

# TRAÇOS DO CAMPO CULTURAL DOS ANOS 1950 E 1960 EM *PERERÊ* (1960-1964), DE ZIRALDO<sup>1</sup>

IVAN LIMA GOMES\*

## 1. Introdução

A bibliografia dedicada à produção cultural brasileira dos anos 1950 e 1960 chama a atenção para a profusão de manifestações artísticas que evocavam, de diferentes maneiras, temas ligados à modernidade e inovação artística, ao mesmo tempo em que pretendiam, a partir destes mesmos aspectos, apresentar temas que consideravam ligados à cultura nacional e às esquerdas. São conhecidos e bastante estudados os casos do cinema, da música, do teatro e da poesia a seguir estas tendências. Mas, e quanto aos quadrinhos<sup>2</sup>?

Esta pergunta alcança maior amplitude quando se leva em conta o grau de consumo experimentado por esta mídia no mesmo período<sup>3</sup>. Este quadro de penetração massiva e bem-sucedida de quadrinhos, de origem basicamente norte-americana, nos traz alguns questionamentos: havia publicações brasileiras? Como elas se definiam em relação às outras publicações estrangeiras? O que elas entendiam como sendo o Brasil? A partir destes questionamentos chegamos à revista *Pererê*, objeto de análise deste artigo.

Publicada mensalmente todo dia primeiro pela Editora Gráfica O Cruzeiro, *Pererê* contou com quarenta e três edições lançadas de outubro de 1960 a abril de 1964. É reconhecida como a primeira revista de autor brasileiro a sair por uma grande editora e a contar com tiragens mensais elevadas. As revistas eram lançadas no chamado formato americano (17x26 cm), com cerca de 36 páginas em cada edição e contavam

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão adaptada do terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado, intitulada *O Brasil imaginado em quadrinhos revista Pererê (1960-1964)*, defendida em 2010 no PPGHIS/UFRJ.

\* Professor de Teoria e Metodologia pela Universidade Estadual de Goiás e doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista CNPq.

<sup>2</sup> Em seu trabalho clássico sobre a cultura dos anos 1960, Ridenti (2000) não faz qualquer referência aos quadrinhos, por exemplo.

<sup>3</sup> De acordo com Gonçalo Júnior, publicações da EBAL como *Superman*, do *Batman* e do *Zorro* alcançavam, em meados dos anos 1950, uma média de 150 mil exemplares por edição, por exemplo; a mesma editora lançava mensalmente mais de 30 revistas diferentes (JÚNIOR, 2004, p. 284-291).

com uma média de 5 a 6 HQs<sup>4</sup>, todas coloridas. As histórias em sua maioria se passam na Mata do Fundão – ou, quando a ação se dá em outra localidade, é a partir de suas características calmas que o local estrangeiro é definido. Mesmo que sua exata localização não seja apresentada na revista, ela remonta ao interior do Brasil, marcado por sua calmaria, rios e “caipiras” – mais precisamente a terra natal do autor, Caratinga. De acordo com o dentista Onofre Guzella de Abreu, inspiração para o menino pobre Nozito que aparece em alguns números da revista:

Os lugares que Ziraldo descreve são os espaços aqui de Caratinga. Ribeirão do Nódia é nada mais que o rio Caratinga, porque ali tinha muitas bananeiras em volta do rio. Eu era chamado na história em quadrinhos de menino pobre, porque, ficávamos vagando nas ruas da cidade como se não tivéssemos casa.

Os temas abordados pela revista giravam em torno uma série de dualismos, que reduzimos a três – ressaltando que tais dualismos encontravam-se integrados em muitas HQs, sendo, pois, esta organização antes para melhor compreensão geral da revista. Em todos os três casos, opera-se uma crítica ao elemento externo e não adaptado aos valores da Mata do Fundão:

- cidade e campo;
- local e estrangeiro;
- moderno e tradicional<sup>5</sup>.

Além disso, personalidades e fatos cotidianos eram sempre introduzidos nas HQs – desde referências a nomes importantes da cultura ou da política (Ruy Guerra, Dorival Caymmi, Paulo Francis; Paschoal Carlos Magno, Palácio do Itamarati, entre outros) até processos políticos contemporâneos ou recentes até então, como a disputa pelo espaço entre EUA e URSS e a Copa de 1962, entre outros. Tudo isso abordado

---

<sup>4</sup> Sigla para “histórias em quadrinhos” que será utilizada ao longo do artigo.

<sup>5</sup> Comentando uma série de apresentações sobre a mediação cultural nas artes, Luiz Fernando Duarte destaca a presença, desde o início da modernidade, de um “grande divisor interno” que se manifesta, por exemplo, nas oposições entre erudito e popular, Zona Sul e Zona Norte e cidade e sertão. Os exemplos são múltiplos, e enxergamos *Pererê* entre eles. Cf: DUARTE, Luiz Fernando. Comentários. IN: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

através do humor e da paródia, com os personagens lidando com estas questões a partir de suas habilidades próprias, conforme será possível observar na terceira parte do texto.

Neste artigo, parto da hipótese geral de que Ziraldo busca, em *Pererê*, inserir-se de forma diferenciada no concorrido mercado de quadrinhos no Brasil, ao mesmo tempo em que desenvolvia e imaginava, a partir daí, uma visão própria do que seria o Brasil. Para tal, parte de uma série de referências ligadas ao imaginário<sup>6</sup> trabalhado pelas esquerdas da época. Por isso, optamos aqui em analisar algumas HQs onde referências gerais ao Cinema Novo e a Bossa Nova encontram-se presentes. Porém, antes de partirmos para os quadrinhos, vale realizar alguns comentários sobre aquele que estabeleceu as diretrizes gerais para as manifestações culturais ligadas às esquerdas do período – o CPC da UNE.

## 2. Cultura e política no CPC

A cultura de esquerda dos anos 1960 foi marcada pelas iniciativas do Centro Popular de Cultura, diretamente ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). O primeiro Centro Popular de Cultura, constituído no Rio de Janeiro, foi fruto do avanço político e do engajamento dos movimentos sociais que artistas e intelectuais procuravam acompanhar. Segundo Ridenti, as denúncias levantadas por Kruschew, durante o XX Congresso do PCUS, sobre as atrocidades cometidas durante o período stalinista provocaram uma abertura, ainda que tímida, na estrutura do Partido Comunista Brasileiro (PCB), estimulando que as ideias ligadas às manifestações artísticas passassem a ser formuladas por artistas do Partido ligados a movimentos sociais, políticos culturais do período (RIDENTI, 2000: 67-72). O autor também destaca que:

*Os movimentos culturais do pré-64 sofriram influência do PCB, de diversas correntes marxistas e do ideário nacionalista e trabalhista da época, dito populista. Mas vale insistir que nem todos os seus integrantes eram militantes. Por exemplo, Ferreira Gullar esclarece que jamais pertencera ao PCB no tempo do CPC. Integrou-se ao Partido no exato dia do golpe (...) (RIDENTI, 2000: 77).*

---

<sup>6</sup> Entendido a partir das reflexões de Baczko, sobretudo em suas discussões sobre as lutas pelo controle dos símbolos, que são limitados, e que devem se basear, para fazer sentido, em uma “comunidade de imaginação”. Cf: BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

Fundado em 1961 por jovens que reivindicavam participação social mais efetiva da UNE, o CPC apresentou no ano seguinte o seu famoso e polêmico Anteprojeto do Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, que defendia que a obra de arte só poderia ter alguma relevância naquela conjuntura enquanto “arte popular revolucionária” – definição esta que, não por acaso, o CPC assumia para si, em contraposição a termos como “arte do povo” e “arte popular”. O caráter político é o que deveria ser destacado na obra de arte (HOLLANDA, 1980: 18-19).

O manifesto apresenta alguns pontos bastante reflexivos acerca das avaliações que um dado grupo social pode fazer sobre a função da cultura em um dado contexto social:

*Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo (...). Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte das massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra (NAPOLITANO, 2004: 38).*

O que nos salta aos olhos é a avaliação de que fosse possível trabalhar forma ou conteúdo enquanto instâncias dissociadas do processo artístico. Neste sentido, Heloísa Buarque de Hollanda, partindo de algumas reflexões de Walter Benjamin, defende que o CPC com seus pressupostos “revolucionários” não produziu arte engajada justamente por ignorar a esfera formal que rege a arte, ou seja, suas lutas e contradições internas, inerentes aos seus meios técnico-estilísticos (HOLLANDA, 1980: 27-28). Há a escolha pelo paternalismo em torno da cultura popular e pela homogeneização da multiplicidade e das contradições presentes na cultura.

Devemos atentar, com efeito, que estamos nos referindo a um contexto histórico específico e, por isso, não pretendemos tecer maiores juízos de valor acerca dos posicionamentos assumidos pelos agentes por nós estudados, assim como seus supostos equívocos e erros de avaliação. A força de algumas ideias defendidas pelo CPC nos leva a crer que, neste momento, assistimos ao início da consolidação de um *habitus* para as manifestações culturais, cujo ápice será alcançado nos anos de 1964-1968, perdendo fôlego em fins deste último devido à radicalização repressora imposta através do AI-5.

Pierre Bourdieu destaca que o *habitus*, produto de práticas passadas em alteração permanente mediante contato com a dinâmica presente em um dado campo, tende a reproduzir as estruturas objetivas que o originam (BOURDIEU, 1983: 61). Ou melhor, conforme Bourdieu, *habitus* define-se como:

*(...) sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983: 60-61).*

Neste sentido, as disputas existentes em um campo contribuem para a constante reformulação do *habitus* que “disposiciona” seus agentes. E com o CPC não foi diferente. O Manifesto de 1962 foi alvo de duras críticas dentro do próprio quadro de artistas e intelectuais que integravam o Centro Popular da UNE. As falas de Carlos Lyra são bastante expressivas: segundo Napolitano, foi o compositor quem propôs o nome Centro Popular de Cultura, numa inversão à proposta inicial, Centro de Cultura Popular (2004: 41). Também Lyra escandalizou a esquerda artística da época ao discordar do ideal do Manifesto que afirmava que para o artista tornar-se povo bastava apenas que ele escolhesse assim sê-lo. Sobre este impasse causado por Carlos Lyra:

*‘Sou contra’, ele votou. ‘Sou burguês. Não faço cultura popular, faço cultura burguesa, não tem jeito’.*  
*Alguns o olharam horrorizado. Como alguém tão inteligente e alinhado com as aspirações populares poderia dizer-se ‘burguês’? Carlinhos explicou que o fato de gostar de samba de morro não o fazia ter vontade de mudar-se para a favela e que, portanto, não saberia produzir o tipo de música que aqueles sambistas faziam. Além disso, usava camisas de zuarde, compradas na Casa da Pátria, na Praça Quinze, apenas porque estavam na moda. Mas era favorável a um centro popular de cultura, que estaria aberto a todas as tendências. Ferreira Gullar achou que ele tinha razão (CASTRO, 1990: 261).*

Outros debates também foram travados entre os cineastas que integravam o Cinema novo e o CPC. Nomes do movimento cinema-novista como Leon Hirzmann e Carlos Diegues contavam com cargos importantes dentro dos Centros Populares de

Cultura da UNE, mas isso não evitou que o Cinema Novo se inclinasse para um posicionamento cada vez mais autoral e idiossincrático, cujo nome de maior peso foi Glauber Rocha. Ao mesmo tempo, esta ascendente postura não significou a ruptura com o ideário que guiava o CPC; a discussão política se manteve e às vezes até se acentuou, mas passamos a assistir àquilo que se tornará conhecido como “política do autor (HOLLANDA, 1980: 38-39)”.

Com o golpe de 1964, a sede da UNE foi atacada por grupos favoráveis ao golpe direitista no poder e, no ano seguinte, posta na ilegalidade, mantendo-se atuante na clandestinidade. O legado estético e cultural do CPC manteve-se com vigor durante a ditadura, mas passou a sofrer críticas de alguns artistas ligados ao teatro, música, cinema e artes plásticas. Estas críticas correm, em paralelo, às problematizações que surgem no seio dos movimentos políticos de esquerda à linha etapista da revolução seguida até então pelo PCB. Observamos, pois, mais um exemplo das homologias existentes entre os campos que compõem a sociedade dos anos 1950-1960.

### **3. “Logo agora que o cinema brasileiro foi campeão do mundo”: *Pererê* e o cinema**

A produção cinematográfica é retratada por alguns estudiosos como um dos campos culturais que provavelmente contou com um maior nível de debates na sociedade de então, e que se reflete até os dias de hoje. Estamos aqui nos referindo ao movimento do Cinema Novo, integrado por artistas como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Paulo César Sarraceni, Ruy Guerra e Glauber Rocha, entre outros.

É preciso destacar que não pretendemos esmiuçar a filmografia cinema- novista em sua completude, marcada por questões específicas à dinâmica do próprio grupo<sup>7</sup>, assim como compreendemos o risco que corremos ao retratá-lo tão sinteticamente.

---

<sup>7</sup> Para maiores informações cf.: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: os anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983. XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Buscamos apenas neste primeiro momento abordar algumas de suas características gerais, somando-as com alguns filmes que avaliamos como significativos para o respectivo movimento, para, em seguida, destacarmos a relação estabelecida por Ziraldo com o movimento do Cinema Novo.

Rio 40 Graus, filme de 1954 de Nelson Pereira dos Santos é considerado um marco inicial para as reflexões sobre o Cinema Novo – ao lado de filmes como Rio Zona Norte, de 1957 do mesmo diretor e de O Grande Momento, exibido no ano seguinte e dirigido por Roberto Santos, é chamado como “proto - Cinema Novo”. Nestes filmes vemos surgir uma preocupação mais aguda com a realidade brasileira e os seus contrastes sociais, em oposição ao então esgotado cinema industrial.

Havia aqui, pois, um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se desvinculava daqueles que se utilizavam do cinema como mero aparato para diversão, à moda hollywoodiana, os artistas que integravam o Cinema Novo procuravam um cinema que estivesse aliado às estéticas modernas que surgiam na época, como o Neorealismo italiano e, posteriormente, o cinema moderno de Jean Luc Godard. E a partir daí, há um segundo movimento de afastamento de uma estética atrelada ao padrão norte-americano, ao defenderem que o cinema do “Terceiro Mundo” deveria estar despojado de rigor, produzido fora de grandes estúdios e ricos em movimentos de câmera: é a máxima creditada a Glauber Rocha – “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Uma característica importante que está presente no campo específico do cinema como também no campo cultural em um sentido mais amplo é que a luta por uma arte e por uma cultura que expressasse aquilo que se acreditava ser genuinamente brasileiro não se inicia durante o governo reformista de João Goulart e sim durante os anos de Juscelino Kubitschek. O impulso modernizador a qualquer custo – cujo ápice podemos indicar no rompimento de Kubitschek com o FMI em 1959<sup>8</sup> – expresso no Plano de Metas e do slogan *50 anos em 5* foram características importantes da gestão JK e nortearam, sob diferentes matizes, os debates sobre a sociedade brasileira de forma mais ampla – ainda que o projeto de Kubitschek estivesse inexpugnavelmente ligado ao desenvolvimento desenfreado e dependente do capitalismo no país.

---

<sup>8</sup> O FMI impunha condições para a efetuação das negociações que se confrontavam com as pretensões desenvolvimentistas de JK. Cf. SKIDMORE, 1982: 211-225.

É neste sentido que José Mário Ortiz Ramos reflete sobre as relações entre cinema e desenvolvimentismo. O autor levanta algumas iniciativas relativas à luta de alguns agentes pela implantação de uma indústria cinematográfica no país como iniciativa engendrada por intermédio de políticas estatais (RAMOS, 1983: 20), ao mesmo tempo em que percebe uma progressiva virada de concepção sobre a forma de se fazer cinema no Brasil nos anos 1960. Ela está marcada por duas facetas: a primeira como aquela mais ligada ao que conhecemos como Cinema Novo, e que defende uma “desalienação – libertação nacional”; e a outra que se propõe a realizar um cinema mais “universalista-cosmopolita”, como Walter Khouri e, exemplo que nós citamos, Zé do Caixão (BERNARDET; GALVÃO, 1983: 39).

Consideramos importante o estudo de Ramos para indicar, por exemplo, a preocupação existente durante a década de 1950 entre os “independentes” – cineastas que constituirão o Cinema Novo – e o imaginário sobre a industrialização. Ela era vista como necessária para o bem comum do cinema brasileiro e da sociedade como um todo, porém deveria se efetuar escapando das formas de produção típicas das grandes companhias (RAMOS, 1983: 28-29).

Resulta destas lutas a criação em 1961 do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), órgão preocupado com a promulgação de medidas de incentivo à produção cinematográfica nacional. A maior medida foi elevar a exibição anual obrigatória de filmes brasileiros de 42 para 56 dias. Suas medidas acerca das remessas de lucros foram, no entanto, bastante criticadas pelos cineastas de então, pois acabava desobrigando as empresas estrangeiras a investirem no cinema nacional (RAMOS, 1983: 29-32). Vale lembrar que os debates dos autores de quadrinhos brasileiros por atuação institucional em defesa da produção nacional (JÚNIOR, 2004).

O Cinema Novo, além deste debate mais institucional, levantou uma série de questões de ordem artística e estética, além das que já apresentamos anteriormente. Bernardet e Galvão destacaram as seguintes contribuições dos cinema-novistas:

*Aumentou consideravelmente a quantidade de componentes da nova fórmula para o cinema nacional: rejeição do estúdio e seu aparato técnico, dos grandes elencos, do formalismo, da falsa poesia e de quaisquer enfeites; valorização de exteriores, da fotografia direta, do realismo, da linguagem seca e despojada; aproximação da realidade e do povo (BERNARDET; GALVÃO, 1983: 200).*



O cinema apareceu na revista *Pererê*, em “Como pegar uma onça”, onde Ziraldo nos apresenta um ambiente um pouco diferente do padrão conhecido para a Mata do Fundão: logo nos primeiros quadros da primeira página, onde um grande Sol, acompanhado por cactos e galhos secos, integra uma paisagem que é reforçada por declarações como “A caatinga não me deterá” e “Um cangaceiro não treme diante dos espin (...)” (PINTO, 1962: 16-23; 16-17). O suspense sobre quem caminha sozinho neste cenário árido é rompido na página seguinte, acompanhado da afirmação que remete a Euclides da Cunha: “O ‘cabra’ é antes de tudo um forte”<sup>9</sup>:

**Figuras 1 e 2:** Galileu enfrenta as dificuldades da Caatinga (PINTO, 1962: 16-17).

Galileu se vê confrontado pela “volante do tenente Migué Torres<sup>9</sup>”, logo “destruída” na página seguinte. Seguindo “sem rumo”, o nosso herói começa a sentir-se mal, com sede, “pregado”, até ouvirmos um barulho de tiro que aparentemente teria atingido a onça (PINTO, 1962: 18-19). Logo ficamos sabendo que na verdade tudo não passava de uma gravação de uma cena de filme, patrocinado por Compadre Tônico. O truque formulado por Compadre Tônico é



logo compreendido por seu parceiro, inclusive a opção pelo diretor do filme:

A fraqueza de Galileu após as filmagens é a oportunidade que Compadre Tônico esperava para finalmente capturar o seu objeto de desejo, porém novamente ele será surpreendido em suas intenções. Desta vez será pelo “presidente do Festival de Cannes” que, fascinado pela atuação de Galileu no filme de “Ruy Batalha” – uma referência

<sup>9</sup> O nome nos remete ao ator e roteirista Miguel Torres, atuante em diversas produções do Cinema Novo e que curiosamente faleceria no mesmo mês. É o seu o argumento para *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra e que teve cartaz ilustrado por Ziraldo. Cf. RAMOS; MIRANDA, Luiz Felipe, 1997: 544.

direta ao diretor Ruy Guerra (RAMOS; MIRANDA, 1997: 287-288) –, declara sua eleição como “melhor ator do monde!”. A HQ termina com o arrependimento de Compadre Tônico e o orgulho de Galileu:



**Figura 3:** Galileu e a Palma de Ouro (PINTO, 1962: 23).

#### 4. “Festa moderninha”: *Pererê* e a música

A música popular é outro lugar artístico que amalgama as complexidades da sociedade onde *Pererê* se insere. Neste momento destaca-se uma guinada à esquerda de nomes importantes que integravam até então o quadro conhecido da Bossa Nova, como Carlos Lyra, Nara Leão e Sérgio Ricardo. Como resposta às demandas que o meio artístico-cultural, dominado pela atmosfera de reformas e/ou transformações efetivas e estruturais, afastam-se do ideal estritamente desenvolvimentista, otimista e urbano que marca o estilo musical cujo nome de peso é João Gilberto.

A Bossa Nova corresponde, de acordo com Ruy Castro, à modernização que se mostrava em curso na sociedade e no meio musical brasileiro e que pode ser visualizada, por exemplo, através da figura de JK, associada ao pensamento desenvolvimentista e que passa a ser reconhecida pela alcunha de “presidente Bossa Nova”. Ao mesmo tempo, há o debate interno, que busca expressar esteticamente uma ideia nacional por intermédio da busca por um estilo brasileiro que aliasse as modernas harmonias do jazz com os elementos mais básicos do ritmo do samba. O meio de expressão para tal seriam o violão e a voz, de preferência em um clima informal, (o “cantinho”).

A interpretação contida se insere no embate travado pelos bossa-novistas contra o canto mais expressivo presente em intérpretes como Vicente Celestino, Cauby Peixoto e outros ícones do rádio. Ao mesmo tempo, a Bossa Nova é conhecida justamente por reintroduzir no campo musical de seu tempo sambas compostos durante as décadas de 1930 por nomes como Dorival Caymmi e Herivelto Martins, como uma forma de estabelecer um nexos entre estes, considerados compositores autênticos e brasileiros, e a sua prática artística. Por outro lado, Júlio Medaglia, maestro que participou de movimentos de vanguarda na música erudita e popular nos anos 1960, destaca, em texto de 1966, uma relação de continuidade que observava existir entre a Bossa Nova e as canções de protesto que surgiram durante a década de 1960, pois a primeira, ao ignorar excessos musicais, permite que diversas temáticas sejam trabalhadas de forma mais simples (MEDAGLIA, 1986: 67-123).

A serenidade que caracterizou musicalmente a Bossa Nova e que, segundo Medaglia, permitiria um tratamento igualmente sereno às suas temáticas não evitou que Carlos Lyra afirmasse em 1962 – citado por Castro:

*‘A Bossa Nova estava destinada a viver pouco tempo’, declarou naquela época. “Era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo (CASTRO, 1990: 344).*

Carlos Lyra, juntamente com Sérgio Ricardo, passou a atuar em defesa de canções que tratassem mais diretamente das dificuldades vividas pelo homem brasileiro. Não se tratou, como vimos na afirmação de Lyra, de uma negação irrestrita ao legado bossa-novista, mas sim de uma ruptura temática. Das letras que tratavam do amor, do sorriso e da flor, passamos para composições que abordam a dureza da vida do homem do Nordeste e do favelado.

Observamos ainda a presença de uma espécie de retorno às raízes que podemos compreender melhor se levarmos em conta as discussões em torno do conceito löwyniano de romantismo revolucionário desenvolvidas por Ridenti (2000). Além da temática relacionada aos nordestinos, favelados e desvalidos em geral, há a procura por uma africanidade que sempre integrara nossa condição nacional, mas que era reprimida até então pela dominação branca, colonial e dependente. Podemos exemplificar por

meio das incursões de Vinícius de Moraes dentro do circuito de canções de protesto, em parceria com o violonista Baden Powell, mulato; suas canções tratavam de rituais religiosos negros e anunciavam uma espécie de libertação do povo, uma euforia revolucionária.

Para além de elencar quantas vezes um ou outro nome da música brasileira apareceu ao longo das quarenta e três edições da revista, optamos novamente por analisar uma HQ onde a temática musical fosse diretamente apresentada. Nara Leão e Sérgio Ricardo serão os nomes de destaque de “A canção do Pererê”, HQ sobre uma “festa moderninha” organizada pela Boneca de Piche (PINTO, 1964: 27-34):



**Figura 4:** Pererê, Allan e Moacir conversam sobre a festa na casa da Boneca de Piche (PINTO, 1964: 27).

Iniciam-se os preparativos para a reunião, que é aguardada com ansiedade devido ao anúncio de duas “surpresas sensacionais”. A informalidade dita o tom da festa: além de cada personagem da turma se encarrega de levar algo para comer e beber, logo vê-se que a casa não tem um ambiente enfeitado para uma celebração tradicional – na verdade, todos devem se sentar ao chão em almofadas, o que não passará despercebido pelo humor dos personagens, desacostumados com uma festa tão diferente.

Agora está tudo pronto para o anúncio dos dois convidados especiais. Porém, eles são recebidos com desconfiança por Galileu, o que permitirá a explicitação, pela via do humor, da tensão entre tradição e moderno através da música brasileira:



**Figura 5:** Sérgio Ricardo e Nara Leão na festa da Boneca de Piche (PINTO, 1964: 31).

A festa transcorre sem maiores problemas apesar deste interlúdio conflituoso, pois logo na página seguinte Galileu reconhece o talento da dupla convidada, com palmas para a interpretação de Sérgio Ricardo em “A fábrica” e um “genial” para Nara Leão em “Esse mundo é meu (PINTO, 1964: 32)”. Após as apresentações dos dois, acompanhados por um banquinho, violão e a admiração geral dos personagens, Boneca de Piche é convidada a cantar e tocar composição própria intitulada “A canção do Pererê”. A história termina com a turma saindo feliz do encontro, exceto por Pererê, que dormirá feliz embalado pelos versos da Boneca.

A ligação de Ziraldo com Sérgio Ricardo ultrapassa a fronteira dos quadrinhos, remontando pelo menos ao “Menino da calça branca”, curta-metragem de 1961 sobre um menino de favela que ganha de presente de Natal uma calça branca e que, para não sujá-la evita as brincadeiras de seus colegas e passa a andar pelo asfalto a imitar o jeito dos adultos. Porém sua calça é atingida por lama e, por isso, “volta correndo aos braços de seu habitat, reintegrado à sua gente<sup>10</sup>”. Dirigido por Sérgio Ricardo, contou com Ziraldo no elenco, que também atuou e produziu o cartaz publicitário de “Esse mundo é meu”, filme dirigido por Sérgio Ricardo em 1963 – com Ruy Guerra na montagem – cuja faixa-título, por sua vez, é interpretada na HQ de Ziraldo por Nara Leão<sup>11</sup>.

O enredo basicamente gira em torno da festa bossa-novista da turma e dos valores a ela atribuídos. É possível observarmos que elementos usualmente associados ao universo da Bossa Nova, como a informalidade da “reuniãozinha para os amigos”,

<sup>10</sup> Cf. <http://www.sergioricardo.com/?area=filme&id=1> (acesso em 13 de março de 2010).

<sup>11</sup> A trilha sonora do filme veio a público em 1964, mas a faixa já fora lançada no disco *Um SR. talento*, de 1963.

onde todos sentam no chão e levam comidas e bebidas, bem como o clima banquinho-e-violão para a interpretação das canções são utilizados são destacados na HQ e compõem a “festinha moderna”, tema presente em toda a história analisada. Com isso temos como elemento axiológico a modernidade, representada pela Bossa Nova trazida pelos convidados e logo incorporada ao mundo da Mata do Fundão, ora pela admiração completa da turma diante do sarau – e, sobretudo, pelo inicialmente reticente Galileu –, ora pela participação da Boneca como compositora respeitada por Sérgio Ricardo.

Podemos enriquecer a compreensão da revista acerca da produção musical brasileira se acrescentarmos à HQ analisada trechos presentes em edições diferentes, e como outros nomes e a relação com o moderno e o tradicional foram discutidos. Vicente Celestino, por exemplo, costuma ser ligado à tradição e até mesmo ao “fora de moda”. Além da citada passagem de Galileu na última HQ analisada, em “O cosmonauta” temos a fala de Saci para Tininim: “Ih...Tininim, você anda tão fora de moda ultimamente! Tocando música do Vicente Celestino, de tão antigo...”; ou também ligado a personagens como o menino pobre Nozito e sua zelosa e humilde mãe, preocupada com sua voz que sumiu enquanto estava “cantando uma modinha tão bonitinha do Vicente Celestino” (PINTO, 1963: 12; PINTO, 1961: 3).

## 5. Considerações finais

Compreendemos a presença de uma revista como *Pererê* no mercado de quadrinhos da primeira metade dos anos 1960 em consonância com o posicionamento teórico de Aijaz Ahmad acerca do nacionalismo<sup>12</sup>. Localizada em um mercado de quadrinhos definido por super-heróis estrangeiros e por iniciativas de autores brasileiros de curto alcance, a revista *Pererê*, lançada pela Editora Gráfica O Cruzeiro, apresentou raro dinamismo temático ao longo dos seus quarenta e três números, distribuídos mensalmente entre outubro de 1960 e abril de 1964. Apesar de ser um dos seus primeiros trabalhos mais prolongados, Ziraldo, que contava em 1960 com vinte e sete anos, logo amadurecerá o traço de seu desenho, e também o perfil de cada personagem e da revista em si.

---

<sup>12</sup> Para o autor, não existe modelo único de nacionalismo, que deve ser compreendido junto às contradições de cada sociedade (AHMAD, 2002: 11).

Por intermédio das HQs com personalidades da música e cinema brasileiros foi possível observar clara valorização artística da Bossa Nova e do Cinema Novo, respectivamente. Mais precisamente, destacam-se a presença de nomes como Nara Leão, Sérgio Ricardo e Ruy Guerra, cujas obras, produzidas no período por nós estudado – algumas das quais citadas ao longo deste artigo – preocupavam-se em retratar as dificuldades experimentadas pelas classes populares. Enquanto a estética moderna associada à Bossa Nova pode ser apreendida ludicamente pela Turma do Pererê em “A canção do Pererê”, o Cinema Novo tem destacado seu caráter autoral associado ao espaço em “Como pegar uma onça”.

Através destas HQs, Ziraldo filia-se de forma ampla junto a outras manifestações culturais ligadas às esquerdas da época, e consegue diferenciar-se no mercado de quadrinhos, caracterizado pelas lutas por reservas de mercado para a produção nacional, pela saída “educativa” que editoras como a EBAL lançavam e pelas acusações de “subliteratura” e “alienante” que ecoavam na sociedade<sup>13</sup>.

Além disso, os artistas da Bossa Nova e do Cinema Novo já haviam trabalhado ou lançariam novas obras que contariam com a participação de Ziraldo como ator ou cartazista, por exemplo<sup>14</sup> – o que é indicativo da relevância de *Pererê* para melhor compreender as relações estabelecidas, na primeira metade dos anos 1960, entre os artistas do campo cultural das esquerdas, e que os quadrinhos não ficaram de fora destes debates.

## **Bibliografia:**

### **Fontes primárias:**

PINTO, Ziraldo Alves. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, junho 1961.

\_\_\_\_\_. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, junho 1962.

\_\_\_\_\_. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, dezembro 1962.

\_\_\_\_\_. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, março 1963.

---

<sup>13</sup> JÚNIOR, Gonçalo. *op. cit.*

<sup>14</sup> A ligação de Ziraldo com Sérgio Ricardo ultrapassa a fronteira dos quadrinhos, remontando pelo menos ao “Menino da calça branca”, curta-metragem de 1961 dirigido por Sérgio Ricardo e que contou com Ziraldo no elenco, que por sua vez também atuou e produziu o cartaz publicitário de “Esse mundo é meu”, filme dirigido por Sérgio Ricardo em 1963 e com Ruy Guerra na montagem.

\_\_\_\_\_. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, setembro 1963.

\_\_\_\_\_. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica O Cruzeiro, janeiro 1964.

### **Fontes secundárias:**

BACKZIO, Bronislaw. Imaginação social. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Esboços de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

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

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de et. alli. Balanço da Bossa e outras bossas. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

RAMOS. José Mário Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais: os anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do cinema brasileiro. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SKIDMORE, Thomas E. Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964). 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.