

# O QUE PODEMOS APRENDER COM ZÉ CARIOCA?

---

HIRÃ SOARES JUSTO<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo consiste em uma exposição das ideias “pedagógicas” do personagem de revistas em quadrinhos conhecido como Zé Carioca, identificando e discutindo os valores presentes no conteúdo dessas estórias e seu reflexo na construção do estereótipo do brasileiro. A hipótese orientadora deste estudo é de que revistas em quadrinhos, — como quaisquer outras formas de produção cultural presentes em uma sociedade de consumo —, não estão isoladas das influências da ideologia dominante. Tomou-se como referência 44 estórias publicadas de 1971 até 1978 em um só volume pela Editora Abril.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ideologia, Colonialismo, Quadrinhos, Zé Carioca

## WHAT WE CAN LEARN WITH ZÉ CARIOCA?

## ABSTRACT

This article consists of a “pedagogical” exposition of ideas of the character of comic books known as Zé Carioca, identifying and discussing the values present in the content of these stories and its reflection in the construction of the Brazilian stereotype. The guiding hypothesis is that comic books - and any other

---

<sup>1</sup>Doutorando em Educação (UNISINOS). Pesquisador do Instituto de Pesquisa em Memória Social (IPMS).

forms of cultural production present in a consumer society - are not isolated from the influences of the dominant ideology. It was taken as reference 44 stories published from 1971 to 1978 in one volume

**Key words:** Ideology, Colonialism, Comics, Zé Carioca

## INTRODUÇÃO

O capitalismo surge no século XVI, como fruto da formação do mercado mundial, resultante das grandes navegações. Posteriormente, atravessa sua fase mercantilista, período durante o qual avança de forma lenta e desigual, adquirindo impulso e aceleração com o advento da Revolução Industrial (SINGER, 1987). É um modo de produção que se consolida através da contínua ampliação de sua influência em uma escala internacional. Desde a origem, e ao longo de seu desenvolvimento, vai se constituindo em um sistema hegemônico mundial. Assim, além de modo de produção econômica, o capitalismo também é um difusor da cultura e dos valores que lhe são peculiares. Afirma Octavio Ianni:

O capitalismo não pode funcionar, isto é, reproduzir-se continuamente se as relações sociais, econômicas e políticas ou outras não estão fundadas em princípios ou valores como os seguintes: o princípio de propriedade privada; a definição do salário como o preço justo da força de trabalho; o lucro empresarial com remuneração justa do trabalho do empresário e do seu capital; a troca de mercadorias, ou as relações de compra e venda de mercadorias como um processo independente das relações econômicas sociais e políticas entre o operário e o capitalista; contrato, como técnica de formalização universal das relações sociais na fábrica, na família e em todas as instituições relacionadas direta ou indiretamente com toda a propriedade privada; a valorização da eficácia da competitividade, espírito prático, sentido de tempo, neutralidade afetiva, ascetismo, *achievement performance* e outras expressões da racionalidade inerente às formas de pensar e agir características da sociedade capitalista; a identificação do capitalismo como a forma histórica superior de desenvolvimento das relações de produção (IANNI, 1979, p. 36).

A manutenção do sistema e sua reprodução ocorrem através de uma superestrutura específica. É ela que cumpre a função de estabelecer as bases políticas, jurídicas e ideológicas, sustentáculos desse modo de produção, bem como de suas contradições e das desigualdades.

Os aparelhos ideológicos são aqueles aparelhos, ou mecanismos, que na sua função de manutenção e reprodução das relações numa sociedade usam a persuasão, a cantada, isto é, a ideologia. Eles são bem mais difíceis de serem identificados, pois é necessária certa astúcia, certa perspicácia para poder perceber seu papel. Como dizíamos antes, eles são muito mais sofisticados em sua ação (GUARESCHI, 1986, p.64).

Brecht (1978, p.11-12), por sua vez, ao desenvolver temas conexos a produções culturais, afirma: “As vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incognitivamente”, isto é, aparecem dissimuladas, imperceptíveis, envolvidas na névoa da alienadora ideologia dominante.

As histórias em quadrinhos, enquanto mercadorias expostas em um mercado colocado a serviço do capital, não fogem a esse destino inexorável. Para Sodrê:

O fenômeno de massificação cultural não é fortuito, naturalmente. A massificação é condição necessária das estruturas socioeconômicas geradas pelo desenvolvimento capitalista. Os meios de comunicação são meros instrumentos: não são geradores das estruturas, mas resultados delas, servidores delas. A investigação e a análise de deve preocupar-se em verificar a que servem tais instrumentos (SODRÊ, 1979, p.78).

Cabe ressaltar a multiplicidade de meios de comunicação, dos quais os quadrinhos são exemplo, que o sistema capitalista e seu aparelho ideológico dispõem a seu serviço, tanto manipulados pelos empresários, com suas mercadorias culturais, quanto pelo próprio Estado, nas suas mais diversas ações. Nesse sentido, para Lefebvre:

O Estado dispõe dos códigos existentes. Ele chega a construí-los para os impor, mas ele muda. Ele os manipula. O Poder não se deixa encerrar numa única lógica. Ele tem estratégias, tão vastas quanto ele tem de recursos. O significante e o significado do poder coincidem: a violência, por conseguinte, a morte. Em nome de Deus, do Príncipe, do Pai, do Patrão, do Patrimônio? Questão subsidiária (LEFEBVRE, 2000, p.132).

Os quadrinhos não são um meio de comunicação recente. Guardadas as devidas proporções, é permitido afirmar que eles remontam à pré-história humana, com as representações pictóricas sequenciais de imagens de caça encontradas em pinturas rupestres. Isso demonstrando que o desenho acompanha o homem desde o início da formação da cultura humana. Mas é na combinação de textos e de imagens que reside a singularidade de nossas modernas estórias em quadrinhos, às quais os italianos chamam de “*fumetto*”.

Il fumetto è essenzialmente uno modo di comunicare e raccontare delle storie. La sua particolarità è costituita dal mettere in relazione un testo e delle immagini ... Proprio perché mette insieme immagini e testo, il fumetto può essere definito come letteratura disegnata, e dunque mettendone in rilievo la vicinanza con i romanzi e i racconti. Ma si può anche considerare come immagini in sequenza per sottolineare la prossimità con le arti visive come il disegno e la pittura (MAGAUDDA, 2006, p.1).

O objetivo deste artigo é expor as ideias “pedagógicas” presentes na revista em quadrinhos Zé Carioca, em uma das fases mais repressivas da História do Brasil, aquela dos governos dos Generais Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, compreendido entre os anos de 1971 e 1978, ao mesmo tempo em que se propõem a identificar e a discutir os valores correntes no conteúdo dessas histórias e seu reflexo na construção de um tipo característico do brasileiro.

A justificativa para esta pesquisa é o impacto que essas revistas tiveram em toda uma geração de crianças, assim como de jovens e de adultos, os quais, ingenuamente, se divertiam com as despreziosas histórias do simpático papagaio brasileiro, acreditando que um mero e desinteressado “gibi” não era mais que uma isenta, saudável e simples forma de divertimento, livre de influências ideológicas e políticas, bem como dos interesses dos proprietários dos meios de comunicação.

A hipótese que orienta este estudo é de que revistas em quadrinhos, — como quaisquer outras formas de produção cultural em uma sociedade de consumo —, não estão isolada das influências da ideologia dominante, edificada sob a lógica do capital, e que, portanto, acaba por reproduzir valores direcionados a formar uma determinada visão de mundo (*Weltanschauung*) para seus leitores: consumista, conservadora e capitalista.

O material que serve de base a este artigo consiste em 44 histórias do personagem Zé Carioca, reunidas em uma publicação da editora Abril. Trata-se de uma edição especial, encadernada com capa dura e impressa em papel *couché*, evidenciando a importância concedida à seleção de histórias publicadas no período que vai de 1971 até 1978, e que coincide com os chamados “anos de chumbo”, em plena ditadura militar. A revista em quadrinhos em formato de livro tem o sugestivo nome de “Um brasileiro chamado Zé Carioca”.

Uma referência importante que dá suporte a esta pesquisa é o trabalho publicado por Ariel Dorfman e Armand Mattelart, intitulado “Para ler al Pato Donald – Comunicação de massa y colonialismo, em 1976”. Neste instrutivo “manual” de interpretação do mundo Disney são apontadas algumas características comuns observadas pelos autores em uma ampla pesquisa nas revistas intituladas “O Pato

Donald”, “Mickey”, “Tio Patinhas”, “Almanaque Disney” e “Disneylândia”, obtidas em amostras aleatórias de estórias em quadrinhos, produzidas nos Estados Unidos da América e publicadas no Chile durante a década de 1970.

### **QUADRINHOS DA DISNEY : ZÉ CARIOCA**

As revistas em quadrinhos estudadas, tal qual todo o mundo Disney no qual o Zé Carioca se faz presente, não são atemporais, ao contrário, são produtos históricos de uma época bem definida exatamente como colocam Dorfman e Mattelart, autores referenciais chilenos:

As ideias de Disney resultam assim de Produções bem materiais de uma sociedade que alcançou um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas. É uma superestrutura de valores, ideias e juízos que correspondem às formas em que uma sociedade pós-industrial deve representar sua existência para consumir inocentemente seu traumático tempo histórico (DORFMAN; MATTELART, 1976, p.129).

A criação do personagem Zé Carioca, segundo Guazzelli (2009) é fundamentalmente originária da política de relações públicas internacionais do governo norte americano, em razão da necessidade de reforçar a aliança estratégica existente com os vizinhos latino americanos, em especial o Brasil, México e Argentina. O ano de 1941 foi o marco desta iniciativa, uma vez que, na Europa, o avanço das tropas alemãs e a propagação das ideias nazifascistas ganhavam alguma simpatia no hemisfério Sul.

O presidente americano Franklin Delano Roosevelt indicou Disney e seus estúdios de produção para integrarem essa campanha publicitária ao lado de outros nomes de diretores e atores de sucesso da indústria cinematográfica americana, extremamente influente à época. A viagem ao Brasil foi realizada sob o pretexto do recebimento, por Disney, de um prêmio pela animação “Branca de Neve e os Sete Anões” e por sua contribuição para a cinematografia mundial. A verdadeira missão do ilustre visitante era o encontro com o poderoso diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Lourival Fontes e a realização de uma reunião com o presidente Getúlio Vargas, firmando a colaboração brasileira nos esforços de guerra.

A visita de Disney resultou na produção de dois desenhos animados: “Alô amigos!” (1942) e “Os três cavaleiros” (1945), este último mais conhecido aqui no Brasil como “Você já foi à Bahia?”. Com isso, cumpriu-se efetivamente a tarefa dada pela “boa vizinhança e amizade”. Como afirma Guazzelli Filho:

Mas o principal feito desse filme foi a concepção de um novo personagem para a “família Disney” o papagaio Zé Carioca, tentativa de sintetizar a figura do brasileiro. Sua estreia é de grande importância para o estudo de sua posterior evolução, pois nesse momento fica evidente seu caráter estereotipado, raso, posando de malandro cordial e deixando clara uma relação de inferioridade moral frente a seus parceiros norte-americanos (GUAZZELI FILHO, 2009, p127).

Cabe observar que a ideologia capitalista, mais expressiva e difundida que nunca em sua fase imperialista, mesmo sendo hegemônica, não abarca a totalidade do pensamento existente, não se constitui em uma determinação absoluta a toda cultura produzida. Dialeticamente, ela guarda dentro de si a contradição de sua própria negação, como explica Paranhos:

A ênfase no caráter simplesmente afirmativo da dominação conduziria, se levada às últimas consequências, à paralisia da história e ao congelamento das relações dominantes. Pelo contrário – e os positivistas que nos perdoem – a investigação dialética busca superar os procedimentos tidos e havidos com “objetivos descritivos”. Reconhecendo que a lei do desenvolvimento universal impulsiona a vida, ela vai mais longe e concentra também sua atenção na perspectiva de superação e de mudança (PARANHOS, 1948, p.10).

A política imperialista americana, como demonstrada no exemplo Disney, aparece claramente em uma leitura atenta das histórias selecionadas, seja na caracterização dos personagens, seja no conteúdo de seus valores, seja nas atitudes dos “heróis”, sempre alinhados com a moral e os bons costumes burgueses, ou seja, ao comportamento esperado daqueles que, docilmente, se conformam aos seus tristes destinos.

Vejamos. Em primeiro lugar, destaca-se a ausência de origem dos personagens Disney: todos sem pais e mães, criados por tios, tias e primos e avós, com exceção do lobinho mau, que é criado por seu pai. Isso sugere um caso de filho *alter-ego*, que assinala o caminho da virtude e dos valores sociais para o pai transgressor. Essa evidente retirada de cena dos progenitores serve para criar um mundo sem relações familiares onde o poder paterno jamais é questionado por simplesmente não existir. A não constituição de unidades familiares é mantida pelos eternos noivados e namoros dos casais Mickey e Minnie, Donald e Margarida, etc. Zé Carioca também não foge a esta regra e vive seu namoro perpétuo com a personagem Rosinha.

As crianças sempre aparecem nos quadrinhos aos pares ou trios de gêmeos. Temos os sobrinhos do Donald: Huguinho, Zézinho e Luizinho; de Mickey: Chiquinho e Francisquinho; os metralhinhas, sem nomes declarados; de Margarida: Lála, Lelé e Lili. Zé Carioca segue exatamente esta mesma fórmula com seus

dois sobrinhos gêmeos. Todos são crianças indiferenciadas, uma cópia de pais que nunca conhecemos. Moram em casas, mas nunca formam lares, vivendo e interagindo em uma espécie de mundo povoado de cópias massificadas.

Outra característica constante em relação aos personagens Disney é o fato de eles não exercerem nunca uma atividade laboral produtiva. Tudo lhes advém como dádiva da bondosa natureza. Nos raros casos em que aparecem trabalhando, é sempre como investigadores, como espiões, como aventureiros, por exemplo, em busca de tesouros em terras desconhecidas. Se é verdade que raramente realizam algum negócio ou atuam profissionalmente, quando isso acontece, é quase sempre uma prática comercial que visa a obtenção de lucro. Trabalham então como guardas, ou como detetives, normalmente com vistas à preservação da sagrada propriedade privada.

No caso das revistas *Zé Carioca* examinadas, a regra se mantém inalterada. Mesmo em episódios escritos por autores brasileiros, o indolente papagaio brasileiro é um elogio ao ócio, avesso a qualquer trabalho pesado. Sua representação mais recorrente é estar dormindo. Se ocasionalmente trabalha, é na “Agencia moleza de investigação” junto a seu amigo Nestor, o pássaro negro, personagem resignado que sempre o auxilia em suas aventuras de carioca vadio. Pode-se identificar aí uma evidente alusão ao papel coadjuvante do negro, não sem traços de um racismo refletido por sobre a figura do inocente amigo do personagem principal. O negro é sempre o ajudante, aquele que serve, que se vê utilizado como “escada” para o brilho do anti-herói branco, no caso, verde, todavia. Outro exemplo dessa política racial é o desenho de Tião: negro forte que aparece sempre para exercer atividades pesadas, símbolo da força bruta, mas desprovido de inteligência.

A mulher é sempre desenhada como lavadeira, servindo os homens, dançando samba. Tem características que a tornam dócil e submissa. A exceção é Rosinha, a namorada rica, que exerce uma forte influência sobre Zé, sempre o obrigando a trabalhar, a contragosto, na realização de obras sociais.

Já na primeira história intitulada “**Os heróis são modestos**”, de 1970, ambientada na véspera do Natal, encontramos Zé Carioca pensando em... presentes! Essa ideologia que enaltece o consumo aparece por ocasião do Natal, que aí lembrado apenas como um período de compras, — aquisição de bens de consumo materializados na forma desses presentes. A história, por sua vez, ganha sentido na falta de dinheiro que acomete o personagem, — baixo poder aquisitivo —, conjuntura que gera o conflito, desejo e frustração, que ensejam a aventura.

A seguir, para “sorte” do preguiçoso papagaio brasileiro, ele se depara com a sua namorada Rosinha: bem vestida, sem ocupação definida, filha de um ricoço,

ela é moradora de um bairro nobre, vizinho ao local onde mora Zé Carioca, a chamada Vila Xurupita. Rosinha também está preocupada com presentes. Mas sua tarefa consiste em comprá-los, em grande quantidade, a ponto de nem mesmo conseguir carregá-los, tarefa esta da qual Zé vai se desincumbir. Tais presentes se destinam à festa de Natal organizada por Rosinha e pelas “socialities” locais, com o objetivo de presentear os pobres da vila. Para Zé, a tarefa exaustiva, sempre realizada a contragosto, de carregar dezenas de pacotes. Aqui cabe outra observação: a burguesia, — em todas as 44 histórias —, é infalivelmente representada como uma elite caridosa que pratica a caridade, mas que nunca se relacionada a qualquer atividade laboral. No quadrinho que descreve a fila de desfavorecidos vemos todos são desenhados usando roupas com remendos. As mulheres aparecem com crianças e velhos, todos ordeiramente formando uma fila. Plácidos, resignados, à espera de sua dádiva natalina. A caridosa concessão que advém das bondosas mulheres da alta sociedade.

No desenrolar da história, o Zé Carioca, brasileiro, embora preguiçoso, é também criativo em matéria de artifícios que coloca em prática para burlar a ordem estabelecida. Ainda que sempre de forma pacífica, suas estratégias refletem o chamado “jeitinho” tão alardeado na representação do brasileiro. Neste caso, o Carioca se finge de “pobre”, — como se já não o fosse —, para obter um presente para si. Ele é descoberto, porém, motivo de vexame para a namorada rica, diante de suas amigas da sociedade. O desfecho da história ocorre com o aparecimento do vilão, — como já descrito por Dorfman e Matteredart (1976) —, que encarna sempre um sujeito vestindo cores escuras, mascarado, fugitivo da prisão, disposto a apropriar-se do alheio. No caso, temos João Ratazana, personagem que tropeça acidentalmente em Zé que, disfarçado de pobre, cai, sendo descoberto e preso. A estória, porém, tem um final dramático, com o namorado da Rosinha elevado à estatura de herói, pois todos acreditam na desculpa que inventou para explicar as roupas velhas e sujas que usava. Disse que eram apenas um disfarce que do qual se utilizava para salvar as joias e os pertences das bondosas senhoras da sanha de larápios, como João Ratazana, quando expostas a isso durante as práticas filantrópicas.

Uma breve história em quadrinho, de apenas cinco páginas... Quanta alegria e aprendizado não proporcionam às crianças, aos jovens e aos adultos que se deleitam nos traços coloridos e vívidos dos herdeiros de Disney? Personagens que se empenham na missão de:

*“Conduzir nossos negócios e criar produtos de maneira ética, além de fomentar a felicidade e bem-estar das crianças e famílias, inspirando-as a se juntarem a nós na construção de um futuro melhor” (DISNEY, 2016).*



Todavia, o leitor que se dispuser a fazer uma leitura crítica dessas histórias reconhecerá claramente a ideia mistificadora que se coloca por trás do personagem Zé Carioca, também ele um estereótipo unificado do brasileiro, construído a partir de um imaginário tipicamente americano, que projeta um Brasil de frente para o mar, que se resume ao Rio de Janeiro e suas praias, sua paisagem coroada pelo Corcovado e abençoada pelo Cristo Redentor.

Um Brasil habitado por malandros e vagabundos que, embora pacíficos, mostram-se quase sempre dispostos a romperem a ordem estabelecida, seja praticando pequenos delitos, seja vivendo em comunidades tranquilas onde se joga futebol, se vive cercado de amigos que bebem que se entregam à música e aos sons dos carnavais.

Mas tanto o “malandro” quanto o “jeitinho” não são ideias totalmente estranhas ao próprio brasileiro. Do ponto de vista antropológico, Roberto Da Matta já observou que o que ocorre aí seria uma representação imbricada em inúmeras contradições, constituindo-se mais um aspecto complexo da formação cultural do brasileiro. Essa visão da Antropologia pode bem ser amparada pelo paradigma literário de Macunaíma, onde Mário de Andrade como que estabelece e naturaliza este estigma de preguiça e de malandragem como atributos de um povo e de seu herói:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava: If — Ai! que preguiça!. . . e não dizia mais nada.»] Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Manape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivía deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém (ANDRADE, data, p.10)

Há uma coincidência contextualizadora, especialmente quando confrontamos Zé Carioca, Macunaíma e essa passagem de Da Matta:

A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconsequente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é

o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social (DA MATTA, 1986, p. 107).

Na história Herdeiros Trapaceiros (DISNEY, 2015, p. 25-36) o Zé, que dorme tranquilamente em sua casa até tarde, é visitado por um advogado que vem lhe trazer a boa notícia de que ele é herdeiro de um coronel chamado José do Engenho que falecera e lhe deixara uma fortuna. Porém, como Zé Carioca não paga suas dívidas e vive cercado por cobradores, disfarçou-se de sua vó para falar com o estranho, desmaiando após receber a notícia. Refeito do susto, no dia seguinte, procura o advogado para receber a herança, mas este último lhe comunica a existência de outros primos, que também fazem parte do inventário: Zé Paulista, Zé Jandaia e Zé Pampeiro. Três novas faces caricaturada do brasileiro. O Paulista chega apressado, vestindo terno e totalmente sem paciência; Jandaia é a representação do nordestino vestido de cangaceiro, valente e arrogante; finalmente o Pampeiro, gaúcho, brigão, em trajes típicos rurais, com laço, revólver, facão e boleadeiras. A abertura do testamento do tio falecido é feita na sua fazenda de Zé Pampeiro, uma ilha, cercada de mato: outra imagem estilizada do Brasil para os americanos, pois à nossa paisagem litorânea segue-se uma vasta floresta. No clímax da história temos novamente o aparecimento de vilões: um mordomo malvado e o próprio advogado, que deseja se apropriar da herança, matando os sobrinhos.

Finalizando este outro drama, após muitas peripécias, descobre-se que o coronel não está morto. Ao contrário, terá uma vida longa. Tudo era apenas um plano para flagrar os malvados em suas más ações, sempre ávidos para se apropriarem da valiosa riqueza do tio morto. Como resultado, os sobrinhos pobres continuarão na mesma situação.

Parece que tudo neste universo se movimenta sempre para nunca sair do mesmo lugar. Um mundo sem possibilidades de mudanças. Com a novidade da descoberta de que os brasileiros têm múltiplas identidades, mais uma característica os unifica: todos são pobres e desejosos de ficar milionários. A eterna sede de poder e riqueza.

Outra curiosa estória é aquela que apresenta o surgimento de um super-herói brasileiro: o Morcego Verde. A exemplo do simplório jornalista, igualmente sempre sem dinheiro, Peninha, dos quadrinhos americanos, Zé Carioca resolve tornar-se um super-herói tal e qual o Morcego Vermelho. O que encontramos nesta narrativa são alguns elementos muito interessantes que nos permitem aproximar o universo ideológico da Disney no Brasil. O primeiro elemento é a ideia de que a inspiração e o exemplo para o Zé vêm justamente de uma coleção imensa de revistas do herói da Patópolis americana. O papagaio possui uma

pilha tão grande delas que abarrotam todo o espaço disponível de sua casa não dando lugar nem para ele próprio. Nota-se claramente a mensagem do hiperconsumo, e a lembrança de que acumular é um ato normal socialmente válido, quase que natural no contexto consumista.

O segundo aspecto é a natureza deste anti-herói sem poderes, que refina sua fantasia com as sobras reaproveitados de velhos carnavais. O imaginário do herói, desejado pelo Zé, é construído com restos que não escondem a sua real identidade, que vem a ser a descoberta no contato com os personagens Rosinha e Nestor. Estes últimos fingem não reconhecer o papagaio, para não magoá-lo. Envolvido, o Morcego brasileiro, em uma série de confusões para encontrar um bandido, — ladrão de carteiras e bolsas —, acaba por prendê-lo, acidentalmente é verdade, como sempre ocorre em todas narrativas, para que, afinal, tenha-se a vitória do bem. A estória brasileira, todavia, apresenta um diferencial: o agradecimento pelo feito é dado não ao herói, e sim, ao próprio Zé, que nunca deixou de ser reconhecido por todos, apesar de esconder-se na sua fantasia feita de restos de desfiles passados.

Na visão da Disney, um tipo subdesenvolvido não terá nenhuma possibilidade de transcender suas limitações. Não será nada além do que sempre foi. Cumpre como que uma sina de fracassado, de pobre, de desastrado: de um tipo reconhecidamente comum. Aliás, no curioso e inusitado episódio no qual Zé Carioca adquiriu superpoderes, desfecho revelador chancela que os poderes se devem aos efeitos de um super-amendoim, de propriedade do Super Pateta, que acidentalmente os deixara cair, ou seja: tudo se devia a uma substância proveniente da metrópole americana.

A inteligência não é uma característica do Zé brasileiro. Quando muito se admite o “jeitinho”. Ao contrário do esperto Mickey Mouse americano, o papagaio carioca, mesmo quando procura exercer a atividade de detetive, o faz sempre obtendo resultados frutos de trapalhadas e acidentes. O Zé é sempre representado como sem sorte e se obtém algum êxito é pelo acaso. É, enfim, medíocre.

A fuga da cidade, já assinalada no livro **“Para Ler o Pato Donald”**, também ocorre nas estórias do Zé Carioca, neste período estudado. O campo é o contraposto da cidade, idílico e, às vezes, aterrador, com feras e florestas gigantescas. A vila é o local seguro, bom de se viver; o campo é concebido, no máximo, como o lugar de onde a natureza dadivosa concede os alimentos que surgem na cidade, pois o transporte e o trabalho de produção rural é sempre omitido. No campo vive-se feliz, sem preocupações, no tédio e na tranquilidade, livre de contradições e de dificuldades.

O selvagem bonzinho, — descrito por Dorfman e Mattelart (1976) como símbolo da relação que se estabelece entre o colonizador e a colônia —, ocorre em quatro histórias todas com as mesmas características: seres estranhos, ingênuos, possuidores de riquezas que desprezam e que são “ajudados” pelos personagens da Disney, sempre mais espertos. A diferença encontrada nessas histórias do Zé Carioca é que, ao contrário do Tio Patinhas, cada vez mais rico, o brasileiro continua sempre pobre, e só consegue safar-se das aventuras por obra do destino.

## CONCLUSÕES OU OBSERVAÇÕES FINAIS

Algumas questões se colocam, após este breve exame das histórias em quadrinhos do Zé Carioca. Elas são carregadas de conteúdo ideológico conservador. O meio de comunicação quadrinhos poderia transformar a situação existente? Poderia ser utilizado como instrumento de transformação social? A resposta não pode ser taxativa, nem pela afirmação nem pela negação. O que se vislumbra é abrangência do impacto de uma arte engajada, profundamente comprometida, que traça, a partir de uma perspectiva estética e ideológica, o caminho que leva à construção de um novo mundo. É quase audível *o deixa a vida me levar*, pois as ações do malandro nunca prevalecem sobre o acaso, o destino que, na verdade, atua nos desfechos felizes e moralizadores.

Outro paradigma com o qual se pode dialogar nos vem de Quino (2006), desenhista, criador da imortal personagem Mafalda, sempre contestadora. Perguntado se seria possível modificar alguma coisa através do humor, respondeu: “Não. Acho que não. Mas ajuda. É aquele pequeno grão de areia com o qual contribuímos para que as coisas mudem.” Depois, perguntado sobre se **Mafalda teria mudado alguma coisa, disse**: “Eu diria que não. A prova está no fato que a continuamos lendo como antes. Isso quer dizer que os problemas continuam sendo os mesmos, que as injustiças são as mesmas de vinte anos atrás”.

A leitura crítica das 354 páginas do livro “**Um brasileiro chamado Zé Carioca**” (DISNEY, 2015) é produtiva, especialmente quando se colocam as imagens e os discursos ali observados na perspectiva traçada pelos professores chilenos. Ainda que se tratem de pesquisadores distanciados várias décadas do período da escrita desses quadrinhos —, não obstante sua reedição em 2015 —, esse transcurso temporal faz com que suas observações tornem mais nítida a intenção oculta sob o conteúdo do discurso. Compreende-se melhor todo o esforço do texto e das imagens, que atuam em conjunto para a consecução dos obje-

tivos ideológicos, ainda que não explícitos, porque subliminarmente ocultos sob a capa de uma inocente estória para divertir e alegrar crianças, jovens e adultos.

Segundo Bancks (2009, p.50), a leitura também está condicionada ao momento histórico de sua realização, pois: “O significado das imagens muda com o tempo na medida em que são vistas por diferentes públicos”. O pesquisador, por sua vez, também está imerso em um contexto cultural e sua elocução se dá a partir de certo locus enunciador que não é estático e, menos ainda, isento, quando mais não sendo no campo das ciências humanas.

Jürgen Habermas rappelle que dans les sciences humaines où le sujet connaissant se rapporte nécessairement à des champs culturels qui participent eux-mêmes de la subjectivité et où l'esprit se rencontre toujours dans ses objectivations, ne serait-ce qu'à travers le langage e les autres formes symboliques de intersubjectivité les théories dépendent «de interprétations générales qui ne peuvent être confirmées ou infirmées selon des critères immanents, du type de ceux des sciences empiriques» (UHL, 2005, p. 13).

Nesse cenário, todos os discursos se entrecruzam, sejam aqueles já estáticos, inerentes ao objeto pesquisado, seja aquele que é proferido sobre o objeto pelo pesquisador, na ordem de sua subjetividade e sob a influência de seu campo cultural. Assim pode-se dizer que todo quadrinho vai possibilitar diferentes leituras, tantas quantas forem as óticas axiológicas e teleológicas a partir das quais se o examine.

Na atualidade, temas como racismo, políticas afirmativas, ecologia, discussão de gênero, de diversidade e de tantos outros pontos figuram na agenda daqueles que lutam por um novo planeta, por uma nova base norteadora do sistema econômico, por novas relações de produção, mais justas, mais solidárias, sustentáveis e igualitárias. Muito embora se possa questionar até que ponto tais conceitos não se flexibilizem, eles próprios, às intenções representadas pelo lucro, não deixa de ser verdade que abrigam em si um conteúdo de esperança, apesar todo o pessimismo que este mesmo velho mundo reiteradamente nos entrega. Bem ou mal, esses elementos que hoje se ajustam ao *politicamente correto* não se fazem presentes no universo dos quadrinhos Disney. Seria esta uma crítica ingênua, se praticada a partir de uma modulação traçada do presente para o passado, caso não se fizesse uma única ressalva que vem a ser a expiação de nossas próprias culpas, o exame de como não estamos isentos do emprego de técnicas que salvam as aparências, inclusive as nossas, numa verdadeira transação de consciência. Sem essa ressalva, combateríamos o fogo com gasolina, ou nos divertiríamos com um jogo de palavras superficial entre problematizações e contextualizações de temas e de objetos.

Ainda hoje é necessário e produtivo ler Disney, sim. Não para reproduzir sua ideologia, mas para refletir sobre a cosmovisão ali representada. Deve-se ler Disney, sim, não só pela sua importância, mas ainda pela persistência de suas mensagens, pelo impacto que elas produzem ainda em nossa memória social, pelos reflexos delas que permanecem ainda claramente discerníveis em nossas representações no mundo como um todo, e por sua ação atuante na perpetuação dos valores e da lógica do capital. Tudo por que: “Enquanto sua cara risonha perambula, inocentemente, pelas ruas de nosso país, enquanto Donald seja poder de representação coletiva, o imperialismo e a burguesia poderão dormir tranquilos” (DORFMAN; MATTELART, 1978, p.133).

RECEBIDO EM 03/06/2017  
APROVADO EM 24/06/2017

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DISNEY. Cidadania. Site Disney Cidadania. 2016. Disponível em: <http://www.disneycidadania.com/>. Acesso em: 11 fev 2016.
- DISNEY. **Um brasileiro chamado Zé Carioca**. São Paulo: Editora Abril, 2015.
- DORFMAN, Ariel; MATTELARD, Armand. **Para ler o Pato Donald -comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.
- GUARESCHI, Pedrinho A. **Sociologia Crítica**. Porto Alegre: Edições Mundo Jovem, 1986.
- GUAZZELLI FILHO, Eloar. **Canini e o anti-herói brasileiro**. São Paulo: ECA-USP - Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação de mestrado em Comunicação

IANNI, Octavio. **Imperialismo e cultura**. Petrópolis: Vozes, 1979.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Primeira versão : início - fev.2006. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

MAGAUDDA, Paolo. **La storia del fumetto**. Disponível em: [www.paomag.net](http://www.paomag.net). 2006. Acesso em 10 fev 2016.

PARANHOS, Adalberto. **Dialética da dominação: dominação ideológica e consciência de classe**. Campinas: Papyrus, 1984.

QUINO. **Mafalda Online**. Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 10 fev 2016.

SINGER. Paul. **O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica**. São Paulo: Moderna, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

UHL, Magali. **Subjectivité et sciences humaines**. Essai de métasociologie. Paris: Beauchesne Éditeur, 2005.