesmente o ignoram e preferem falar de Alex Raymond, Ziraldo, Maurício de Souza e outros autores mais “sérios”. Ainda assim, em alguns livros estrangeiros podem-se encontrar rápidas referências a Zéfiro. Mas em muito menor escala do que ele merece.” “Foi por essa razão que decidimos escrever este livro. [...]” (BARROS, Octacílio d’Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p 13)

liberdade. Dai que seu nome fascina, numa terra desmemoriada e aos poucos perdendo até a esperança.<sup>140</sup>

Já Ota põe nos seguintes termos:

A dura realidade é que Zéfiro está desaparecido para sempre. Aquele Zéfiro que todos nós conhecemos e nunca chegamos a saber quem era, aquele que forneceu material de primeira para nossas leituras solitárias, aquele que foi o nosso melhor professor de sacanagem, aquele Zéfiro que pode ostentar um artigo na frente: O Zéfiro... este não volta mais. Mas o homem se vai e o mito fica. O mito Zéfiro, sim, este continua vivo e onipresente na mente de todos os brasileiros, um muso inspirador para as sacanagens daqui pra frente.<sup>141</sup>

Esta aura é criada exatamente pela ausência de um referencial biográfico para o pseudônimo, elevando o nome Carlos Zéfiro à uma entidade supra-humana que passa a ser o receptáculo de ideias de transgressão e liberdade, como identificou Erika Cardoso:

a memória construída em torno de Zéfiro e seus catecismos a partir dos anos 1980 correspondem aos anseios e projeções desta década. Zéfiro converge em si os atributos de inocência, liberdade, transgressão e igualdade entre os sexos, porque estes elementos são desejáveis aquele contexto.<sup>142</sup>

Por seu nome não ser personificado, ele permite que seja apropriado pela época e passe a expressar tais ideais. E, mesmo quando há a identificação de Alcides Caminha como Zéfiro, essa “mística” não é desfeita, sendo ainda reforçada pela narrativa de Caminha, um funcionário público que não se revelou por medo de alguma repreensão que lhe causasse a perda de sua pensão<sup>143</sup>.

<sup>140</sup> MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983. p. 12.

<sup>141</sup> BARROS, Octacílio d’Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p 177.

<sup>142</sup> CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950 - 1970)*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2014. p. 127.

<sup>143</sup> Outro fator que pode ter contribuído para a manutenção desta “mística” foi a morte de Alcides pouco tempo após a revelação de sua identidade.

Juntamente com essas obras de “divulgação” de Zéfiro, os anos 1980 foram responsáveis pela republicação de várias histórias suas, assim como pelo lançamento de novos catecismos (de outros autores). A revista *Sacanagens de Carlos Zéfiro* foi publicada pela editora Press (selo Maciota), e contava com histórias d’ “O rei dos quadrinhos pornôs”, como ela mesma definia Zéfiro. Já a editora New Wave, se empenhou em lançar a coleção “Catecismos Carrera”, que contou com mais de 200 revistinhas diferentes - mesmo assim, nenhuma de Zéfiro, já que, na opinião do seu editor, “os jovens de hoje querem desenhos mais sofisticados”<sup>144</sup>. Além destes materiais, em 1986 estreou o filme *Os anos dourados da sacanagem*, que se promoveu como versão cinematográfica dos catecismos zefirianos. Na realidade, o filme pode ser visto como uma homenagem ao autor mais famoso das revistinhas de sacanagem, o próprio título já denota isso, algo que os primeiros minutos deixam ainda mais claros, através do monólogo do avô que surpreende seu neto assistindo uma fita de sexo. Ao mostrar velhos catecismos para o garoto, o avô diz:

Isso aqui é quase a mesma coisa do que você estava vendo na televisão. Só que na minha época não existia filme desse tipo no cinema, muito menos videocassete. Ah, garoto, não era fácil! A única forma da gente ver alguma coisa era olhando pelo buraco da fechadura, ou então, comprando às escondidas nas bancas de jornais estes catecismos. Era assim que o pessoal chamava estas revistinhas que serviram de inspiração para as mãos de várias gerações.<sup>145</sup>

Assim, é possível perceber o início de um deslocamento da atenção dada para o trabalho de Zéfiro enquanto mercadoria sexual para a sua percepção como objeto cultural e histórico - principia-se a adequação de uma narrativa que, ao mesmo tempo que o considera ultrapassado para o mercado sexual da época, o eleva a chanceler das representações sexuais. Desta forma, vemos como sua obra passa a ser caracterizada como “erótica”, “arte sacana”, em um movimento que busca uma inserção/aceitação social maior da mesma, ao tentar diminuir/dessociar um caráter pornográfico, apesar de reconhecê-lo. É como afirma Erika

<sup>144</sup> Apud KFOURI, Juca. O fim de 30 anos de mistério. *Playboy*, nº 196, novembro de 1991, p. 96.

<sup>145</sup> ANTONIONE, Paulo. *Os anos dourados da sacanagem*. [Filme-Vídeo]. Direção de Paulo Antonione. São Paulo, Cult Video, 1986. (07:54-08:37)



Publicidade do filme *Os anos dourados da sacanagem*.

Cardoso, “conforme a importância dos catecismos para tradição cultural e a pedagogia sexual do país iam sendo ressaltados, seu caráter pornográfico ia sendo relativizado”<sup>146</sup>.

Aqui se faz necessária uma pequena explanação sobre a dicotomia erotismo-pornografia<sup>147</sup>. É preciso destacar o seu caráter relativo, já que o entendimento sobre estes termos varia de acordo com cada época e local, e de pessoa para pessoa. Ou seja, a diferenciação de erotismo e pornografia não se fundamenta numa simples classificação, havendo toda uma disputa de legitimidade por trás de tais distinções. E, por isso mesmo, muitas vezes é utilizada para rotular uma obra ou artista de forma a desmerecê-lo ou aclamá-lo, dependendo da intenção de seu “crítico”. Portanto, o foco da discussão “erotismo x pornografia” diz respeito a uma visão do que é socialmente aceito (ou não) em relação ao sexo e sua representação, sendo a categorização implícita nestes termos referente à juízos de valor. Jorge Leite Jr. nos apresenta sucintamente esta perspectiva, que visa relativizar o emprego destes termos, identificando a

<sup>146</sup> CARDOSO, 2014, p. 111.

<sup>147</sup> Tal explanação foi retirada de minha monografia “Obscenidades de um ‘bom’ quadrinista: a construção narrativa de Carlos Zéfiro na série *Memórias de um ‘bom’ advogado*”.

diferenciação entre ambos como socialmente construída - cabendo a indagação que o próprio autor faz: “É possível distinguir o erótico do pornográfico? Se isso for possível, para quê – e para quem – serve esta distinção?”

“Pornografia” é um termo originado do grego *pornographos*, significando “escritos sobre prostitutas”. Já a palavra “erotismo” é derivada de Eros, deus grego do amor e paixão carnis, e surge apenas no século XIX.

Os dois termos pretendem descrever um conjunto de sensações, sentimentos, conceitos e atitudes relacionadas principalmente à temática sexual e suas figurações, mas, entre eles, existe uma grande diferença implícita. A idéia de que é possível (e desejável) distinguir o “pornográfico” do “erótico”, visa uma separação sutil, porém persistente no imaginário ocidental. Conforme visto, a própria origem dos termos demonstra esta diferenciação. A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa a excitação dos apetites mais “desregrados” e “imorais”. Evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial e “explícito”. Erotismo, em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. [...]

A pornografia então encarna o sexo ilegítimo, perigoso e desestruturador dos valores estabelecidos de quem faz tal julgamento. O erotismo em contrapartida é a representação da sexualidade limpa, legal, e organizada, pois já foi aceita por grupos socialmente reconhecidos com poder de fazer valer seus ideais e sentenças. Sendo erotismo e pornografia os dois lados de uma mesma moeda de prazeres, desejos e comportamentos, a pornografia é sempre o lado maldito.

A pornografia está para o erotismo, assim como as “perversões sexuais” estão para a sexualidade “sadia”. O debate sobre o que é uma ou outra ou quais obras se encaixam em cada rótulo pode ser visto como uma “luta simbólica” pela legitimidade das representações e práticas sexuais.<sup>148</sup>

Dito isto, podemos afirmar que os anos 1980 “higienizam” a obra de Carlos Zéfiro, resgatando-a de sua marginalidade sem no entanto exorcizar por completo seu espírito obscuro. Um indício deste movimento é o destaque dado a Zéfiro na divulgação da exposição “Velha Mania: desenho brasileiro”, uma mostra de desenhos de 112 artistas realizada pela Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, em agosto de 1985. Uma matéria sobre a exposição, publicada no *Jornal do Brasil*, caracterizava Zéfiro como “mestre do desenho pornô”, e afirmava que

o espectador poderá ver e ler inúmeras histórias pornô, que realizou - um encanto dos adolescentes da década de 50 e 60, até que estas histórias foram substituídas pelo **heavy sex** das revistas pornográficas, no início feitas na Dinamarca ou na Holanda, uma penetração imperialista na mente e no sexo das pessoas.<sup>149</sup>

<sup>148</sup> LEITE JÚNIOR, J. *Erotismo ou pornografia?*. Ciudadania SX (boletim 06 – Maio 2009).

<sup>149</sup> *Jornal do Brasil*, 09/08/1985, capa do caderno B.

Com isso, há uma suavização do conteúdo dos catecismos zefirianos, ao se referir a eles como “pornôs” em contraposição ao “*heavy sex*” das “revistas pornográficas”. Podemos perceber nesta passagem a mobilidade da dicotomia erotismo-pornografia – o pornô zefiriano aqui deslizando para o lado do erótico.

Esta transição fica clara também no artigo que Roberto DaMatta escreve sobre a obra de Carlos Zéfiro, relacionando-a com a “sacanagem”, conceito definido a partir de uma oposição entre a casa e a rua.

Primeiramente, é preciso dizer que a sexualidade que designamos por *sacanagem* é também uma expressão legítima da nossa sociedade com suas esperanças, moralidade e ideologia. Do mesmo modo que a sociedade se expressa pela arte, pela política, pela economia e pelo esporte, ela também se manifesta pelas formas padronizadas de sua sexualidade. [...]

Mas o ponto que quero chamar atenção, porque acho que ele é básico para se entender esse gênero de literatura no caso brasileiro é que a *sacanagem* é o modo que inventamos para ligar ou relacionar essa sexualidade da casa com a da rua. Minha tese, então, é que a *sacanagem* é a categoria social que faz uma síntese entre sexo como dever e sexo como perdição. Realmente, é como se tivéssimos uma sexualidade domesticada que funciona dentro da *casa*, sexualidade inteiramente controlada pelo pai-marido e que está a serviço da família ou para uso de papai e mamãe; junto com uma sexualidade concebida como avassaladora e arruaceira: um sexo praticado na rua e na vida, coisa de putas, malandros e finórios. Entre essas visões, entretanto, escolhemos uma solução intermediária e singularmente nacional: a *sacanagem* e com ela podemos exprimir uma junção talvez utópica, mas certamente importante, do prazer com o dever, da casa com a rua, da dona de casa com a puta. Neste sentido profundo, sugiro que a *sacanagem* é, dentro do idioma da sexualidade nacional, o mesmo que é a malandragem e o jeitinho quando também permitem relacionar o mundo público das leis impessoais com o universo privado da casa, da família e das peculiaridades de cada caso.

Assim, se o malandro anda entre a lei e a polícia, entre o ato legítimo e a ação desonesta, a *sacanagem* e os livrinhos de *sacanagem* de Carlos Zéfiro permitem fazer a ponte entre o sexo liquidado pelas rotinas e moralidades domésticas e o sexo avassalador que destrói, estigmatizando seus praticantes.<sup>150</sup>

Assim, Zéfiro seria o símbolo desta sexualidade genuinamente brasileira, que se situa em um ponto intermediário entre a pornografia e o erotismo.

As décadas seguintes vão consolidar esta higienização de Zéfiro, contribuindo para a sua legitimação artística. Neste sentido, é representativa a fala da assessora de comunicação do grupo Pela Vidda sobre o lançamento, no verão

<sup>150</sup> DAMATTA, Roberto. Para uma teoria da *sacanagem*: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro. In: MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983. p. 26-28

de 1998/1999, da campanha *Use camisinha. Ou você não é homem para isso?*, com desenhos de Zéfiro. Diz ela: “Os homens das classes mais favorecidas enxergam nos desenhos um trabalho artístico, cult, e se sentem atraídos pela campanha. Os das classes menos favorecidas se sentem mobilizados pelo próprio erotismo das ilustrações”<sup>151</sup>. Apesar desta fala reproduzir um preconceito que remonta às origens da literatura libertina<sup>152</sup>, ela destaca o significado que os catecismos vinham adquirindo: sob a superfície sexualizada, um cerne artístico<sup>153</sup>. É eloquente o epíteto que lhes foi dado em 1992 por Arnaldo Jabor: “masturbação art déco”<sup>154</sup>.



Peças da campanha *Use camisinha. Ou você não é homem para isso?*.

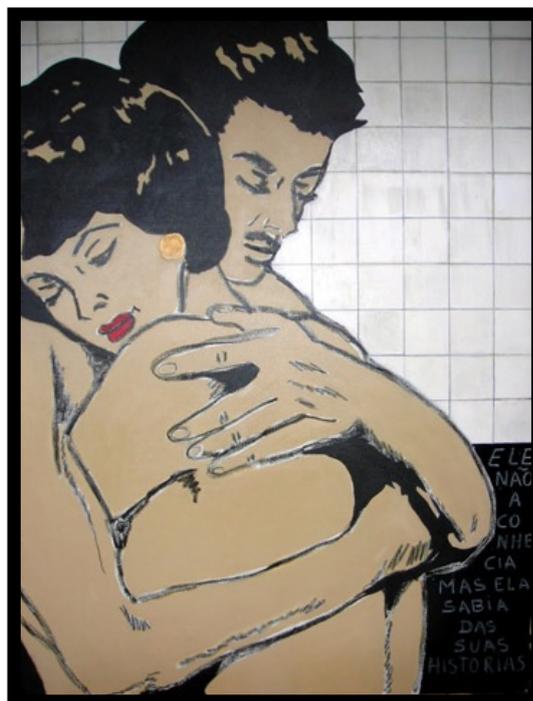
<sup>151</sup> Jornal do Brasil, 17/01/1999, caderno Brasil, página 5.

<sup>152</sup> Paula Findlen, ao escrever sobre a composição de uma literatura pornográfica na modernidade, afirma: “Tanto a atividade de impressão quanto a formação de um novo mercado subverteram o pacto implícito dos *letterati*, que procuravam restringir a circulação de palavras e imagens”. Esta restrição, no caso das representações sexuais, era vista como necessária pois nem todos tinham a “virtude” de ler tais materiais “em razão de sua retórica e qualidade de estilo”. (FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. IN: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999).

<sup>153</sup> Esta é a mesma interpretação que Cardoso tem: “Essa fala revela muito claramente que, a essa altura, estava estabelecido que a obra de Carlos Zéfiro reunia elementos que permitiam que pudesse ser apreciada artisticamente, por indivíduos aptos e culturalmente equipados para isso, mas, ao mesmo tempo, reunia também elementos excitantes, que permitiriam a outro segmento social, desprovido do aparato cultural necessário à contemplação artística, desfrutar de seus efeitos pornográficos.” (CARDOSO, 2014, p. 138.).

<sup>154</sup> JABOR, Arnaldo. “O Criador da masturbação art déco”. *Jornal do Brasil*, 07/07/1992.

Não é por menos que, no mesmo período, os catecismos começam a servir de inspiração para criações artísticas variadas: Newton Mesquita produziu a série “Muito Romântico”, em 1993, com o objetivo de “revelar o romantismo escondido debaixo da "erótica cerrada que os ‘catecismos’ deixavam transparecer”<sup>155</sup>; Fanny Feigenson, em 2004, expôs lençóis e toalhinhas bordados com imagens e histórias de Zéfiro; Denise Araripe, em 2010, produziu duas séries de pinturas inspiradas no autor: “As Mulheres de Zéfiro” e “Zéfiro”. Fabio Cardoso exibiu, em 2015, o conjunto de aquarelas “Zéfiras”, que, segundo o curador da exposição, “lembram os jocosos e polêmicos Catecismos, de Alcides Aguiar. Na década de 60, sob o pseudônimo de Carlos Zéfiro, Alcides ilustrou e publicou, por mais de 30 anos, histórias em quadrinhos de cunho erótico”. Ademais, a celebridade de Zéfiro nesse registro atinge seu ápice com o CD *Barulhinho Bom* (1996), de Marisa Monte, cuja capa e todo interior do encarte possuíam ilustrações do mais famoso autor das revistinhas de sacanagem<sup>156</sup>.



À esquerda: aquarela *Zefiras I* (2015), de Fabio Cardoso. À direita: grafite sobre tela (2010), de Denise Araripe.

<sup>155</sup> Folha de São Paulo, 04/01/2000.

<sup>156</sup> O caso do lançamento do CD *Barulhinho Bom* nos Estados Unidos realça mais uma vez a dicotomia erotismo-pornografia, tendo em vista a recusa de sua comercialização pelas maiores distribuidoras americanas, que “consideraram pornográficos os desenhos de mulheres com seios de fora, no álbum” (Folha de São Paulo, 01/11/1996). Este fato destaca a fluidez destas categorias, e o fator cultural em seu julgamento.

Todas estas manifestações já denotam a passagem de Zéfiro de um registro pornográfico para outro erótico, isto é, os catecismos deixam de serem percebidos como publicações voltadas para a excitação e para a satisfação dos prazeres carnis, e passam a serem considerados obras de uma certa fruição estética, pertencentes à cultura popular brasileira.

Paralelamente a esta legitimação artística, Carlos Zéfiro também é consagrado como o princípio de uma sexualidade genuinamente nacional, baluarte do sexo brasileiro - Zéfiro se torna signo de sexo à brasileira, como DaMatta já havia proposto, chegando a afirmar

Finalmente, caberia dizer algumas palavras sobre o drama que esses livrinhos apresentam. Tenho a impressão que a atração que eles exercem é dada pela sua capacidade de formular grandes questões da paixão humana de forma reduzida. Numa escala pequena e com uma alta dose de irreverência e prazer. Dir-se-ia, brasileiromente, de forma impagavelmente sacana e malandra. Creio que é por ter passado o sexo pela sacanagem que Carlos Zéfiro virou uma espécie de Spartacus do mundo sexual brasileiro. Pois quando a repressão grita desesperada: quem é afinal Zéfiro? Todos nós respondemos em coro, com aquela convicção formidável: Zéfiro somos todos nós...<sup>157</sup>

Com isso, há a tentativa de identificação de Zéfiro como precursor de um mercado de representações sexuais no Brasil, como o ancestral que deu descendência a toda uma indústria (gráfica) do sexo. Podemos observar isto já nos anos 1980, nos versos do folheto de Cordel *ABC de Carlos Zéfiro*: “Z-éfiro, encerro a história // De um tempo já distante // Lhe reconheço a glória // De ser o iniciante // Da grande revolta erótica // Dos anos 60 em diante”<sup>158</sup>. E também nas palavras de Domingos Demasi: “A ingenuidade acabara. As revistinhas dinamarquesas, em policromia e papel couchê, entravam na concorrência com suas fotos realistas e ginecológicas. Não havia mais lugar para o sonho. Como quase tudo, a sacanagem pasteuriza-se”<sup>159</sup>; e nas de Sérgio Augusto: “Zéfiro é um sacana *naif*, deliciosamente anacrônico face às atuais fotonovelas pornográficas e à forma exibicionista (para não dizer pirotécnica) com que o cinema *hard core*

<sup>157</sup> DAMATTA, 1983, p. 38-39.

<sup>158</sup> PESSOA, Sá de João. *ABC de Carlos Zéfiro*. [S.I.: s.n.], 1983.

<sup>159</sup> MARINHO, 1983, p. 15.

convencionou retratar o coito”<sup>160</sup>. Apesar de caracterizarem Zéfiro como ingênuo<sup>161</sup>, estas passagens o situam em um ponto anterior ao desenvolvimento de produtos porno-eróticos (revistas masculinas, novelas gráficas explícitas, filmes), como uma espécie de precursor dos mesmos. Mais recentemente, vemos esta interpretação a partir do relançamento de algumas revistinhas de sua autoria pela editora A Cena Muda (em 2005), que contavam com um texto introdutório de Joaquim Ferreira dos Santos, no qual o autor concluía: “Hoje, se é essa bendita sacanagem que se sabe ao redor, acenda uma vela para o cara. Carlos Zéfiro, o pornógrafo ingênuo, libertou o tesão nacional. Saude-mo-lo. Descasque-mo-lo”. Esta republicação contou também com a promoção de uma famosa cervejaria, a Devassa, que a anunciava com o seguinte texto: “Coleção Devassa apresenta: Carlos Zéfiro, o pioneiro e eterno rei do erotismo em quadrinhos no Brasil”. Nesta perspectiva, temos também a publicação da coletânea *Quadrinhos Sacanas* (2010), que buscou apresentar “O catecismo brasileiro no traço dos herdeiros de Carlos Zéfiro”.

É neste sentido, que Erika Cardoso afirma que “Ao perderem sua funcionalidade original, a de excitar sexualmente seu consumidor, os catecismos foram superados e passaram a gozar de um valor histórico”.

ao adquirir o status de obra prima, de preciosidade, os catecismos perdem, ainda que só um pouco, dos atributos que lhe conotavam o status de pornográficos. É inegável que o sexo era representado de forma explícita nos catecismos, de forma que não é razoável que seus comentadores póstumos ignorem esse elemento. Mas é recorrente que os comparem à pornografia produzida no presente, ou que os nomeiem como erotismo, sacanagem, putaria.<sup>162</sup>

Este valor histórico foi afirmado a partir da classificação de Zéfiro como o pioneiro do sexo no Brasil. A própria associação de Carlos Zéfiro a um Alcides Caminha envelhecido, aposentado e avô, contribui para a formação desta imagem - Zéfiro estaria para o mercado da época como Caminha (um idoso) para a sua

<sup>160</sup> MARINHO, 1983, p. 20.

<sup>161</sup> O que destaca o nosso ponto anterior, referente a uma higienização de Zéfiro.

<sup>162</sup> CARDOSO, 2014, p. 111.

sociedade, isto é, ambos não teriam mais participação ativa, porém seu legado é reconhecido.



Peças de divulgação da “Coleção Erótica Devassa - Carlos Zéfiro”.

Portanto, pudemos observar que a transformação de Carlos Zéfiro de um autor pornográfico clandestino em um símbolo da cultura sexual brasileira se fez a partir de um triplo movimento, todo ele inter-relacionado. Primeiramente, ocorre a habilitação social de Zéfiro, com a sua transição do pornográfico para o erótico; em seguida, a sua associação ao princípio de uma sexualidade nacional, como pioneiro de um mercado adulto e precursor do sexo tipicamente brasileiro; e, por fim, dá-se a sua legitimação artística, permitindo sua fruição estética e consolidando-o como um ícone nacional.

## 5 Conclusão

*Mas não consigo ver o Carlos Zéfiro como "mítico quadrinista" e nem sua obra como transgressora, a não ser no sentido em que é transgressor o ato de fumar um baseado, digamos.*

- Laerte

A frase da quadrinista Laerte foi “dita” para mim em 2010, ano em que eu adentrei pela primeira vez o universo zefiriano como pesquisador. Na época, confesso, não a compreendi muito bem, não entendia o que considerava um “desdém” por parte de Laerte. Olhando retrospectivamente agora, vejo que este meu pensamento era fruto de um condicionamento do tratamento que eu dava ao meu objeto pelas narrativas construídas sobre Zéfiro de que tratamos no último capítulo.

Hoje, interpreto essa afirmativa exatamente como um alerta contra a romantização dos discursos que envolvem Zéfiro, e uma indicação de que o desenvolvimento do empreendimento zefiriano (e dos catecismos no geral), obedeceu mais a uma “oportunidade de mercado” do que a uma consciência artística ou um propósito contestatório.

Entretanto, não podemos restringir a obra zefiriana somente a questões mercadológicas e produtivas, há de se chamar a atenção para a dimensão sócio-cultural envolvida no consumo dos catecismos. As revistinhas de sacanagem não podem ser reduzidas somente ao seu conteúdo, à vontade libidinosa do seu leitor. Dentro desta realização do desejo sexual (que as revistinhas proporcionavam), havia todo um processo, um ritual social, que fazia parte da experiência dos catecismos. Antes de poder usufruir das histórias, o leitor deveria comprar seu exemplar em algum jornaleiro, o que implicaria um diálogo mais ou menos dissimulado e, para a venda ser efetivada, a compra de uma outra revista dentro da qual o catecismo sairia camuflado; ou então, o futuro leitor poderia pegar emprestado ou trocar com algum colega/amigo que compartilhasse dos mesmos interesses gráficos. De uma forma ou de outra, o que entra em cena é o proibido

como fator de provocação dos sentidos; ao implicar uma ação velada, o processo de aquisição das revistinhas de sacanagem complementa a experiência de leitura das mesmas, conformando um ritual social com base no segredo e na violação de uma certa ordem social.

Esta questão da clandestinidade e da contravenção derivava da própria produção e distribuição dos catecismos, feitas elas mesmas subrepticamente. Talvez esta ilegalidade possa ser um fator de explicação para a curta carreira dos autores deste gênero de publicações - tal assertiva é feita levando-se em consideração as poucas obras encontradas atualmente de outros autores de catecismos, como Aluap, Criolo Doido, Chang, entre outros -, temerosos das consequências jurídico-policiais de seus atos, que ficariam mais fáceis de serem descobertos com uma permanência prolongada de suas atividades. E este “abandono precoce” das carreiras de seus concorrentes talvez explique a predominância de Carlos Zéfiro no mercado da época e na memória ligada às revistinhas de sacanagem. Aqui repetimos uma questão levantada anteriormente no segundo capítulo: Zéfiro tinha uma grande penetração no mercado porque era o autor mais conhecido ou era o mais conhecido porque tinha uma grande penetração?

Tendo a considerar a segunda opção mais verossímil. Levando-se em conta um mercado consumidor que absorvia a oferta existente e, portanto, deveria impulsionar a demanda dos vendedores por este tipo de material, o que diferencia Zéfiro dos demais autores de catecismos é a constância de sua produção, o que se reflete na profusão da mesma. Neste sentido, a sua manutenção em atividade durante um longo período, fez com que Zéfiro pudesse organizar um esquema de distribuição eficiente, provavelmente através da fidelização de alguns atravessadores que, desejosos deste tipo de material, encontraram no empreendimento zefiriano a segurança de serem abastecidos continuamente, escapando da volatilidade da produção alheia.

Portanto, se hoje em dia ao falarmos dos catecismos somos obrigados, inevitavelmente, a falar de Carlos Zéfiro, isso se deve à esquematização e capilaridade de sua distribuição a partir de uma atividade produtiva constante que

consolidou e garantiu a permanência do seu nome no mercado da época. A partir desta sua predominância, e por conta das revistinhas de sacanagem terem representado uma certa popularização das publicações sexuais no país, foi-lhe atribuída a imagem de precursor de um mercado nacional de representações sexuais.

Desta forma, o estudo dos catecismos zefirianos nos abrem portas para outras indagações acerca da formação deste mercado. Quais outros produtos que o compunham? Como se dava a circulação e distribuição dos mesmos? Quem eram os seus distribuidores e qual o papel dos mesmos na configuração deste mercado? Quem os produzia? Qual era o seu público? De que forma eram socialmente caracterizados? Como era sua relação com o poder público?

## Referências bibliográficas

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Leite Vieira Allegro. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. 479p.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 507 p.

\_\_\_\_\_. “Filologia da literatura mundial”. IN: \_\_\_\_\_. *Ensaaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 357-374.

\_\_\_\_\_. “A filologia e suas diferentes formas”. IN: \_\_\_\_\_. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 9-60.

BALZAC, Honoré de. “Prefácio à Comédia Humana”. IN: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana* (Tomo 1). São Paulo: Globo, 2012. p. 101-119.

BARROS, Octacílio D’Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BENJAMIN, Walter. “Sobre Alguns temas em Baudelaire”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. vol. I. 20ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. vol. II. 18ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. 357 p.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo, Ática, 1975.

CAMINHA, Alcides Aguiar. Carlos Zéfiro. *Semanário*, nº 186, p. 18, 21, fev. 1992. Entrevista concedida a Luciléa Cordovil.

CARDOSO, Erika. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950 - 1970)*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2014.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Tradução Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012. 90 p.

\_\_\_\_\_. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 352 p.

\_\_\_\_\_. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.

\_\_\_\_\_. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Europa/FUNARTE, 1990.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução Verrah Chamma; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166p.

DAMATTA, Roberto. "Para uma teoria da sacanagem: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro". IN: MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

DURAN, Sergio; TEMER, Gabriela. *Zéfiro explícito*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Sergio Duran e Gabriela Temer. Rio de Janeiro, 2012. 15 min.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. São Paulo: Devir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador - volume 1: uma história dos costumes*. Tradução Ruy Jungman. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015. 184 p.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução Luis Sergio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 540 p.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HAZARD, Paul. *La crise de conscience européenne: 1680-1715*. Paris: Fayard, 1961.

HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999.

JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Guerra Dos Gibis 2: Maria Erótica E O Clamor Do Sexo (Imprensa, Pornografia, Comunismo e Censura na Ditadura Militar – 1964-1985)*. São Paulo: Peixe Grande, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. “Historia Magistra Vitae – Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento”. IN: \_\_\_\_\_. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006. p. 41-60.

\_\_\_\_\_. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. *O Menino Amarelo: o nascimento das histórias em quadrinhos*. **Olhar**, UFSCAR, ano 3, n. 5-6, p. 70-74, janeiro a dezembro, 2001.

LUCCHETTI, Marco Aurélio; LUCCHETTI, Rubens Francisco. História em quadrinhos: uma introdução. *Revista USP*, Brasil, n. 16, p. 24-35, fev. 1993.

MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

MARINHO, Joaquim (Org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Os alunos sacanas de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1986.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOYA, Alvaro de. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *História da história em quadrinhos*. Nov. Ed Ampliada. São Paulo : Brasiliense, 1996.

NIKOLAJEVA, Maria (org.); SCOTT, Carole (org.). *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 368 p.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *Muito Além Dos Quadrinhos: Análises E Reflexões Sobre A 9ª. Arte*. São Paulo: Devir, 2009.

REPA, Luiz Sérgio. Hegel, Habermas e a modernidade. *Dois Pontos* (UFPR), v. 7, p. 151-162, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. 150 p.

SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *Balão das histórias em quadrinhos: origens, relações e aplicações*. In: Intercom XXXIII, 2010, Caxias do Sul. GP Produção Editorial.

\_\_\_\_\_. *Quadro nos Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.

SIMIONI, A. P. (Org.); VELLOSO, M.P. (Org.); OLIVEIRA, C. (Org.); ROUCHOU, J. (Org.). *Criações compartilhadas: nas artes, na literatura e nas ciências sociais*. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2014.

SIMMEL, Georg. "As grandes cidades e a vida do espírito". *Mana*, 2005, 2/11, p. 577-591.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Ed., 2014. 192 p.

WAIZBORT, Leopoldo. "Erich Auerbach sociólogo". *Tempo Social (USP)*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 61-91, 2004.

\_\_\_\_\_. "Erich Auerbach e a condição humana". IN: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *O Pensamento alemão no século XX* (volume 2). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 175-218.

\_\_\_\_\_. "Encontro transatlântico e mudança conceitual: da *dargestellte Wirklichkeit* para o *sentimento da realidade*". IN: JASMIN, Marcelo Gantus; FERES JÚNIOR, João (orgs.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2007. p. 241-252.