Universidade Federal do Rio de Janeiro

O BRASIL IMAGINADO EM QUADRINHOS NA REVISTA *PERERÊ* (1960-1964)

Ivan Lima Gomes

2010

UFRJ

O BRASIL IMAGINADO EM QUADRINHOS NA REVISTA *PERERÊ* (1960-1964)

Ivan Lima Gomes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Renato Luís do Couto Neto e Lemos

Rio de Janeiro
Junho de 2010

O BRASIL IMAGINADO EM QUADRINHOS NA REVISTA *PERERÊ* (1960-1964)

Ivan Lima Gomes

Orientador: Renato Luís do Couto Neto e Lemos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada por:

_____
Presidente, Prof. Dr. Renato Luís do Couto Neto e Lemos

_____
Prof. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral

_____
Prof. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Rio de Janeiro
Junho de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Gomes, Ivan Lima.
O Brasil imaginado em quadrinhos na revista *Pererê* (1960-1964) / Ivan Lima Gomes. – Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.
xi, 17690.: il., 31cm.
Orientador: Renato Luís do Couto Neto e Lemos
Dissertação (mestrado) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010.
Referências bibliográficas: f. 172-177.
1. Revista Pererê. 2. Nacionalismo. 3. Ziraldo. 4. Quadrinhos brasileiros. 5. Cultura (anos 1950 e 1960). 6. Imaginário social. I. Lemos, Renato Luís do Couto Neto e. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em História Social. III. Título.

Um filósofo costumava circular onde brincavam crianças. E se via um menino que tinha um pião já ficava à espreita. Mal o pião começava a rodar, o filósofo o perseguia com a intenção de agarrá-lo. Não o preocupava que as crianças fizessem o maior barulho e tentassem impedi-lo de entrar na brincadeira; se ele pegava o pião enquanto este ainda girava, ficava feliz, mas só por um instante, depois atirava-o ao chão e ia embora. Na verdade, acreditava que o conhecimento de qualquer insignificância, por exemplo, o de um pião que girava, era suficiente ao conhecimento do geral. Por isso não se ocupava dos grandes problemas – era algo que lhe parecia antieconômico. Se a menor de todas as ninharias fosse realmente conhecida, então tudo estava conhecido; sendo assim só se ocupava do pião rodando. E sempre que se realizavam preparativos para fazer o pião girar, ele tinha esperança de que agora ia conseguir; e se o pião girava, a esperança se transformava em certeza enquanto corria até perder o fôlego atrás dele. Mas quando depois retinha na mão o estúpido pedaço de madeira, ele se sentia mal e a gritaria das crianças – que ele até então não havia escutado e agora de repente penetrava nos seus ouvidos – afugentava-o dali e ele cambaleava como um pião lançado com um golpe sem jeito da fieira.

KAFKA, Franz. *O pião*.

WATTERSON, Bill. *Calvin e Haroldo*.

AGRADECIMENTOS

Ao Ziraldo, pela sua incansável produção artística cujos passos iniciais se encontram em *Pererê* e pela liberdade disponibilizada para consultar seu acervo de revistas *Pererê*.

Ao orientador desta dissertação, Renato Lemos, pela postura acadêmica exemplar, por aceitar orientar um trabalho sobre histórias em quadrinhos e, sobretudo, pela paciência e "puxadas de orelha" necessárias devido a atrasos e sumiços meus.

Aos membros da banca de qualificação e da dissertação, Adriana Facina e Ana Maria Mauad, que acompanham meus esforços desde meus primeiros anos de formação acadêmica. Seus conselhos e sugestões escutados nas disciplinas da graduação em História na UFF, nas orientações de monografia de conclusão de curso, em participação em simpósio da ANPUH-RJ e durante a qualificação permitiram um rearranjo importante para o trabalho.

Aos professores Carlos Fico, Luiz Reznik, Marieta Ferreira e Manoel Salgado (*in memoriam*), pelas contribuições importantes obtidas em suas disciplinas de pós-graduação. Aos professores Beatriz Kushnir e Ronaldo Pereira de Jesus pelos comentários enriquecedores durante apresentações de trabalhos ligados a pesquisa. A Wellington Srbek pela disponibilidade de enviar seu trabalho sobre *Pererê*.

Ao professor Waldomiro Vergueiro, especialista em quadrinhos no Brasil e que me recebeu com interesse em bate-papo na ECA/USP. A ele agradeço também o auxílio para consultar o acervo de revistas em quadrinhos da biblioteca da ECA/USP.

Aos funcionários do PPGHIS/UFRJ, do Centro Cultural São Paulo e da biblioteca da ECA/USP, pela simpatia e atenção únicas. Aos dois últimos agradeço em especial a permissão para consultar e fotografar algumas revistas em quadrinhos presentes em seus acervos. Foram dias felizes em São Paulo.

Aos meus pais, pelo sacrifício dedicado aos estudos dos filhos e por todo o apoio obtido sempre que necessário. A minha irmã Vanessa, pelas conversas sobre o Magistério e por eventuais correções no Inglês.

Aos colegas e amigos da (minha) História e que acompanharam, mesmo a distância, o desenvolvimento da pesquisa e compartilharam dúvidas, curiosidades e, o mais importante, bom humor e afeto: Álvaro "Figueiró" Ferreira, André "Dideh" Cavalcanti, Carlos Eduardo "Catatau" Rebuá, Clarissa Póvoa, Gabriel Furman & Kati

Barreto, Gabriel Neiva, Grupo Século (Löis Lancaster, Rodrigo Duarte, Rosanna Aliprandi e Sandro Rodrigues), Hugo Duarte, Larissa Costard, Ludmila Pereira, Raphael "Negão" Oliveira, Thiago Krause, Vívian Curvello (pelo entusiasmo sobre a obra de Ziraldo).

Para finalizar, a Flávia, aquela a quem dedico cada palavra, dúvida e alegria sentida todo dia. Esta dissertação entra para esta lista, grande e infinita.

RESUMO

O BRASIL IMAGINADO EM QUADRINHOS NA REVISTA *PERERÊ* (1960-1964)

Ivan Lima Gomes

Orientador: prof. Dr. Renato Luís do Couto Neto e Lemos

Através das conexões entre arte e política, procuramos compreender como o Brasil foi imaginado nas páginas da revista em quadrinhos *Pererê* (out. 1960- abr. 1964), de Ziraldo. Defendemos que esta construção se dá tanto do ponto de vista estético quanto do "político-institucional": *Pererê*, publicada pela Editora O Cruzeiro e primeira revista em quadrinhos de autor brasileiro a contar com grandes tiragens no concorrido mercado brasileiro, lançou histórias sobre Revolução Cubana, Brasília, brincadeiras infantis, um Papai Noel estrangeiro e uma versão fora de forma e gananciosa de Tarzan, por exemplo. Ao mesmo tempo, artistas organizavam-se em torno da reserva legal de mercado para o quadrinho nacional – dentre eles, Ziraldo.

Sendo assim, a pesquisa procura analisar como Ziraldo, através de *Pererê*, pôde conciliar o caráter autoral de sua obra com as necessidades do mercado de quadrinhos e com as discussões gerais em torno de temas como nacionalismo e cultura popular presentes naquele período – e como tudo isso contribuiu para uma visão imaginada do Brasil.

Palavras-chave: *Pererê* (Ziraldo); Quadrinhos (anos 1950-1960); Nacionalismo.

Rio de Janeiro
Junho de 2010

ABSTRACT

AN IMAGINATED BRAZIL IN COMICS ON PERERÊ'S COMIC MAGAZINE (1960-1964)

Ivan Lima Gomes

Orientador: prof. Dr. Renato Luís do Couto Neto e Lemos

Through the connections between arts and politics, we intend to discuss how Ziraldo's comic magazine *Pererê* (oct. 1960- apr. 1964) imagined Brazil through its pages. We argue that this construction goes also aesthetically and institutionally: *Pererê*, which was the first one-author Brazilian comics magazine to count with big runs on the comics field of that time, published comics about themes like the Cuban Revolution, Brasília, 1962's World Cup, Cold War, a foreign Santa Claus and a out of shape version of Tarzan, for example. Moreover, artists organized themselves for Brazilian comic's legal protection – and Ziraldo is one important name on this process either.

So, this research goes on the direction to analyse how Ziraldo, through *Pererê*, could manage his personal and authorial characters with the comics market's necessities and the general discussions about nationalism and popular culture of that time – and how it contributed to generate an imaginated vision of Brazil.

Keywords: *Pererê* (Ziraldo); Comics (1950-1960); Nationalism.

Rio de Janeiro
Junho de 2010

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Equipe que participava da produção das histórias de Pererê. p. 2
Figura 2: Personagens da revista *Pererê*. p. 3
Figura 3: Almanaques do *Pimentinha, Zé Colmeia* e *Bolinha e Luluzinha*. p. 13
Figura 4: Saci Pererê nas páginas finais na edição de aniversário da revista. p. 23
Figura 5: Reação da Turma do Pererê ao descobrir que o Saci não tem mãe. p. 24
Figura 6: Turma do Pererê ouve atentamente sobre a origem de Pererê. p. 25
Figura 7: Página final de "Pererê e o dia das mães". p. 26
Figuras 8 e 9: Pererê, Tininim e a viagem ao tempo. p. 38
Figura 10: Homem pré-histórico quer vender "antes que o mundo acabe". p. 39
Figuras 11 e 12: O fogo e a iminência da "Pré-Terceira Guerra Mundial. p. 40
Figura 13: Pererê registra bons usos para o fogo. p. 41
Figura 14: Página final de "A Grande Viagem". p. 42
Figuras 15 e 16: "Presente" de Cope. Tonico e Seu Neném para Galileu. p. 48
Figura 17: Página final de "Galileu e o carro alegórico". p. 49
Figura 18: Convocação da Mata do Fundão para comício de Pererê. p. 51
Figura 19: Primeira tentativa de libertação dos pássaros. p. 51
Figura 20: Liberdade para os pássaros. p. 52
Figura 21: Saci/Napoleão Bonaparte. p. 54
Figura 22: Turma do Pererê parte rumo à "Fazenda Inglaterra". p. 55
Figura 23 e 24: Plano de Saci é descoberto por Allan, que decide se vingar. p. 56
Figura 25: Página final de "A batalha da ponte". p. 57
Figura 26: Pererê narra a invasão da Mata do Fundão. p. 62
Figura 27: Preparativos finais para "A grande batalha". p. 63
Figuras 28 e 29: Batalha entre turmas do Pererê e do Rufino; página final. p. 64
Figuras 30 e 31: Galileu enfrenta as dificuldades da Caatinga. p. 75
Figura 32: Cope. Tonico explica a Seu Neném o plano para pegar Galileu. p. 76
Figura 33: Seu Neném reflete sobre o plano de Compadre Tonico. p. 77
Figura 34: Galileu e a Palma de Ouro. p. 78
Figura 35: Pererê e amigos conversam sobre a festa da Boneca de Piche. p. 82
Figura 36: Turma do Pererê se diverte com a "festa moderninha". p. 83
Figura 37: Sérgio Ricardo e Nara Leão na festa da Boneca de Piche. p. 83

Figura 38: Todos escutam a bossa da Boneca de Piche. p. 84
Figura 39: Pererê "compreende" a canção da Boneca. p. 84
Figura 40: Abertura da edição especial sobre a Copa de 1962. p. 87
Figura 41: Equipe da Pruslávia hospedada na Mata do Fundão. p. 88
Figura 42: Pênalti batido por Kebrapeitolstoy contra a Mata do Fundão. p. 88
Figura 43: Cartaz de Ziraldo para o filme O Assalto ao trem pagador. p. 89
Figura 44: Mata do Fundão F.C. posa para foto antes do jogo. p. 90
Figura 45: Narração de gol da Mata do Fundão F.C. p. 92
Figura 46: *Amigo da Onça* em *Pererê*. p. 95
Figura 47: Reclamações sobre a vida na Mata do Fundão. p. 101
Figura 48: Ideias para "escaparem" da Mata do Fundão. p. 102
Figura 49: Quadro final de "O piquenique". p. 103
Figura 50: Início do julgamento do menino da cidade. p. 106
Figura 51: Campo e cidade sob julgamento. p. 107
Figura 52: Chegada de Pererê à terra alienígena. p. 111
Figura 53: "Acidente" de Pererê no Rio de Janeiro. p. 114
Figura 54: O Sacintopeia. p. 115
Figura 55: Compadre Tonico e Seu Neném na praia de Copacabana. p. 117
Figura 56: Página final de "O banho de mar". p. 118
Figura 57: Página final de "Tininim no Rio". p. 121
Figuras 58 e 59: Figuras do *high society* carioca e Tininim. p. 122
Figura 60: Capa da edição de fevereiro de 1963. p. 123
Figura 61, 62 e 63: Dificuldade em lidar com os sapatos no Natal. p. 128
Figura 64: Sequência final de "Uma história de Natal". p. 129
Figura 65: Estratégia de Papai Noel para aguentar o calor brasileiro. p. 131
Figura 66: Estratégia de Papai Noel para entregar os presentes a tempo. p. 132
Figura 67: Cope. Tonico e Seu Neném promovem uma ceia de Natal. p. 135
Figura 68: Ceia de Natal brasileira de acordo com *Pererê*. p. 136
Figura 69: Conversa entre Cope. Tonico e Gal. Nogueira sobre o Natal. p. 137
Figura 70: Chuva de verão surpeende Papai Noel na Mata do Fundão. p. 139
Figura 71: Turma do Pererê entrega os presentes de Natal. p. 141
Figura 72: "Presentes" para a Turma do Pererê após a forte chuva. p. 142
Figura 73: Capa da edição de dezembro de 1962. p. 146

Figura 74: Papai Noel é encontrado preso na chaminé. p. 147
Figura 75: Papai Noel enegrecido pela fuligem da chaminé. p. 148
Figura 76: Papai Noel e a ausência de "preconceito de cor" no Brasil. p. 148
Figuras 77 e 78: A Natureza ataca o Rei das Selvas. p. 154
Figura 79: Página final de "'Tarzan', o filho (adotivo) da selva". p. 155
Figura 80: Uso das onomatopeias em *Pererê*. p. 157
Figura 81: Tarzan revela a Pererê e Tininim um dos segredos de seus filmes. p. 158
Figura 82: Página final de "A volta do Tarzan". p. 159
Figuras 83 e 84: Método de Tarzan para atravessar o Rio Amazonas. p. 161
Figura 85: Tarzan engorda por causa do bom clima brasileiro. p. 162
Figura 86: Página final de "O Regime". p. 162
Figura 87: página final de "O detalhe". p. 164
Figura 88: Tarzan, de Hal Foster. p. 165
Figura 89: Capa da edição de novembro de 1963. p. 166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. Dados sobre Pererê 1
2. Quadro teórico geral 4
3. Hipóteses e objetivos 6
4. Fontes e metodologia 6
5. Apresentação da bibliografia sobre Pererê 9
6. Resumo dos capítulos 14

Capítulo 1 – A ORIGEM DE PERERÊ

1.1 Introdução 16
1.2 O Saci está em cada um de nós 19
1.3 A Flor Negra 24
1.4 Mamãe Docelina 27
1.5 Compadre Tonico e Seu Neném 28
1.6 Gilberto Freyre, Ziraldo e a defesa dos quadrinhos no Brasil 31
1.7 Considerações finais 33

Capítulo 2 – ENQUADRANDO O PASSADO: PERERÊ E A HISTÓRIA

2.1 Introdução 35
2.2 "Pré-Guerra-Fria" 38
2.3 Guerra de Tróia cai no samba 47
2.4 "Saci do Patrocínio" 50
2.5 Um duelo entre Napoleão Bonaparte e Duque de Caxias 53
2.6 "Serra Matrona": Mata do Fundão, mãe da revolução 62
2.7 Considerações finais 66

Capítulo 3 – TRAÇOS DO CAMPO CULTURAL DOS ANOS 1950 E 1960 EM PERERÊ

3.1 Introdução 68
3.2 "Logo agora que o cinema brasileiro foi campeão do mundo": *Pererê* e o Cinema-Novo 71

3.3 “Festa moderninha”: *Pererê* e a Bossa Nova 79
3.4 “Gôôôôll do ‘Mata do Fundão F. C.’ do Brasil!”: *Pererê* e o futebol 86
3.5 *Pererê* e *O Cruzeiro* 93
3.6 Considerações finais 97

Capítulo 4 – O CAMPO E A CIDADE: DISPUTA TERRITORIAL PELO IMAGINÁRIO
4.1 Introdução 100
4.2 Olhares sobre a metrópole 100
4.3 Meninos da cidade grande na Mata do Fundão 105
4.4 Brasília, terra alienígena 110
4.5 Rio de Janeiro, três impressões 113
4.6 Considerações finais 124

Capítulo 5 – NATAL TROPICAL: PAPAI NOEL FORA DE LUGAR
5.1. Introdução: O Natal em xeque 126
5.2. O Natal e a ganância 127
5.3. Salvando o Natal 131
5.4. Considerações finais 151

Capítulo 6 – TARZAN, O FILHO (ADOTIVO) DA SELVA

6.1 Introdução 152
6.2. Tarzan em terras brasileiras 153
6.3. Considerações finais 165

CONCLUSÃO 168

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 172

INTRODUÇÃO

1. Dados sobre Pererê

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. Antes de ganhar publicação própria, o personagem Pererê já aparecera em fins dos anos 1950 sob formato cartum na revista *O Cruzeiro*. Sobre esta fase final inicial do personagem Marcos Silva destaca nela um humor mais "adulto", ligado ao público deste periódico[1]. Herman Lima já sinalizava a presença do jovem desenhista Ziraldo em sua monumental *História da Caricatura no Brasil*:

> Mineiro, de Caratinga, ainda na casa dos vinte e poucos anos, desde cedo se dedicou ao desenho, trabalhando durante muitos anos para a publicidade, no Rio. Por volta de 1960, passou a publicar, no *Cruzeiro*, uma série de piadas com o Saci, piadas às vezes cruéis, pois o duendezinho brasileiro, com a sua perna só, não é raro receber presentes como uma patinete, ou ter gessado o braço justamente do mesmo lado ausente. Outras vêzes, porém, o Saci aparece em estripulias que acabaram tornando-o muito popular entre os leitores da revista, o que levou a Emprêsa de *O Cruzeiro* a lançar, em fins de 1960, um mensário infantil, a côres, *Pererê*, totalmente desenhado por Ziraldo, com o diabrete como personagem único de várias histórias na verdade muito divertidas.
> (...)
> Apesar das limitações físicas da figurinha de sua criação, o certo é que Ziraldo se sente perfeitamente à vontade, para movimentar seu boneco em situações por demais fantasiosas, a ponto de muitas vêzes o diabinho duma perna só adquirir tanta vida própria com[o] se nos aparecesse vivinho e inteirinho da silva, como qualquer corredor de Olimpíada[2].

Seu direcionamento para o público jovem é assumido, portanto, a partir do momento em que é veiculado sob o formato de revista em quadrinhos – o que comprova a importância de contextualizar as HQs a partir dessa mídia, e não através da seleção

---

[1] SILVA, Marcos Antonio da, *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 188-189.
[2] LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4º vol. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1963. p. 1607-1609.

isolada de histórias, conforme é comum na produção bibliográfica sobre *Pererê*, como veremos adiante. A partir deste momento, além de Ziraldo, que cuidava dos roteiros e desenhos, uma equipe se une ao autor para a produção das histórias de Pererê: Heucy Miranda (colorista), João Barbosa (letrista) e Paulo Abreu (arte-finalista):

Figura 1: Equipe que participava da produção das histórias de Pererê. Da esquerda para direita: Heucy Miranda (colorista), Ziraldo, João Barbosa (letrista) e Paulo Abreu (arte-finalista)[3].

As revistas eram lançadas no chamado formato americano (17x26 cm), com cerca de 36 páginas em cada edição e contavam com uma média de 5 a 6 HQs, 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 Nódoa 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[4].

---

[3] SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo*. São Paulo: Melhoramentos, 2007. p. 99.
[4] Apud MOURA, Márcia Asedias. *O quintal de Ziraldo:* raiz da ficção. Juiz de Fora, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. p. 58. Outras referências a Caratinga se farão presentes ao longo da dissertação.

Além do personagem-título, habitavam a Mata do Fundão um índio de nome Tininim e diversos animais representativos da fauna brasileira que, em sua maioria, foram batizados em homenagem a amigos de infância do autor:

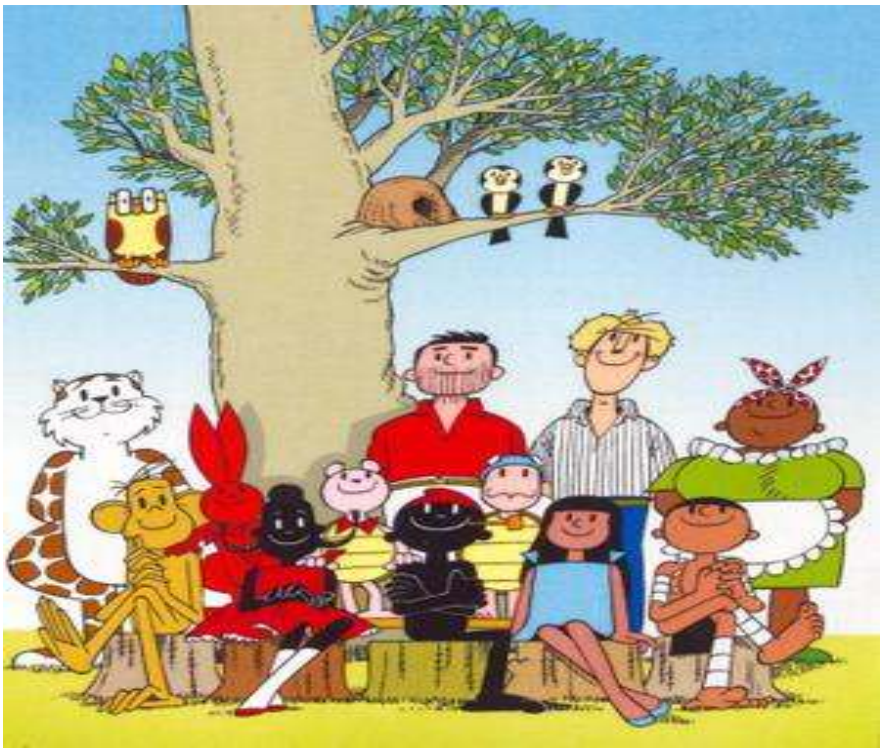

Figura 2: Personagens da revista *Pererê*. Podemos destacar, de cima para baixo e da esquerda para direita: General Nogueira (coruja); Galileu (onça); Allan (macaco); Boneca de Pixe;Geraldinho (coelho); Pererê; Moacir (jabuti); Tininim (índio)[5].

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[6].

[5] PINTO, Ziraldo Alves (org.). *Todo Pererê* Vol. 3. São Paulo: Salamandra, 2002c. p. 5.

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 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.

2. Quadro teórico geral

Pelas especificidades de nosso objeto de pesquisa, procuramos refletir teoricamente sobre ele a partir das contribuições de alguns autores que dialogam não apenas com a história, mas também com campos do conhecimento diversos, tais como a comunicação social, a sociologia e a teoria literária, por exemplo.

Partimos inicialmente para o trabalho que Bronislaw Backzo acerca da imaginação social. Ele nos interessa em particular na medida em que procura atentar para a importância que os meios de comunicação detêm no mundo contemporâneo na difusão e modelação dos imaginários sociais – sendo que estes, por sua vez "(...) constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percepciona, divide e elabora os seus próprios objectivos[7]".

O imaginário social, como é possível deduzir da citação acima, apresenta-se sob a forma de rituais, mitos, ideologias – e também como símbolos e produções culturais. Neste sentido, interessa-nos analisar sob que maneiras simbólicas *Pererê* representa temas como o campo e a cidade, a história e figuras como Papai Noel e Tarzan para através delas discutir o Brasil. Afinal, como não há produção simbólica que não esteja

---

[6] 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.

[7] BACKZO, Bronislaw. Imaginação social. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985. p. 309.

calcada em relações sociais, Backzo defende que "os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações[8]". Há – para utilizar uma expressão de Backzo – uma "comunidade de sentido" ou "comunidade de imaginação" na qual *Pererê* procura se localizar, modelar e discutir de forma própria – de forma autoral –, ao mesmo tempo em que precisa sustentar-se no já concorrido mercado editorial de HQs.

Uma vez que seguimos Backzo e constatamos serem os bens simbólicos limitados em uma sociedade e, por isso, alvo de disputas entre os agentes sociais[9], devemos apontar que será na linguagem que muitos conflitos tomarão corpo em nosso objeto de pesquisa. Robert Stam, comentando a obra de Mikhail Bakhtin, ressalta o valor que o intelectual russo dedicava à linguagem enquanto arena de conflitos, onde encontramos, por um lado, uma tradução interlingüística – que seria uma sensibilidade e uma capacidade para a percepção da linguagem do outro – que exige concomitantemente uma tradução intralingüística – selecionar, em nosso discurso interno, qual linguagem devemos utilizar no diálogo com os nossos interesses e os dos outros[10].

Com isso, temos uma proposta a favor do fim das divisões esquemáticas entre texto, intertexto e contexto. Isso nos auxilia na medida em que podemos entender determinadas decisões estéticas presentes em *Pererê* não apenas do ponto de vista da criação autoral, mas também à sua busca por aceitação junto ao público infanto-juvenil e inserção no campo cultural das esquerdas – contribuindo, para sua vez, para a modelação do imaginário social. Ressaltamos, desta feita, a linguagem como local privilegiado de manifestações ideológicas, como o local do posto, do suposto e do imposto[11].

3. Hipóteses e objetivos

➔ Hipóteses:

---

[8] *Ibid*.. p. 311
[9] *Ibid*.. p. 299.
[10] STAM, Robert. *Bakhtin*. Da teoria literária à cultura de massas. São Paulo: Ática, 1992. p. 12-13.
[11] BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ª edição. São Paulo: HUCITEC, 1995.

1. As HQS da revista *Pererê* dialogam simbolicamente com valores e noções caros ao imaginário social das esquerdas da época, ao apresentar leitura própria da realidade brasileira a partir de temas como nação, cultura popular, folclore e infância, por exemplo;

2. Tal olhar credita-se não somente pelas concepções autorais de Ziraldo, mas também pela necessidade de inserção da revista junto ao mercado de HQs, dominado por publicações estrangeiras voltadas ao público infanto-juvenil e por quadrinhos "educativos" – estes atuando em contraposição àqueles que consideravam as HQs prejudiciais aos seus leitores.

➔ Objetivos

1. Analisar como o imaginário social é trabalhado em *Pererê* através das representações veiculadas sobre nação, cultura popular, folclore e infância;
2. Compreender tais discussões junto ao campo cultural da época – em especial o dos quadrinhos.

4. Fontes e metodologia

As nossas fontes são os quarenta e três números da revista *Pererê* publicados de outubro de 1960 a abril de 1964. Optamos por este recorte pelas seguintes razões: é nesta duração que a caracterização da Turma do Pererê se constrói e se estabelece na cultura brasileira, devido ao pioneirismo histórico e seu tratamento original dentro dos quadrinhos nacionais, conforme atesta a bibliografia[12]; pela publicação sistemática e mais longeva, ao contrário das outras reedições fragmentadas e pouco consistentes que a seguiram, como as dos anos 1970; e pelos limites de tempo estabelecidos para uma dissertação de mestrado.

[12] CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990. PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos:* 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Além disso, comentaremos sobre outras HQs contemporâneas a *Pererê* a partir de bibliografia auxiliar como forma de melhor avaliar a inserção da revista de Ziraldo junto ao mercado editorial de quadrinhos. É possível destacar entre tantas revistas presentes no período publicações da EBAL (como as *Edições Maravilhosas* e *Grandes Figuras*, por exemplo), HQs paulistas independentes de terror e outras publicações da própria O Cruzeiro – e que eram propagandeadas em *Pererê*, como Luluzinha, por exemplo.

A elaboração de uma "semiótica aplicada" promovida por Ciro Cardoso a partir das formulações de autores como Tzvetan Todorov e Algirdas Greimas e Joseph Courtés serviu como suporte para análise das HQs de *Pererê*. Suas discussões interessam às nossas preocupações na medida em que pretendem estabelecer uma "estrutura narrativa" ou "narratividade" presente em um "nível imanente", "prévio aos modos concretos de manifestação[13]". Ou seja, para Cardoso, a semiótica servirá como ferramenta que possibilitará a apreensão do significado "profundo" das narrativas presentes em linguagens diversas, como livros, filmes e quadrinhos.

As HQs de *Pererê*, como ficará mais claro ao longo da dissertação, apresentam narrativa bastante linear, como era comum entre as revistas em quadrinhos do período. Geralmente elas apresentam um momento inicial sem problemas, a perturbação desta ordem e a solução final para ela. Tal modelo narrativo, compreendido, de acordo com Todorov, sob uma *ordem lógica e temporal*, cuja "(...) relação lógica é de implicação, causalidade, estreitamente vinculada à temporalidade: o que vem depois dá pelo menos a impressão implícita de ter sido causado pelo que veio antes[14]", será bastante recorrente em *Pererê*, o que nos levou a adotar a *sintaxe narrativa* formulada por Todorov e aplicada para análise histórica por Ciro Cardoso.

Ela divide-se em cinco partes, chamadas de "proposições narrativas", comportando, mesmo que algumas proposições sejam apenas "insinuadas" ou deduzidas (ocorram como elipses), toda a narrativa analisada[15]:

Sequência 1:

1) *Situação inicial*;

---

[13] CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história.* Campinas, SP: Papirus, 1997. p. 12-13.
[14] Apud Cardoso, Ciro Flamarion. *Op. cit.*. p. 42.
[15] *Ibid*.

2) *Perturbação da situação inicial*;
3) *Desequilíbrio ou crise*;
4) *Intervenção na crise;*
5) *Novo equilíbrio*.

A outra abordagem que utilizaremos, sempre a partir de Cardoso, sobre as histórias é o método da leitura isotópica de Greimas e Courtés. Isotopia pode ser definida como a possibilidade de uma "grade de leitura" para o texto, de forma a resolver suas possíveis ambiguidades[16]:

> "(...) se trata de um feixe redundante de categorias de significação, descoberto pela leitura atenta à iteratividade, isto é, à reprodução, sobre o eixo sintagmático – ao longo ou no fio do texto, portanto –, de unidades idênticas (ou que pelo menos se revelem compatíveis quando comparadas) situadas em um mesmo nível analítico.

Através das "categorias semânticas isotópicas", ou seja, dos elementos de significação que se repetem ao longo da narrativa, é que se configura uma leitura isotópica do texto. Estas categorias são compreendidas em três níveis, do mais elementar para o mais abstrato: o *figurativo* são as referências mais concretas e mais ligadas ao mundo externo; o *temático* seria uma "síntese" das figurações apresentadas[17]; e o *axiológico* ligado a sistemas de valores de caráter moral, religioso, estético, entre outros[18]. Procuramos organizar as HQs analisadas a partir destas duas perspectivas direcionadas por Ciro Cardoso para os trabalhos em história. Por isso, sempre que utilizarmos a sintaxe narrativa de Todorov e/ou a leitura isotópica de Greimas e Courtés, deve-se ter em mente que: a) partimos sempre da aplicação proposta por Cardoso e, por isso, poupamos repetir ao longo da dissertação as referências a esse trabalho já apresentado aqui; e b) aplicamo-las como ferramentas auxiliares da análise histórica, que constitui o objetivo desta pesquisa e, por isso, não nos preocupamos com maiores discussões sobre as diversas correntes que formam a semiótica[19].

---

[16] CARDOSO, Ciro Flamarion. *Op. cit.*. p. 174.
[17] O exemplo de Cardoso pode tornar mais claro: beijos, abraços e carícias são figurativos; o /amor/ é temático. *Ibid.*. p. 172.
[18] *Ibid.*. p. 172-173.
[19] *Ibid.*

5. Apresentação da bibliografia sobre *Pererê*

As análises sobre a revista *Pererê* surgiram no mesmo instante em que os primeiros estudos sobre os quadrinhos em geral foram formulados no Brasil. A proposta desta seção é discutir as linhas gerais das principais pesquisas ligadas à revista de Ziraldo; por isso, dados específicos que elas por ventura apresentem e que possam ser trabalhados ao longo da dissertação passam ao largo neste momento.

Um nome que logo é lembrado quando nos referimos a pesquisas em quadrinhos no Brasil é o de Moacy Cirne. O autor, que já publicava artigos em jornais e revistas de comunicação desde fins dos anos 1960, lança em 1970 *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*, hoje considerado um marco nos estudos das HQs no Brasil. No ano seguinte, publica a obra que merecerá nossa atenção por debruçar-se especificamente, ao lado de Maurício de Sousa e sua *Turma da Mônica*, sobre os personagens da Turma do Pererê[20].

A reflexão de Cirne é marcada por um forte engajamento político e estético: a ditadura militar é contestada a partir de sua militância pela experimentação linguística presente, sobretudo, no movimento vanguardista do Poema-Processo[21]. É neste sentido que devem ser compreendidas as constante referências ao movimento em seus livros sobre quadrinhos e algumas afirmações fortes do autor, como ao defender que "entre um poema de Drummond e uma estória qualquer do *Pererê*, optamos pela estória de *Pererê"*, ou ao destacar a revista de Ziraldo sob um grau de importância estética e histórica equivalente ao "cinema de Glauber Rocha, o romance de Guimarães Rosa ou a poesia de Oswald de Andrade, apresentando estórias do mais ouro dimensionamento estético (refletindo sem masturbações intelectuais a nossa realidade social[22]".

Podemos dividir o trabalho de Cirne em três partes: a primeira discute o mito do Saci Pererê e sua relação com Monteiro Lobato; a segunda contextualiza a revista junto

---

[20] CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos:* o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975. Vale destacar que este foi o primeiro trabalho publicado no Brasil dedicado a personagens específicos de quadrinhos– o que demonstra o impacto representado pela revista de Ziraldo.

[21] Liderado por Wlademir Dias-Pino e Álvaro de Sá de 1967 a 1972, em linhas gerais propunha uma radicalização das noções concretistas, propor uma saída da dicotomia significante/significado, que percebia nos trabalhos dos concretistas, em direção a experimentações envolvendo signos. Para uma definição mais apurada, cf: CIRNE, Moacy. *Bum!* A explosão criativa dos quadrinhos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

[22] CIRNE, Moacy. *Op. cit.*, 1975. p. 9-10, 11.

aos marcos gerais do seu contexto social, definindo-a como um "reflexo marcante dessa fase"; e a última é especialmente interessante por apresentar dados sobre o número de HQs lançadas ao longo das quarenta e três edições, onomatopeias presentes, um perfil de cada personagem e algumas HQs que Cirne considerou interessantes. Como referência teórica para sua pesquisa, o autor lança mão, principalmente na segunda parte do livro, do conceito de aparelho ideológicos de Estado[23] a partir da conceituação de Althusser, o que eventualmente o leva a posicionamentos que parecem lhe causar algum incômodo quando, por exemplo, destaca que "mesmo o *Pererê*, por mais livre que pareça ser, será uma parte do aparelho ideológico de Estado[24]". Algumas de suas observações sobre a mitologia do Saci Pererê, os personagens da revista e algumas de suas histórias são apresentadas ao longo da dissertação.

Esta chave interpretativa sobre *Pererê* se tornará ponto comum em boa parte dos estudos sobre quadrinhos até os dias de hoje – o que apenas ressalta a relevância das pioneiras pesquisas de Moacy Cirne. Curioso é que esta associação, estabelecida entre *Pererê* e o governo Goulart, se por vezes assume coloração positiva em Cirne, será interpretada de maneira divergente em outros trabalhos. Enquanto para Cirne ela é importante, por considerá-la um momento de "tomada de consciência" dos quadrinhos brasileiros, tal como vinha tomando corpo na sociedade, para Pimentel[25] os quadrinhos, incluindo aí o *Pererê* ziraldiano que lhe serve de objeto de análise, são compreendidos a partir das reflexões de Adorno e Horkheimer e, assim, inserem-se na lógica instrumental presente na indústria cultural. À ideia de um modelamento de um "homem universal" inerte a conflitos, objetivo último da indústria cultural, Pimentel termina por associar a noção de aparelhos ideológicos de Estado também trabalhada por Cirne[26].

O livro de Sidney Valadares Pimentel, resultado de uma dissertação de mestrado em comunicação apresentada à Universidade de Brasília, talvez seja um dos únicos a versar especificamente sobre a Turma do Pererê. O autor, porém, não se preocupa com recortes temporais muito claros, analisando indiscriminadamente, a partir de autores como Barthes, Foucault, Adorno e Marx – presentes de forma não-sistemática ao longo do texto –, histórias produzidas tanto na primeira metade da década de 1960 quanto no

---

[23] Os quadrinhos são compreendidos por Cirne como "representações de um determinado aparelho ideológico", veiculadas a partir de uma instituição específica, os "sistemas culturais (artísticos)". CIRNE, Moacy. *Op. cit.*. p. 16-17.
[24] *Ibid.*, p. 33-34. Em trabalhos mais recentes é possível observar que este conceito é abandonado, e seu uso justificado pela época. Cf CIRNE, Moacy. *Op. cit.*.
[25] PIMENTEL, Sidney Valadares. *Op. cit.*
[26] *Ibid.*. p. 15-19.

contexto político diverso presente nos anos 1970. Aparentemente isso não se apresenta como um grande problema, pois, ainda que baseado principalmente nas revistas publicadas durante o período ditatorial, consegue afirmar que "(...) *Pererê* veio a se constituir em um aparelho ideológico do estado populista[27]".

Esta afirmação apresenta clara imprecisão cronológico-conceitual, uma vez que durante os anos 1970 o Brasil viveu sob uma ditadura civil-militar longe de poder ser considerada populista. Só este fato nos impediria de tecer qualquer tipo de comentário, pois o nosso objeto de pesquisa restringe-se às revistas dos anos 1960. Porém, tomando a tese geral de Pimentel para o nosso contexto de estudo, consideramos igualmente questionável a leitura que o autor empreende sobre as formulações de Adorno e Horkheimer, excluindo qualquer possibilidade de desdobramento criativo dentro da indústria cultural, conforme aponta Walter Benjamin em seu estudo sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica[28]. Para Pimentel, há apenas uma

> (...) única reprodução possível: a dos significantes vazios (porque ideológicos) que circulam. Na relação entre ambos, o resultado desse jogo desleal entre produtores e consumidores: o receptor desaparece como sujeito e passa a compor o sistema apenas como confirmador do 'espetáculo', que integra como simples espectador passivo[29].

Esta leitura sobre os quadrinhos apresenta clara filiação – ainda que não inteiramente assumida por Pimentel[30] – com o conhecido trabalho sobre o Pato Donald escrito em 1971 por Ariel Dorfman e Armand Matterlart. Curiosamente, o trabalho do autor chileno também trata suas "fontes" com pouca precisão, ao não atentar para a presença de desenhistas e autores diversos desenhando o "universo Pato" e imprimindo nele características variadas; prefere antes tomar as características dos personagens ligados ao Pato Donald como uma criação exclusiva de Walt Disney[31]. Com este procedimento perde-se de vista a construção progressiva dos personagens à medida que

---

[27] Pimentel, Sidney Valadares. *Op. cit.*. p. 66. Ao longo da obra predominam as HQs publicadas ao longo dos anos 1970, com exceção das referências a algumas "biografias ilustradas" presentes na edição de outubro de 1962.

[28] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

[29] Pimentel, Sidney Valadares. *Op. cit.*. p. 17-18.

[30] Com exceção para a citação de um único artigo, sobre "domínio ideológico na literatura infantil". Cf. *Ibid.*. p. 40; p. 74.

[31] Cf: DORFMAN, Ariel, MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald*: comunicação de massa e colonialismo. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

estes são recebidos a cada número pelos leitores – o que é ignorado também por Pimentel.

Em artigo sobre identidade nacional nos quadrinhos brasileiros, Bruno Alves parte de tipologia formulada por Stuart Hall para definir algumas publicações de HQs no Brasil nos últimos cem anos, sustentando que:

> (...) podemos concluir que na primeira tendência [na qual Pererê estaria inserido], há uma tentativa de resistência às influências dos quadrinhos hegemônicos, com o reforço de uma identidade "local"; na segunda, há uma desintegração da identidade local, com a total assimilação dos elementos impostos pelos quadrinhos hegemônicos; por fim, na última tendência, podemos verificar que uma nova identidade híbrida surge com a intersecção de elementos universais e locais[32].

Ao observarmos as HQs de *Pererê*, sem dúvida é clara a presença de temas diferenciados e que não eram comuns a boa parte das publicações estrangeiras de então. Mas é importante ainda assim matizar o argumento para evitar conclusões que Alves alcança em outro momento, associando o fortalecimento de uma identidade local em *Pererê* a uma "(...) preocupação de encontrar uma identidade 'pura' para as histórias em quadrinhos (...)[33]" – o que não se sustenta com uma rápida observada no traço dos personagens de *Pererê*, por vezes semelhante ao de outros personagens da época, conforme atesta o próprio Ziraldo, quando questionado sobre quem o teria influenciado na época para compor o visual e a narrativa de *Pererê*:

> Levei um susto quando li a *Luluzinha* pela primeira vez. A linguagem da Marge [Henderson Buell, criadora da personagem] era cinematográfica (...).Era um tempo perfeito de narração que criava um clima fantástico. Quadrinho com clima. Fiquei fascinado[34].

Além disso, como seria possível defender uma "pureza" se na mesma revista veiculavam-se propagandas diversas – de sabonetes a outras publicações estrangeiras de quadrinhos? O depoimento acima de Ziraldo encontra-se no último trabalho aqui

---

[32] ALVES, Bruno Fernandes. *A identidade nacional na pós-modernidade*: o caso dos quadrinhos brasileiros. Disponível em: http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO_DISCENTE/bruno.doc. p. 9 (acesso em 15 de março de 2010).

[33] Alves, Bruno Fernandes. *Op. cit.*. p. 13

[34] SRBEK, Wellington. *Quadrinho-arte*: uma leitura da revista *Pererê* de Ziraldo. Belo Horizonte, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. p. 108.

analisado, o de Wellington Srbek. Ele que consegue apresentar uma análise diferenciada sobre a revista a partir de um minucioso estudo de sua linguagem do ponto de vista mais "formal" (cores, quadros e traços, por exemplo), percebendo a possibilidade de um "quadrinho-arte" surgir no seio da indústria cultural.

Ainda que o autor tenha estabelecido como recorte as edições publicadas em 1963 – possivelmente devido à carência de acervos com quadrinhos bem conservados e disponíveis para consulta acadêmica – o autor foi feliz ao trabalhar a *Pererê* como o resultado de três ideais: "as aspirações pessoais de seu criador, a utopia nacionalista difundida pelo movimento modernista brasileiro e o projeto desenvolvimentista que buscava integrar o Brasil ao mundo industrializado[35]". A esses "ideais", podemos acrescentar um quarto, ligado às necessidades de inserção no mercado de quadrinhos.

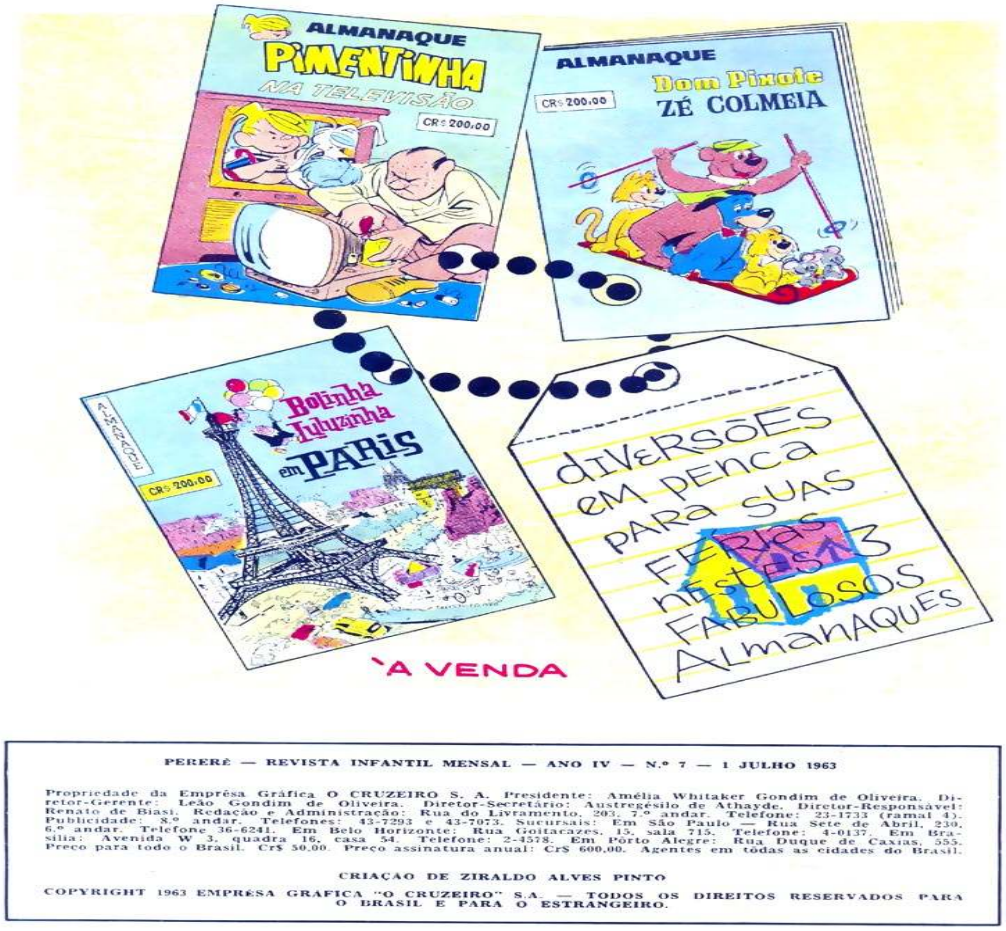

Figura 3: Propaganda dos almanaques do *Pimentinha, Zé Colmeia* e *Bolinha e Luluzinha*[36].

[35] *Ibid*.. p. 2.
[36] *Pererê*, julho de 1963. p. 2.

6. Resumo dos capítulos

A dissertação divide-se em seis capítulos. O primeiro deles aborda como a origem do personagem que dá nome à revista foi estabelecida por Ziraldo em dois momentos distintos. Procuramos discutir quais referências teriam sido utilizadas pelo autor para justificar o surgimento do Saci Pererê, além de destacarmos a ligação destas com uma imagem de Brasil. Destacamos, por fim, um ponto de contato entre Gilberto Freyre e Ziraldo, estabelecendo homologias entre suas obras e suas atuações em defesa da "nacionalização" dos quadrinhos. No capítulo seguinte, analisamos os usos da história presentes em *Pererê*: destacamos que tipo de olhar sobre o passado se apresenta nestas histórias e o que o motivaria. O terceiro capítulo procura mostra como a revista de Ziraldo procurou "mapear" o quadro cultural de seu tempo, a partir de algumas HQs que apresentam personalidades da música, do cinema e do futebol brasileiro, por exemplo. Tentamos novamente apontar as relações existentes entre o pensamento mais "artístico" e aquele mais preocupado com o mercado brasileiro.

Do quarto capítulo em diante, temos um núcleo de capítulos mais "temáticos": em "O campo e a cidade: a disputa territorial pelo imaginário", procuramos discutir HQs cuja temática central versasse sobre a Mata do Fundão, terra habitada pelos personagens de *Pererê*, e o "outro", pensado ora a partir de uma noção geral sobre uma grande metrópole, ora quando um menino da cidade passa férias na região, ou ainda a partir de espaços específicos como Brasília e Rio de Janeiro. O quinto e sexto capítulos, por sua vez, analisam a presença do estrangeiro e a dificuldade de adaptação em terras brasileiras a partir de duas figuras: respectivamente Papai Noel e Tarzan.

A título de ilustração, indicamos que as proposições gerais do nosso estudo encontram paralelo com a leitura realizada por Antoine Prost acerca da constituição do ofício de historiador na França[37]. Ao traçar as estratégias assumidas desde fins do século XIX nos níveis políticos e científicos para a consolidação do ofício de historiador, o autor constata que, sendo a história uma prática tanto social quanto política, ela "(...) depende da posição ocupada por eles [os historiadores] nesse duplo conjunto, social e

---

[37] PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 33-51.
Cf. também KEYLOR, William R. *Academy and community*. The foundation of the french historical profession. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1975. p. 55-89.

profissional[38]". Para fins de nosso objeto de análise, podemos parafrasear, ainda segundo Prost, agora citando Burguière, que "todo projeto estético é inseparável de um projeto de poder[39]" – o que se aproxima, por sua vez, da linha teórica já defendida por Mikhail Bakhtin[40] em sua análise das relações entre signo lingüístico e ideologia, a qual procuramos levar em conta quando analisarmos as HQs da revista de Ziraldo.

Por isso, ao invés de procurarmos fixar a revista em denominações estanques e pouco elucidativas de sua dinâmica, optamos por observar algumas histórias lançadas ao longo dos quase quatro anos de duração da série. De início, vamos analisar no próximo capítulo o diálogo de *Pererê* com a ideia de um Brasil construído a partir de três raças.

---

[38] PROST, A.. *Op. cit.*. p. 50.
[39] *Ibid*.. p. 40.
[40] BAKHTIN, M.. *Op. Cit*.. 1995.

CAPÍTULO 1

A ORIGEM DE PERERÊ

Música Brasileira

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes[41].

1.1. Introdução

Olavo Bilac integra, ao lado de outros poetas, teóricos sociais e escritores, um conhecido panteão de pensadores que se dedicaram a refletir as especificidades da formação social brasileira. De acordo com Ianni, em artigo dedicado a classificação das tendências do pensamento social brasileiro, dentre os grupos que identifica como "precursores", "clássicos" e "novos", Bilac localizar-se-ia junto ao primeiro deles, ao lado de nomes como Euclides da Cunha, Eduardo Prado, Varnhagen e outros. Ainda segundo o mesmo autor, a expressão "três raças tristes" carrega consigo uma inquietação cara ao grupo de pensadores que vivenciavam, na virada do século XIX e início do século XX, um país formado por um grande contingente de ex-escravos que

[41] BILAC, Olavo. Música brasileira. In: *A tarde* [1919]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000251.pdf (acesso em 10 de maio de 2010). p. 3.

não se interessa em integrá-los no processo de formação do Estado-nação, e que observava de forma "atônita" os limites políticos e econômicos da recém-implantada República[42].

O poema de Bilac que estabelece os elementos sociais formadores da sociedade brasileira servirá anos após sua publicação de referência para desenhar a origem do personagem Pererê, protagonista da revista de mesmo nome de Ziraldo. Em dois momentos ao longo dos três anos e meio de publicação da revista o personagem mitológico teve apresentada sua origem, o que manifesta certa preocupação em justificar a presença deste personagem junto ao seu público consumidor. Tal investigação sobre esta figura do folclore brasileiro já fora empreendida no ano anterior ao livro de Bilac por Monteiro Lobato: em *O Sacy Pererê – resultado de um inquérito*, o autor apresenta os resultados de depoimentos colhidos sobre o tema enviados por leitores de várias regiões do Brasil, donde reúnem-se imagens de um saci endiabrado, arteiro e até maligno. Em 1921 era publicada *O Saci*, uma versão "suavizada" e voltada ao público infantil do trabalho publicado em 1918[43]. A crítica que Pimentel aponta sobre a revista de Ziraldo, acusando-a de suprimir o caráter endiabrado do Saci Pererê "original", não encontra assim maior precisão literária e histórica[44].

Pelas claras delimitações de uma dissertação de mestrado, interessa-nos aqui, porém, não iniciar uma análise aprofundada de autores de diversas "tendências", no dizer de Ianni, ligados à reflexão sobre a formação da identidade nacional[45]. Preferimos aqui lançar foco sobre as fontes, percebendo-as como agentes produtoras de sentido, e não como "reflexo" de regimes políticos ou de uma ideologia específica, conforme desenvolvemos na Introdução.

A opção por iniciarmos o capítulo com a referência ao poema de Bilac tem um caráter, cujo sentido é apontado no parágrafo acima, que procura lançar uma provocação: ao contrário do que se poderia imaginar em se tratando da revista *Pererê*,

---

[42] IANNI, Octávio. Tendências do pensamento brasileiro. *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP. São Paulo, **1**2: 55-74, Nov. 2000, p. 70. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/ianni.pdf (acesso em 20 de março de 2010).

[43] Para informações sobre ambas as obras e como o saci lobatiano inseria-se em um projeto de nação do autor, cf: BLONSKI, Míriam Stella. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 8: p. 163-171, Dez. 2004 Disponível em. http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2003-pdfs/19-Miriam-Stella-Blonski.pdf (acesso em 20 de março de 2010).

[44] PIMENTEL, S.. *Op. cit.*.

[45] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

Ziraldo não leu "apenas" Lobato para desenvolver seu trabalho em *Pererê* ou não limitou-se a reproduzir o populismo dos anos 1960. Pelo dinamismo necessário a uma publicação mensal voltada para jovens, Ziraldo dialogará com uma série de referências presentes no imaginário brasileiro para apresentar sua visão do país.

Mais especificamente Bilac é apropriado pela revista na edição comemorativa de dois anos da revista, em outubro de 1962. Este número especial apresenta exatas dezessete páginas, ou seja, metade do "miolo" da publicação, dedicadas àquilo que podemos classificar como "biografias ilustradas" dos personagens. Após dois anos de publicações mensais, *Pererê* já tem uma estética claramente definida e que pode ser explicitada por seu autor em palavras e ilustrações.

O capítulo não tem a intenção de realizar uma extensiva descrição das fontes e apresentar as biografias de todos os personagens, já apresentados em suas linhas gerais na Introdução e que serão obviamente trabalhados ao longo da dissertação. Além disso, as "biografias ilustradas" não devem ser tomadas em absoluto, pois assim perderíamos de vista o caráter de "obras em movimento" que,segundo Pluet-Despatin, caracterizaria publicações periódicas como revistas[46]. Como era publicada mensalmente, com grandes tiragens e voltada para um público heterogêneo, *Pererê* foi concretizando o perfil de cada personagem ao longo de cada número e de cada HQ; a revista não pode ser lida apenas através das "biografias ilustradas", que são versões escritas e com maior espaço reflexivo para moldar o perfil dos seus personagens. Ainda assim, contudo, elas fizeram parte de *Pererê* e, pelo esforço de sistematização de ideias presentes nessas séries biográficas, tornam-se apropriadas para os objetivos deste capítulo e, por isso, merecem nossa atenção.

Dividimos a análise em três momentos: de início analisaremos o perfil do personagem principal, e como sua origem é explicada; em seguida comparamos com uma HQ publicada em maio de 1961 que já se referira às origens de Pererê; e por fim retornaremos aos perfis de outros três personagens com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre os elementos que constituiriam Pererê. A hipótese básica deste capítulo postula que Pererê é pensado como um personagem-símbolo do Brasil e que,

---

[46] Apud VELLOSO, Mônica Pimenta. Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro. In: NEVES, Lúcia M. B.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia M. B. C.. *História e imprensa*: representações culturais e práticas de poder. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2006. p. 313. De acordo com o autor francês, elas são fortemente articuladas com o cotidiano e, pela sua "capacidade de intervenção mais rápida e eficaz", caracterizar-se-iam pelo seu caráter de "obra em movimento".

para tal, Ziraldo lança mão de uma série de referências presentes no imaginário social brasileiro.

1.2. O Saci está em cada um de nós

> A história do Saci é diferente. O Saci, meus queridos amiguinhos, é o símbolo mais perfeito do Brasil. Um símbolo perfeito. Não estou falando do meu personagem, o amigo do Tininim, o namoradinho da Boneca. Falo do Saci Pererê, que já existia antes de se instalar definitivamente nesta revista. Êle é a figura mais popular e querida que a imaginação brasileira criou, e mais que isto: três povos criaram a figura do Saci Pererê no coração do Brasil. E a criaram no mesmo instante em que construíam o Brasil. Os dois nasceram juntos: do mesmo barro. No princípio era o índio. E o Saci se chamava Yaci Yaretê e era um indiozinho de uma perna só, de cabelos de fogo. Vovô índio o descreveu ao seu neto indiozinho. Depois, chegaram os negros da África, de imaginação enorme. E o prêto-velho, contando histórias a sinhazinha, ao pé do fogo, pintou o Yaci Yaterê de preto e lhe meteu um cachimbo na bôca. E o Yaci virou Saci na língua arrevezada do negro escravo. E sinhazinha depois foi nossa vovó e trocou os cabelos de fogo do negrinho de uma perna só, por um barrete, português, vermelho como o barrete dos pescadores de Nazaré. E Yaterê virou Pererê. Estava pronto para habitar nossa terra de ponta a ponta, o Saci Pererê. Fruto da imaginação de três raças tristes: o português, o negro e o índio guarani, como o Brasil. Só que nem o saci nem as três raças eram tristes. Foi um poeta que fêz esses versos e se enganou. O Saci Pererê é alegre, ágil, inteligente, sonhador, sagaz, matreiro, simpático, corajoso, sabe dar sempre um jeito para tudo. É o Brasil. O Saci está em cada um de nós, da favela aos cafezais, do César Lattes[47] ao Pelé[48].

Por ser o personagem principal da publicação, não será por acaso que a biografia de Pererê seja a escolhida para concluir a edição comemorativa de dois anos da revista.

---

[47] César Lattes (1924-2005) foi um dos mais importantes físicos brasileiros. Doutor *honoris causa* pela USP (1948), trabalhou em centros de pesquisa em Bristol e Berkeley, além de ser fundador do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, onde permaneceu como diretor até 1965. Cf: RODITI, Itzhak. *Dicionário Houaiss de física*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 134-135.

[48] *Pererê,* outubro de 1962. p. 34. Pelé (1940-), considerado o maior jogador da história do futebol brasileiro, atuou no Santos (1956-1974) e foi campeão mundial pelo Brasil nas Copas de 1958 e 1962. De acordo com José Jairo Vieira, "o negro passou a ser considerado um personagem importante após a conquista da Copa de 1958, na qual Pelé e Garrincha praticamente garantiram o campeonato para o Brasil". apud. SILVA, Ana Paula. *Pelé e o complexo de vira-latas:* discursos sobre raça e modernidade no Brasil. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 15-16, 22-23.

De início é clara a força simbólica atribuída ao personagem e o valor que este acabaria agregando à própria publicação: ora, se o Saci Pererê já era "o símbolo mais perfeito do Brasil" mesmo "antes de se instalar definitivamente nesta revista", isso nos leva a deduzir que a revista *Pererê*, de certa maneira, também simboliza harmonicamente o Brasil. A homologia entre os campos – no nosso caso, os da criação estética e do mercado editorial de quadrinhos – é bastante clara, conforme já definida por Bourdieu[49]: enquanto estabelece um mito de origem para seu personagem – definido como "a figura mais popular e querida que a imaginação brasileira criou" –, Ziraldo procura, através disso, legitimar sua revista, inserida em um campo marcado por revistas estrangeiras e pela defesa da nacionalização dos quadrinhos, melhor analisadas na seção 1.5 deste capítulo

Por intermédio de uma referência que remonta ao mito cristão do surgimento do Homem no Paraíso ("nasceram juntos: do mesmo barro"; "no princípio era o índio"), é contada a criação do Saci Pererê na Mata do Fundão. Percebemos que há uma gradação entre as três raças presentes neste relato: enquanto de início Yaci Yaterê era um "indiozinho de uma perna só" "de cabelos de fogo", logo em seguida os negros vindos da África, representados por um "negro escravo" de "imaginação enorme", com sua "língua arrevezada", e acrescentaram-lhe outros elementos, convertendo-o ao seu grupo: pintaram-no de preto, deram-lhe um cachimbo para fumar e passou a ser chamado de saci. E por fim a sinhazinha retratando o português europeu retira o fogo de sua cabeça, substituindo-o por um "barrete dos pescadores de Nazaré".

A celebração do Brasil como palco da união das três raças é explicitada nesta biografia ilustrada de Pererê, pois "o Saci Pererê é alegre, ágil, inteligente, sonhador, sagaz, matreiro, simpático, corajoso, sabe dar sempre um jeito para tudo". Presente "da favela aos cafezais, do César Lattes ao Pelé", ele, em resumo, "é o Brasil", o símbolo que integra a diversidade (e as contradições) do país e aponta para o futuro sob os limites estritos do que imagina como nação brasileira. *Pererê* segue aqui em consonância também com o imaginário social ligado ao nacional-desenvolvimentismo; se o personagem-título é definido como "fruto da imaginação de três raças" – e, por conseguinte, da pena do poeta Olavo Bilac –, Ziraldo não toma tal leitura da como explicação exclusiva e completa para compreender a formação do povo brasileiro. O

---

[49] Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

autor permite-se inverter a tese de Bilac, substituindo a tristeza que estaria presente nas três raças formadoras por um fator de alegria que se externaliza na capacidade de Pererê – e do povo brasileiro – em solucionar problemas e "dar um jeito para tudo", apesar das dificuldades do país. Nas palavras de Ziraldo, Bilac "se engana".

Pererê resulta de uma bem-sucedida união de três povos, celebrada através da analogia com outra conhecida lenda explicativa da origem mitológica do Saci, difundida por Monteiro Lobato: partindo de um olhar que percebe os indígenas em um "grau de desenvolvimento muito inferior ao do africano", e ambos atrasados em relação ao europeu, o autor defende que a figura do Saci Pererê e sua faceta bem-humorada e travessa não seriam possíveis sem a união dos três povos como se deu no Brasil.

Ao passo que "essas raças [indígenas e africanos], com o fetichismo e naturalismo animista característicos de sua mentalidade, forneceram como que o elemento, a atmosfera, o meio moral onde podia vingar semelhantes crendices", foi através do elemento português, segundo Monteiro Lobato, que "interveio a colaboração do civilizado (...) [que] foi a pouco e pouco alterando ao som dos motejos e risadas dos senhores-moços ou patrões (...)[50]". Em resumo:

> (...) o preto e o índio deram, por assim dizermos, a matéria-prima com a qual o europeu plasmou a maliciosa figurinha que de imaginação em imaginação chegou a tocar as raias do mais leve magismo poético, da mais irisada 'feérie', e é hoje incontestavelmente digna de aparecer ao lado dos Pucks, dos Oberons e das Titânias[51].

Outro escritor que pensou a formação do povo brasileiro a partir da conjunção de três raças foi Cassiano Ricardo, poeta e escritor ligado às correntes mais nacionalistas do Modernismo. Sua obra mais conhecida, *Martim Cererê*, definida pelo próprio autor como uma "síntese étnica do nosso povo[52]", parte da lenda indígena sobre a origem da noite para explicar o nascimento do menino que dá nome à história e que serve também de alegoria para o Brasil[53]. Apesar de aspectos presentes nesta obra de Cassiano Ricardo serem especialmente interessante para aprofundarmos o diálogo com a produção de

---

[50] LOBATO, Monteiro. *O Sacy Perêrê*: resultado de um inquérito. Rio de Janeiro, RJ: Gráfica JB S.A., 1998. p. 279-280, p. 280.
[51] *Ibid*.. p. 280.
[52] Apud OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo, SP/Blumenau, SC: UNESP/FURB, 2002. p. 175.
[53] MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis*: aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 35-66.

Ziraldo, como sua edição ilustrada que conta com ilustrações de Di Cavalcanti[54] e sua ideia de uma "Brasil menino", preferimos comentar de início um procedimento adotado por ele que consideramos semelhante ao que Ziraldo propôs para justificar em sua HQ a origem do seu Saci: de início viera o elemento indígena, em seguida o negro e por fim o português a contribuir para o surgimento da figura mitológica – embora na obra do poeta modernista esteja presente uma hierarquia racial[55] que não se manifesta explicitamente na biografia de Pererê por Ziraldo.

Podemos destacar também o reconhecido folclorista Luis da Câmara Cascudo, cujas obras já eram tomadas como referências importantes sobre o folclore brasileiro em meados dos anos 1930 e 1940. Em sua *Geografia dos mitos brasileiros*, destaca ser o Saci-Pererê um "mito de existência relativamente moderna" e que escapa dos registros dos cronistas coloniais. Consideramos especialmente interessante que, dentre as muitas denominações iniciais recebidas por este personagem, Ziraldo tenha optado pela de nome "Yacy Yateré", encontrada no sul do Brasil e em países como Argentina, Paraguai e Uruguai, Cascudo defende que a figura que reconhecemos como Saci-Pererê tem como ponto de origem esta tradição localizada nos países próximos ao sul do Brasil, povoados por tribos Tupi-Guaranis, tendo daí partido para o restante do Brasil[56].

O Saci-Pererê ziraldiano pode ser assim lido a partir de três pontos de vista interligados: como resultado de uma celebrada união freyreana entre três raças, gerando um menino, à maneira de Cassiano Ricardo, que representa o Brasil a ser construído, integrado entre si de norte a sul (a partir da difusão do mito do Yacy Yaterê assumido por Ziraldo para seu personagem) e até mesmo estabelecendo conexão com o restante da América Latina, se nos remetermos à formação lendária recolhida e apresentada por Câmara Cascudo.

Vale destacar, para finalizar esta primeira seção, que a biografia de Pererê é enriquecida pela ilustração presente na página junto ao seu texto – que, por sua vez, só adquire sentido se acompanhada pelos desenhos localizados na parte inferior de cada página desta edição. Eles retrataram uma investigação de Tininim e Allan que, tal qual a

---

[54] Mais precisamente nos referimos à primeira edição de *Martim Cererê*, onde algumas páginas aliam os versos de Cassiano Ricardo com ilustrações do pintor modernista, especialmente preparadas para o livro. Este recurso é comum em obras voltadas para crianças – como os quadrinhos.

[55] *Ibid*.. p. 44

[56] Cf. CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatitiaia/EdUSP, 1983. p. 106-113.

dupla Sherlock Holmes e Watson[57], partem em busca do autor das pegadas localizadas ao longo das páginas da publicação. Após muitas biografias e algumas breves HQs onde Pererê não esteve presente – algo raro em se tratando do personagem principal da publicação – ele finalmente surge e, como se devesse uma explicação aos seus leitores pelo sumiço, põe-se a justificar-se:

Figura 4: Saci Pererê nas páginas finais na edição de aniversário da revista. Em paralelo, Allan e Tininim parecem surpresos com a solução do mistério que os acompanhou por toda a revista[58].

Na página final relativa à biografia de Pererê, revela-se que o autor das pegadas era, é claro, o próprio Saci, que as pintava em cada página para confundir a dupla de investigadores. A ilustração termina por acrescentar, assim, outra conhecida faceta ligada ao lendário personagem brasileiro, a saber, o seu caráter travesso e brincalhão, já apresentado por Monteiro Lobato em livro sobre o Saci ligado ao Sítio do Picapau Amarelo e lançado em 1921.

---

[57] Os sobretudos e o cachimbo na boca de Tininim corroboram a afirmação, e atestam que Ziraldo baseava sua obra em referências conhecidas da literatura mundial.
[58] *Pererê*, outubro de 1962. p. 33.

1.3. A Flor Negra

O surgimento de Pererê é apresentado ao leitor pela primeira vez na edição de maio de 1961. Em "Pererê e o dia das mães[59]", os personagens da Mata do Fundão providenciam presentes para suas mães, mas, enquanto o macaco Allan consegue um grande cacho de bananas e a tartaruga Moacir um patinete para suas respectivas mães, Pererê não poderá comemorar tal data tão importante, pois sua mãe é desconhecida. A turma não deixa de expressar sua preocupação sobre este fato:

Figura 5: Reação da Turma do Pererê ao descobrir que o Saci não tem mãe[60].

Diante deste quadro, os personagens resolvem ajudá-lo e recorrem ao sábio General Nogueira em busca da mãe do Pererê. É a oportunidade para todos se reunirem e escutarem atentamente a história sobre a origem de Pererê:

---

[59] *Pererê*, maio de 1961. p. 3-14.
[60] *Ibid*.. p. 8.

Figura 6: Turma do Pererê ouve atentamente sobre a origem de Pererê[61].

Cabe a Tininim, Allan, Moacir, Pedro Vieira e Geraldinho a missão de encontrar a tal flor negra, pois, se o Saci Pererê nasceu de uma, presume-se que ela é a mãe do personagem da Mata do Fundão – e, desta forma, trata-se o mito de origem de Pererê com o humor leve que seria caro à revista. Após muita busca, que inclui até uma equivocada investigação de Moacir em um rio, a flor é encontrada dentro do jardim do Compadre, de nome não especificado mas que podemos imaginar se tratar do Compadre Tonico, personagem de tipo fazendeiro cuja fixação única consiste em caçar a onça Galileu.

O fato é que a planta está muito bem protegida, e o acesso a ela não é permitido pelo Compadre. A turma a observa sob o muro da propriedade e procura uma solução. O índio Tininim percebe que ela está sendo regada, e decide então chamar por Dona Docelina, que se revela a pessoa que se dedicava a molhar a flor negra. Após saber que ela perdera seu filho ainda "piquininho", Tininim pergunta se ela não gostaria de ter um

[61] *Pererê*, maio de 1961. p. 9.

outro filho, “bonzinho e inteligente”. Pererê é então adotado por Mamãe Docelina, com direito a registro no cartório[62]:

Figura 7: página final de “Pererê e o dia das mães[63]”.

[62] Mais precisamente no “Cartório Tabelião Fernando Patrício”. Não por acaso, em Caratinga, cidade natal de Ziraldo, localiza-se um Cartório Fernando Patrício.
[63] *Pererê,* maio de 1961. p. 14.

Em "Pererê e o dia das mães", uma "índia morena e muito bela", "uma escrava negra muito boazinha" e "uma bela cachopa portuguesa" são retratadas como as mães de Pererê, nascido de uma "flor negra". Semeada pela primeira, cuidada pela segunda e colhida pela terceira,

Se em *Martim Cererê* o branco é representado pelo professor que escolhe o nome de Martim Cererê para o menino no lugar de seus antigos nomes, que não eram "nome de gente", em *Pererê* o Compadre, se por um lado dificulta a missão da turma em recolher a flor negra localizada em sua protegida fazenda, termina por protegê-la ao permitir que ela seja cuidada por Dona Docelina e mesmo por estimular a turma na busca pela solução de mais um impasse, inserindo-a em um contexto de aventuras, tônica que norteia as HQs da revista. Com isso, o elemento branco de *Pererê* – que aparece apenas sob a "forma" da propriedade –, cede espaço à negra quituteira, que passa a ser identificada "umbilicalmente" com a figura do protagonista da HQ, ao passo que o índio Tininim intercede a favor de Mamãe Docelina. O mito contado pelo General Nogueira é assim revivido de forma bem-humorada e mediante autorização em cartório firmada por Pererê, Tininim e companhia.

1.4. Mamãe Docelina

A personagem, também chamada de Dona Docelina e que já aparecera timidamente na edição de dezembro de 1960[64], mas que é apresentada aos leitores apenas em "Pererê e o dia das mães", passará a ser associada em outras HQs às figuras das mulheres quituteiras negras popularizadas por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*[65]. Esta condição seria ratificada por Ziraldo em outubro de 1962, ao escrever na biografia da personagem:

> Docelina Benvinda de Jesus. Dizem que mãe dela foi escrava. Ela é o grande 'xodó' de todo o pessoal da Mata do Fundão. Vive ali desde que o mais antigo morador daquelas bandas se entende por gente. Não é empregada de ninguém, mas é de todos. Às vezes está cozinhando pra "Seu" Nereu quando Vovó Mariana adoece. Às vezes está fazendo

[64] Cf. *Pererê*, dezembro de 1960. p. 32. A HQ onde a personagem estreia na revista será analisada no capítulo 5.
[65] FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, s/d.

> os doces pra uma festa na fazenda do "Seu" Nenen, ou cuidando das flores do Compadre Tonico. Não tem casa, pois mora na casa de todo mundo. Cada casa tem um lugar para guardar um pouco dos seus 'trens': uma ou outra recordação do seu marido, que já morreu há muito tempo. Mamãe Docelina não tem filhos, por isso todos são filhos dela. Principalmente o Saci Pererê, que ela resolveu adotar de vez. E nunca vi filho e mãe mais felizes um com o outro...[66].

Uma característica importante da personagem é a relação desapegadamente "maternal" que mantém com os outros personagens da revista: "todos são filhos dela" e ela "é de todos", "pois mora na casa de todo mundo". A individualidade de Mamãe Docelina se dá a partir da sua diluição caridosa a favor dos outros personagens e que se traduz no papel secundário que ela terá ao longo das edições de *Pererê*.

Entretanto, o fato é que as mulheres em geral terão pouco destaque na revista. As duas personagens femininas mais conhecidas – Boneca de Piche e Tuiuiu – seguem o modelo de contos infantis onde as donzelas devem sempre ser cortejadas por seus respectivos "príncipes" Pererê e Tininim. Ziraldo parece ter ciência desta clara divisão de papéis, e brincou com isso algumas vezes, como em "O duelo", onde Pererê e Tininim enfrentam seus antagonistas Rufino e Flecha-Firme sob fantasias de cavaleiros medievais, objetos de admiração das meninas. Saem vencedores, mas perdem a batalha do amor: elas agora se interessam mesmo é pelos "heróis do espaço[67]". A pouca atenção às mulheres pode, por fim, se justificar por serem então os quadrinhos uma mídia de forte apelo junto a crianças e jovens do sexo masculino.

1.5. Compadre Tonico e Seu Neném

> Antônio Macedo da Costa, mais conhecido por Compadre Tonico, próspero fazendeiro desta região. É assim que o jornalzinho da cidade que fica lá na Mata do Fundão se refere ao Compadre. De fato, ele é um fazendeiro muito inteligente e muito trabalhador. Nasceu no Estado de São Paulo e comprou a fazenda onde hoje vive há mais de dez anos. Quando êle comprou, aquilo não era nada. Hoje é um fazendão, produz café em alta escala, criação, porcos, galinha, vacas leiteiras. Êle planta também arroz, feijão, e muitas outras coisas. Tem uma horta muito bonita e uma plantação de flôres que é a menina dos seus olhos. É um homem muito simples, mas muito bem informado.

[66] *Pererê,* outubro de 1962. p. 25.
[67] *Pererê*, janeiro de 1962. p. 19-28.

> Sua fazenda é, no aspecto externo, uma típica fazenda do interior do Brasil, mas é na verdade muito modernizada. Seus colonos, que são muitos, adoram o Compadre Tonico. Quiseram eleger o homem prefeito, ou vereador. Mas êle não quer. Prefere o sossêgo de sua fazenda, picar o seu fumo, fumar seu cigarrinho de palha, dar seus "arrasta-pés" no pátio da fazenda em noite de lua, ouvir a "Hora do Fazendeiro" no rádio, suas musiquinhas caipiras, seus tangos e suas valsas. Mas o que ninguém sabe é que o Compadre conhece todos os cantores de Bossa-Nova também. Êle é um sabidão. Compadre Tonico é solteiro, outros dizem que ele é viúvo. Ninguém sabe ao certo. Êle é muito brincalhão, muito bem-humorado, mas fala pouco sobre sua vida. É reservado e caladão, sabe fazer negócio como ninguém. Os "minino" (é assim que ele chama a turma da Mata do Fundão) são a alegria do Compadre. Mas, como todo mundo, o Compadre tem a sua mania: se julga o maior caçador de onças do Brasil. E o Galileu que sofre pra provar ao Compadre o contrário...[68]
>
> Êle também é outro próspero fazendeiro do município. Sujeito simples, mas trabalhador, tá ali. Sua fazenda é outra beleza. Tem pomar, açude para criação de peixes, horta, moinho, tratores, tudo. Ninguém sabe qual fazenda é maior: a dele ou a do Compadre Tonico. Aliás, nós achamos que êles são sócios numa porção de coisas. E difícil se ver amigos tão grandes. "Seu" Nenen também tem uma mania: é querer casar com a Dona Santinha, a viúva rica, outra fazendeira de mão cheia que vive por ali. Se juntarmos a fazenda da Dona Santinha, a do "Seu" Nereu, a do "Seu" Nenen e a do Compadre Tonico dá um verdadeiro país, essencialmente agrícola. Mas, cheio de fartura, onde ninguém passa fome[69].

Representando na HQ de 1961 o elemento branco que comporia o povo brasileiro temos Compadre Tonico e Seu Neném, que compõem uma inseparável parceria de planos mirabolantes para pegar a onça Galileu. Nas duas biografias destaca-se em primeiro plano a riqueza de suas propriedades. Quando Compadre Tonico comprou sua propriedade "aquilo não era nada", mas passou a ser um "fazendão" que produz até flores, "menina dos seus olhos". Com Seu Neném não é diferente, pois nela "tem pomar, açude para criação de peixes, horta, moinho, tratores, tudo". De fato, "ninguém sabe qual fazenda é maior: a dele ou a do Compadre Tonico".

Ziraldo pinta este quadro imaginário do proprietário agrícola em um momento de lutas travadas em torno da reforma agrária e em um primeiro momento esta visão cega a contradições e harmônica do campo poderia defini-lo como defensor de grandes latifundiários. Além da sutil crítica às terras improdutivas que observamos ao final da

---

[68] *Pererê*, outubro de 1962. p. 23.
[69] *Ibid*.. p. 24.

biografia de Seu Neném, indicando que as fazendas formam "um verdadeiro país, essencialmente agrícola", "cheio de fartura, onde ninguém passa fome", destacamos a contribuição de Marcos Silva, que levantou a possibilidade de se pensar os embates travados entre a dupla de fazendeiros e Galileu a partir do quadro geral do debate das ligas camponesas experimentado na época:

> O próprio nome de Galileu aponta para isso, uma vez que ele evoca a denominação "galileus", atribuída aos trabalhadores do Engenho Galiléia, Pernambuco, pioneiros na formação de ligas camponesas e largamente comentados pela Imprensa brasileira da época[70].

As perseguições, que estarão presentes em todas as revistas *Pererê* em pelo menos uma HQ por número, não manifestam, porém, uma vontade de eliminação entre os dois lados desta eterna peleja. As disputas são abordadas priorizando a brincadeira e o lúdico, como em "Desta vez...fui!", HQ onde, após uma sucessiva sequência de ataques à onça, o Compadre Tonico finalmente consegue prendê-la – apenas para libertá-la por causa do 1º de abril[71]. Como o próprio autor sempre se preocupou em não estabelecer vilões em *Pererê*, a tensão que Silva percebe entre os fazendeiros e Galileu é quebrada a cada edição, o que não invalida a leitura do autor. O nome Galileu, a nosso ver, também pode ser pensado como uma referência a Jesus, nascido na Galiléia e perseguido em vida. Esta polissemia permite ao personagem não restringir-se ao período que o viu surgir, abrangendo assim outros níveis do imaginário da população brasileira.

Por fim, na biografia do personagem General Nogueira, temos a seguinte passagem a revelar as tensões presentes na revista acerca da questão agrária:

> Outro dia um repórter foi entrevistá-lo e perguntou a êle o que êle achava da reforma agrária. Êle respondeu, depois de refletir demoradamente: "Num vai ser mole não[72]!".

---

[70] SILVA, Marcos Antonio, *Op. cit.*. p. 189.
[71] *Pererê*, abril de 1961. p. 14-18.
[72] *Pererê*, outubro de 1962. p. 26.

1.6. Gilberto Freyre, Ziraldo e a defesa dos quadrinhos no Brasil

As acusações contra os quadrinhos formuladas pelo psicólogo Fredric Wertham em artigos de jornais e livros como *A sedução dos inocentes*, por sua vez, tornaram-se lendárias até os dias de hoje: neles defendia que as histórias em quadrinhos de personagens como Superman, Batman e Mulher-Maravilha estimulavam a delinqüência juvenil e comportamentos homossexuais em seus leitores, por exemplo. Bart Beaty critica a associação direta realizada por diversos estudos, como o de Nyberg, entre a obra de Wertham e a censura aos quadrinhos – como se toda esta iniciativa pudesse ser creditada à ação exclusiva de um indíviduo, tido como "macarthista[73]". Além de demonstrar que ele seguia uma agenda política muito mais próxima da "liberal" durante os anos 1950, Beaty destaca como as configurações do campo científico dos estudos em comunicação e a constituição do que enxerga ser um modelo "empírico" para explicar as mídias atuaram diretamente para o estado de ostracismo que os estudos de Wertham sobre cultura de massas e quadrinhos se viram inseridos[74].

Para além do reconhecimento da importância dos estudos de Wertham e da sua relação conflituosa com o rigor acadêmico apontados por Beaty, por exemplo, a nós interessa destacar que suas obras não pairaram acima dos anseios e expectativas de certos segmentos da sociedade norte-americana. O repórter e escritor Sterling North, citado por Wright, bradava na edição de 8 de maio de 1940 do *Chicago Daily* contra a "desgraça nacional" que enxergava nos *comics*, por exemplo[75]. Diante daquilo que define como uma "consciência generacional" que preocupava os adultos, forjada a partir de um contexto marcado pelo desemprego dos anos da Depressão e as reformas educacionais do New Deal,Wright aponta as primeiras manifestações de preocupação com o conteúdo veiculado pelos *comics*:

> "Os críticos atribuem a irreverência adolescente e o comportamento não-desejado a uma série de fatores, incluindo a "educação científica"

---

[73] Assim cunhado em homenagem ao senador Joseph McCarthy, o termo foi criado para definir a exacerbada postura anticomunista assumida por algumas pessoas nos Estados Unidos em fins dos anos 1940 e ao longo da década de 1950. Muitos artistas e intelectuais foram perseguidos no período, acusados de apologia ao comunismo, no que ficou conhecido como "caça às bruxas".

[74] BEATY, Bart. *Fredric Wertham and the critique of mass culture.* Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005. NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval*: the history of the Comics Code. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.

[75] WRIGHT, B.. *Op. cit..* p. 27.

> equivocada, dificuldades financeiras na família, políticas invasivas do New Deal, filmes, *swing music* e *comic books*[76]".

No Brasil, a tentativa de tornar evidente um teor virtuoso potencialmente presente em qualquer revista em quadrinhos era também uma forma de se diferenciar e escapar destas críticas e, em decorrência disso, solapar a concorrência oriunda de editoras paulistanas de pequeno porte que se dedicavam com exponencial sucesso aos quadrinhos de terror. Violência, assassinatos, misticismo e nudez moviam os enredos destas revistas em quadrinhos.

Apesar de contar com uma organização não suficientemente profissionalizada e estabelecida, a Editora La Selva, fundada em São Paulo no início da década de 1950, conseguiu trabalhar bem com as histórias de terror, publicadas até então esporadicamente por outras editoras no Brasil desde fins da década de 1930. De acordo com Moya:

> O aparecimento das revistas de terror obedece a uma escala crescente do próprio gênero. Revista 'completa' mesmo, só em 1951, mas histórias avulsas, muito antes desta data já eram publicadas (...). Com o término da guerra, os super-heróis um tanto desgastados com o uso e o abuso de seus poderes para vencer o 'inimigo comum' tinham caído no desprestígio da constante repetição[77].

A voz dissonante que sairá em defesa dos quadrinhos será a do antropólogo Gilberto Freyre, atuando na imprensa e na Câmara dos Deputados, onde exerceu um mandato pela União Democrática Nacional (UDN) de 1946 a 1951. De início propôs – aliás, sem sucesso – uma versão em quadrinhos da Constituição promulgada em 1946 com o objetivo de torná-la conhecida da população. Em 1948, manifestou-se em defesa dos quadrinhos após uma comissão de Educação e Cultura na Câmara ter sido criada a partir de artigos publicados pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) denunciando a preguiça mental e a aversão a livros que os quadrinhos causavam em seus leitores[78]. Gilberto Freyre defendia o papel educativo que os quadrinhos poderiam ter para crianças e adultos, servindo como "ponte para leitura de livros":

---

[76] *Ibid*. (tradução nossa).
[77] MOYA, Álvaro; OLIVEIRA, Reinaldo. História (dos quadrinhos) no Brasil. In: MOYA, Álvaro (org.). *Shazam!*. 2ª edição. São Paulo, SP: 1972. p. 227-229.
[78] JUNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis*: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos. 1933-64. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004. p. 114.

> A história em quadrinhos, em si, não é boa nem má, depende do uso que se faz dela. E bem pode ser empregada em sentido favorável e não contrário à formação moderna do adolescente, do menino ou simplesmente do brasileiro, ávido de leitura rápida, em torno de heróis e aventuras ajustadas à sua idade mental[79].

1.7. Considerações finais

A luta em defesa dos quadrinhos brasileiros dava seus primeiros passos quando Gilberto Freyre interveio junto à comissão e conseguiu dela um parecer favorável aos quadrinhos como "elementos de ajuda na alfabetização[80]". Ziraldo logo participaria de debates em torno da nacionalização das HQs.

Iniciativas pioneiras presentes nos anos 1960 procuraram, através de políticas governamentais de proteção à produção brasileira, reverter o quadro de predomínio de obras estrangeiras. Como exemplo marcante, tivemos a CETPA: Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre que, com apoio de Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul (1959-1963), defendia apoio institucional à produção de quadrinhos nacionais. Esta luta por uma legislação que zelasse pelos quadrinhos nacionais já se desenrolava desde fins dos anos 1950 e início dos 1960, quando ocorre a primeira reunião em defesa da nacionalização dos gibis, que contou com nomes como o crítico de arte Mário Pedrosa, o cartunista Fortuna, o então presidente da Associação dos Desenhistas do Brasil (ADB)[81] José Geraldo[82], além do próprio Ziraldo. Realizada durante o governo Jânio Quadros (1961), não pôde prosseguir dada a turbulência política causada por sua renúncia, em 25 de agosto de 1961[83].

---

[79] Apud. JUNIOR, 2004, p. 114-115.
[80] *Ibid*.. p. 115.
[81] Fundada em 1948, reivindicava reserva de mercado para os quadrinhos nacionais como forma de combate à "nocividade do material estrangeiro consumido no país". Outras associações que se seguirão a ela, como a ADESP (Associação dos Desenhistas de São Paulo, fundada em 1952), defenderão propostas semelhantes. Cf. JÚNIOR, Gonçalo. *Op. cit*., p. 132-133; 176-177.
[82] Admirador do pensador anarquista Bakunin e defensor da nacionalização dos quadrinhos brasileiros, José Geraldo trabalhou em editoras como Ebal e O Cruzeiro. É interessante observar que sua atuação tal, como relatada no livro de Gonçalo Junior, foi recentemente contestada em um blog mantido pelo próprio. Dentre os principais pontos, ele critica e apresenta outros pontos de vista à associação estabelecida por Gonçalo Jr. entre a CETPA e um tratamento xenófobo que ela dedicaria aos quadrinhos. Cf: http://zegeraldo.wordpress.com/2008/12/24/1589/ (Acesso em 20/03/2009).
[83] JÚNIOR, Gonçalo. *Op. cit*.. p. 331-335. Cf. GUAZZELLI, Eleomar. La historieta en Rio Grande do Sul. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, v. 4, n. 16: p. 239-256, Dez. 2004. Disponível em: http://www.rlesh.110mb.com/16/16_guazzelli.html (Acesso em 01/03/2009).

Durante a presidência de João Goulart (1961-1964), foi aprovado no Congresso Nacional um projeto de lei limitando a importação de histórias em quadrinhos estrangeiras e a implantação progressiva de cotas para publicação de HQs e tirinhas de jornal de autores brasileiros, a partir de discussões que contaram com a presença de artistas como Ziraldo e Fortuna. As grandes editoras brasileiras não foram censuradas, mas se sentiram lesadas por terem sido excluídas deste debate e entraram com ação judicial contra a lei. Com o golpe de 1964 e a teia burocrática que o envolveu, a lei não resistiu às mudanças políticas e nunca foi aplicada como fora prevista[84].

Devemos entender, pois, a iniciativa de Ziraldo em criar *Pererê* a partir das discussões travadas entre os desenhistas em torno do quadrinho nacional, uma vez que o rápido sucesso de sua revista foi saudado como "exemplo sadio de 'brasilidade' e de vida inteligente nos quadrinhos" por críticos e intelectuais[85], dando continuidade à defesa pioneira de Gilberto Freyre e legitimando, assim, a atuação coletiva dos artistas brasileiros.

---

[84] JÚNIOR, Gonçalo. *Op. cit.*. p. 363-371. José Geraldo, corrigindo passagens do livro de Gonçalo Junior., afirma que de fato: "A lei que o deputado carioca Aarão Steinbruch conseguiu aprovar no congresso limitando a importação de 'quadrinhos', com cotas para os nacionais, nunca funcionou porque o presidente João Goulart não assinou a sanção que puniria seus infratores, e depois do golpe militar o Supremo Tribubal Federal deu ganho de causa aos empresários". Cf: http://zegeraldo.wordpress.com/2008/12/24/1589/ (Acesso em 20/03/2009).

[85] Como exemplo, temos o reconhecimento expresso por Herman Lima apresentado na Introdução. Cf. JUNIOR, Gonçalo. *Op. cit*.. p. 327.

CAPÍTULO 2

ENQUADRANDO O PASSADO: *PERERÊ* E A HISTÓRIA

2.1. Introdução

Ao longo dos anos, o saber histórico constituiu-se um objeto de interesse privilegiado por diversos setores da sociedade em busca de hegemonia: o controle em torno daquilo que deve ser lembrado ou esquecido está presente em políticas de Estado, comemorações e monumentos, por exemplo[86]. E no século XX a imprensa consolidou-se como espaço massivo de propagação de relatos baseados em elementos associados à história, em uma tentativa de legitimação ou combate dos posicionamentos destes mesmos grupos. Deduz-se, pois, que não é demais avaliar jornais e revistas não só como agentes produtores e difusores de modelos específicos de consciência histórica, mas também como verdadeiros formuladores daquilo que deve ser lembrado ou esquecido[87], obviamente a partir de preocupações e abordagens diferentes das praticadas pelos historiadores profissionais.

A estes últimos, Rüsen os define ligados à "ciência da história", ao passo que "todo pensamento, em quaisquer de suas variantes – o que inclui a ciência da história –, é uma articulação da consciência histórica[88]". De relação direta com a vida cotidiana, a consciência histórica permite que os homens orientem suas ações do agir de acordo com a experiência do tempo; por isso, Rüsen defende que passado, presente e futuro encontram-se articulados na produção da consciência histórica:

> Seria totalmente equivocado, pois, entender por consciência histórica apenas uma consciência do passado: trata-se de uma consciência do

[86] Para um estudo de caso cf.: SILVA, Kelly Cristine. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de 'comemoração dos 500 anos do Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 51: 141-160, Fev. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15990.pdf (acesso em 15 de março de 2010).
[87] FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1988.
[88] RÜSEN, Jorn. *Razão histórica*: teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2001. p. 56.

> passado que possui uma relação estrutural com a interpretação do presente e com a expectativa e o projeto de futuro[89].

Por isso, para além de pensarmos a relação passado/presente na consciência histórica sob o peso de uma função *magistra vitae* ou por intermédio da provocação nietzschiana a favor do abandono da História pensada como negação da potência, através de Rüsen podemos observar, em primeiro lugar, que a consciência histórica está inscrita em nossas ações cotidianas, sempre definidas a partir de projetos formulados e expectativas futuras; e em segundo lugar, que entre o pensamento histórico "profissional" e o "amador" existem pontos de contato que se refletem na consciência histórica de cada um.

Tudo isso nos leva a elencar algumas perguntas de caráter geral relativas a pesquisa: por que o passado é tão importante a ponto de servir de parâmetro a ações presentes? Quais elementos históricos neste movimento de retorno ao vivido são escolhidos e por quê? Toda seleção do passado encerraria em si um caráter arbitrário e, em conseqüência, representaria tão somente uma reafirmação de poder? E de que maneira a História, campo de conhecimento que remonta aos antigos gregos, estudada ao longo dos séculos e que já teve até mesmo a sua morte anunciada ou inutilidade declarada, poderia ter alguma relação com uma mídia como os quadrinhos, cuja origem recente data de fins do século XIX, marcadas pela reprodutibilidade e pelo consumo em escala industrial? Estas questões gerais nortearão a análise sobre o objeto desta pesquisa, a revista *Pererê*. O objetivo deste capítulo, por sua vez, é analisar como o saber histórico serviu de capital simbólico nas disputas por legitimidade e reconhecimento no campo dos quadrinhos no Brasil.

Este quadro nos levará a defender como hipótese central deste capítulo que o reconhecido papel representado por *Pererê* na história dos quadrinhos brasileiros, para além da conjunção de um contexto histórico "nacionalista" com o traço original de seu autor[90] ou de ter a revista exercido a função de aparelho ideológico do estado populista[91], coaduna-se explicitamente com as necessidades de inserção em um campo marcado por debates e limitações específicos, e que valorizavam determinadas diretrizes para os quadrinhos em detrimento de outras. Os quadrinhos históricos representariam um importante momento para a legitimação desta mídia, que, acusada de ser violenta e

---

[89] RÜSEN, Jörn. *Op.* cit.. p. 65.
[90] CIRNE, Moacy. *Op. cit.,*1975.
[91] PIMENTEL, Sidney Valadares. *Op. cit.*

uma forma de "subliteratura", se via diante de constantes ataques e críticas, quando ainda "engatinhava" a consolidação do mercado de quadrinhos no Brasil. Vale lembrar que já vimos no capítulo anterior a atuação de Gilberto Freyre na política e na grande imprensa em defesa das HQs.

Pelos limites desta dissertação, apenas faremos referência aqui, através da pesquisa de Alexandre Barbosa, a outras publicações contemporâneas ao trabalho de Ziraldo que tiveram a história como tema de suas HQs. Tendo como hipótese o engessamento das narrativas dedicadas à história lançadas pela EBAL ocasionado pelas perseguições e cobranças de diversos setores da sociedade sobre os quadrinhos de uma forma geral, Barbosa destaca, com base em Bakhtin, que as HQs sobre história da EBAL não primavam por maiores inovações no campo estético, preferindo antes aliar-se à esfera oficialesca, estatal, numa estratégia de legitimação e sobrevivência no mercado[92]. De acordo com o autor:

> A maioria das histórias em quadrinhos sobre temas históricos tornaram-se narrativas ilustradas, perdendo as características que fazem dos quadrinhos algo envolvente e dinâmico para o leitor. As histórias que acrescentavam elementos ou buscavam uma narrativa mais lúdica e envolvente eram caracterizadas como perniciosas e não confiáveis. Como vimos, algumas destas formas de quadrinhos não devem ser analisadas pelo conteúdo da narrativa, mas sim pela analogia com o tempo de produção da obra. Casos claros são do *Príncipe Valente* de Harold Foster, e *Asterix,* de Gosciny e Uderzo, em que podemos verificar um anacronismo temporal[93].

Se comparada com a linha editorial de outras publicações do período, *Pererê* e seu Brasil imaginado apresentarão uma perspectiva singular de determinados processos históricos, permitindo localizar-se de forma diferenciada no ascendente campo dos quadrinhos da época. Em resumo, procuramos discutir, através de algumas HQs de *Pererê* que abordaram temas e personagens históricos, que olhar específico seria este.

2.2. Pré-Guerra-Fria

[92] BARBOSA, Alexandre Valença Alves. *Histórias em Quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950:* a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. p. 166-169.
[93] *Ibid*., p. 206.

A primeira HQ a ser analisada intitula-se "A grande viagem[94]". Publicada em fevereiro de 1962, tem treze páginas e se passa na Pré-História, alcançada a partir do redemoinho do saci e um "botão do tempo" apertado acidentalmente por Tininim. Nas primeiras páginas vale destacar o trabalho de edição entre os quadros a cada mudança de página, recurso bastante explorado por Ziraldo em *Pererê* e percebido por Cirne[95]: compreendemos o porquê da agitação do redemoinho presente nos três últimos quadros da página 16 a partir da afirmação de Tininim no primeiro quadro da página 17:

Figuras 8 e 9: Pererê, Tininim e a viagem ao tempo[96].

A passagem de um grito a princípio de tipo assustador para um alegre e exclamativo "Ôba" justifica-se por ser o homem das cavernas na verdade um vendedor que, entusiasmado diante da presença dos dois novos "turistas", procura lhes vender uma série de relíquias "antes que o mundo acabe", como faz questão de repetir ao final de cada uma das suas falas:

---

[94] *Pererê,* fevereiro de 1962. p.15-27.
[95] CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos:* da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.
[96] *Pererê,* fevereiro de 1962. p. 16-17.

Figura 10: Comerciante da Pré-História quer vender tudo "antes que o mundo acabe[97]".

[97] *Pererê,* fevereiro de 1962. p.18.

Logo o nosso vendedor tem seu nome revelado. Seu nome é Caramuru, como podemos constatar ao ser chamado por seus colegas para aderir a uma lista de assinaturas "pedindo para que não estoure a pré-terceira guerra mundial[98]". Tudo isso porque o inimigo teria descoberto uma arma poderosíssima, revelada mais uma vez a partir dos recursos dos cortes entre páginas:

Figuras 11 e 12: Descoberta do fogo e iminência da "Pré-Terceira Guerra Mundial[99]".

Caramuru, porém, adota um olhar cínico sobre a situação a partir de sua condição de comerciante: ao ser interpelado por Tininim e Pererê acerca de sua alegria

[98] p. 20.
[99] *Pererê,* fevereiro de 1962. p.20 e 21.

diante do fim do mundo, ele lhes responde que, por ser comerciante, "o sonho da minha vida é morrer ganhando dinheiro[100]". Porém esta postura resignada sobre os acontecimentos não satisfaz os heróis da revista, que tentarão arrumar uma solução para o problema. Esta surge, mais uma vez, a partir de uma ideia do saci.

Saci, através de seu cachimbo, proporciona que Caramuru e seu povo também possam ficar "armados para a paz"; desta forma "um vai ficar com medo do outro...e então não haverá guerra[101]". Com isso, Pererê e Tininim são levados ao presidente e felicitados por ele, mas, antes de voltarem para a Mata do Fundão, solicitam um "papel" para escreverem recomendações acerca do uso do fogo:

Figura 13: Pererê registra bons usos para o fogo[102].

[100] p. 21.
[101] p. 22.
[102] *Pererê,* fevereiro de 1962. p.25.

A HQ se encerra com a dupla retornando ao século XX, porém não para a Mata do Fundão, e sim para o Rio de Janeiro, onde têm uma surpresa não muito agradável, conforme atestam as expressões dos seus rostos:

Figura 14: Página final de "A Grande Viagem[103]".

"A grande viagem", com suas treze páginas divididas em quadros regulares, nos propõe uma série de temas e questões para análises. Procuraremos aqui percebê-las a partir do mote central desta HQ, que é a ida para o período pré-histórico. Porém, como

[103] *Pererê,* fevereiro de 1962. p. 27.

será recorrente nas representações históricas utilizadas pela revista de Ziraldo, o passado não é abordado a partir de uma preocupação estritamente didática, conforme presenciamos em revistas como *Grandes Figuras* comentadas na dissertação de Alexandre Barbosa, por exemplo; ele serve antes de elemento paródico aonde seus personagens passeiam e discutem os valores da trama, fortemente inseridos no presente.

Apesar de os países protagonistas da Guerra Fria não participarem diretamente como personagens desta HQ, o imaginário deste período é claramente tematizado por Ziraldo nesta HQ, uma vez que a Guerra Fria é abordada como "(...) um antagonismo entre potências incapazes de alcançar uma paz verdadeira, mas ansiosas por não se precipitar em um conflito do tipo clássico[104]" – ou, como prefere Hobsbawm, como uma "disputa de pesadelos[105]".

Na HQ em questão as disputas em torno do controle tecnológico da Guerra Fria são trabalhadas a partir da busca pelo controle do fogo entre a tribo de Caramuru e a sua adversária, de nome não revelado. O medo de uma "Pré-Terceira Guerra Mundial" – afinal, estamos na época pré-histórica – e o fato de Pererê, tido como um "jovem cientista" ser interpelado em virtude disso pelo presidente da tribo de Caramuru como um "jovem alemão" são alguns dos indícios que ajudam a retratar esta HQ junto às questões políticas de seu tempo. A História abandona seu posto de oráculo do futuro; é parodiada e invertida, servindo como fábula para a compreensão do presente.

O mito do Caramuru foi trabalhado por poetas, historiadores e servira até mesmo de enredo de Carnaval nos anos 1950, conforme destaca Janaína Amado[106]. A apropriação de Ziraldo nos parece especialmente original pela presença de diversas temporalidades em uma mesma história: iniciada na bucólica Mata do Fundão, ela prossegue – por intermédio de uma espécie de função "máquina do tempo" presente no redemoinho do Saci – no período pré-histórico tendo como guia um Caramuru que, ao contrário da lenda, não consegue submeter os nativos com sua arma de fogo. Pelo contrário, sente-se intimidado e depende da intervenção de Pererê e Tininim para conseguir obter fogo e assim suspender o conflito iminente. Tudo isso trabalhado como uma parábola do medo de uma guerra tecnológica que poderia resultar da Guerra Fria.

---

[104] DELMAS, Claude. *Armamentos nucleares e guerra fria*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 33.
[105] HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. 2ª edição.* São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995. p. 87.
[106] AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 25: 3-39, 2000.

Para melhor compreensão da estrutura narrativa de "A grande viagem", utilizarei aqui o modelo de sintaxe narrativa, conforme sintetizado por Ciro Cardoso a partir de Todorov:

Seqüência 1:

1. *Situação inicial*: Pererê e Tininim preparam-se para embarcar no redemoinho;
2. *Perturbação da situação inicial*: Tininim aperta botão indevido, transportando-os para outra época;
3. *Desequilíbrio ou crise*: Pré-3ª Guerra Mundial a caminho, anunciada pelo comerciante Caramuru, devido ao monopólio inimigo sobre o fogo;
4. *Intervenção na crise*: Pererê entrega fogo à tribo de Caramuru;
5. *Novo equilíbrio*: Retorno da dupla da Mata do Fundão ao século XX

Seqüência 2:

1) *Situação inicial*: idem à parte 5 da seqüência 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Pererê e Tininim vão parar na cidade do Rio de Janeiro;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Vendedor anunciando seus produtos e estupefação da dupla;
4) *Intervenção na crise*: em suspenso;
5) *Novo equilíbrio*: em suspenso.

A tomar as passagens que materializam (Elementos Figurativos) os temas (Redes Temáticas) presentes na HQ, temos a construção do sentido moral (axiológico) presente em "A Grande Viagem", sintetizado no quadro a seguir:

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Iminência da 3ª Guerra Mundial /	/Venda de produtos (“lembranças”) “antes que o mundo acabe”/; /- E ela [A Pré-Terceira Guerra Mundial] vai estourar já!/; /- Ora, cavalheiros...eu sou comerciante...logo, o sonho da minha vida é morrer ganhando dinheiro/; /- Dentro de uma semana ele vai explodir seu fogareiro! E aí...a terra inteira pegará fogo, e...será o fim de tudo!/; /- O inimigo descobriu uma arma poderosíssima...e se êle a usar...PIMBA! É o fim do mundo!/;	/Guerra/Conformismo, cinismo/ Mau uso da tecnologia/
/Salvação do Mundo/	/- Se o seu povo tiver uma arma tão poderosa quanto a do inimigo...o que é que acontecerá?/; /- O mundo estará a salvo, companheiro!/; /- nós também estaremos devidamente armados para a paz!/; /- Um vai ficar com mêdo do outro...e então não haverá guerra!/; /- (...) o mundo está salvo!/; /- Êste jovem cientista aqui acaba de descobrir o fogo!/	/Paz/Inovação, criatividade/ Bom uso da tecnologia/
Rede Temática 2	**Elementos Figurativos para Rede 2**	**Elementos Axiológicos para Rede 2**
/Controle tecnológico e suas finalidades/	/- É...mas você devia cuidar melhor dele [redemoinho], Saci!/; /Três últimos quadros da página 16/; /Tininim aperta “botão do tempo/; /Comerciante e seus produtos/; /Venda de produto que daqui a “mais alguns aninhos virará petróleo”, mas desiste pois “não vai dar tempo/;	/Mau uso de ferramentas, tecnologia e bens naturais/
	/- Êle [o redemoinho], porém, nunca me deixou na mão...sempre funcionou direitinho.../; /- Rapaz!... Como é bacana aqui dentro!/; / “Lista de assinaturas” para que “não estoure a Pré-Terceira Guerra Mundial/; /- Agora, basta o senhor pegar uma folhinha sêca, encostar no cachimbo...que	/Bom uso de ferramentas, tecnologia e bens naturais/

	ela vira chama! Olha aí!/; /- De como usar o fogo sem se queimar ou queimar os outros...em vez de fazer guerra com o fogo...a gente pode fazer coisas formidáveis...como churrasco, por exemplo/; /- Aqui tem o meu cachimbo. Êle é fogo. E não acaba nunca, chova ou faça sol/; /- Se vocês seguirem direitinho as nossas instruções...aquela areiazinha que o senhor aqui me vendeu, ainda vai ser como petróleo[107]/	

O quadro formulado a partir das colocações de Greimas e Courtès e aplicadas por Ciro Cardoso para a História explicita uma tendência de pensamento cara aos anos 1950 e 1960: haveria uma disputa clara entre duas grandes potências em torno da supremacia tecnológica e política do mundo, mas, ao mesmo tempo, inúmeros outros países não deveriam se alinhar a uma das duas. Cabe frisar que em 1955 ocorrera a Conferência de Bandung, onde países recém-libertos da dominação colonial reuniram-se procurando posicionamento diferente da polarização política da Guerra Fria, entre os blocos liderados pelos Estados Unidos e União Soviética defendendo o neutralismo e assumindo-se enquanto países de Terceiro Mundo[108]. O imaginário sobre Bandung, conforme salienta Linhares, manteve-se por mais de uma década após sua constituição original[109].

A leitura da HQ em um primeiro momento poderia apontar em direção a um posicionamento neutro acerca do conflito entre as duas potências, como se indicasse que ele poderia ser resolvido apenas a partir do bom uso do aparato tecnológico pelo homem. Sob esta perspectiva "A grande viagem" poderia ser tomada quase como uma HQ pacifista, ressalvadas as eventuais conotações anacrônicas que poderiam originar desta afirmativa. A sua última página, porém, parece reverter e derrubar esta tese, pois, apesar das recomendações de Pererê, o ser humano continuaria cínico diante da perspectiva – mais real do que nunca – do fim do mundo. É como se o espanto da dupla protagonista expressasse a incapacidade do homem, organizado sobre as premissas da corrida armamentista e da marcha para o progresso tecnológico, para libertar-se do

[107] A grande viagem. In: *Pererê,* fevereiro de 1962. passim.
[108] LINHARES, Maria Yedda. *A luta contra a metrópole*: Ásia e África. 1945-1975. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.
[109] *Ibid*.

constante medo da destruição, restando-lhe apenas o cinismo do vendedor. Localizado no meio urbano, termina por agregar valor negativo a este espaço – assunto que será aprofundado no terceiro capítulo desta dissertação.

2.3. Guerra de Tróia cai no samba

A HQ seguinte, "Galileu e o carro alegórico[110]", publicada em fevereiro de 1964, gira em torno de um dos motivos mais recorrentes nas edições da revista: a já comentada perseguição de Compadre Tonico e Seu Neném à onça Galileu. Tudo se inicia quando a turma percebe o isolamento e a dedicação de Galileu em construir algo que, de acordo com ele, surpreenderá seus amigos. É a oportunidade para que Compadre Tonico arquitete um plano para capturá-lo, aproveitando-se de sua distração com o novo projeto. A estratégia dos caçadores é insinuada no início da página 18, confirmada no último quadro da mesma página – tanto pela escuridão quanto pela afirmação de Compadre Tonico ("Seu Neném, o senhor já ouviu falar no Cavalo de Tróia...?) e explicitada no início do quadro e na manhã seguintes. Galileu aceita o surpreendente regalo sem pensar duas vezes.

[110] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 14-22.

Figuras 15 e 16: "Presente" de Compadre Tonico e Seu Neném para Galileu[111].

Em paralelo à ação de Compadre Tonico e Seu Neném, temos revelado, por intermédio do Saci, que o isolamento de Galileu se deve à construção de um carro alegórico – fato já insinuado pelo título da história e por esta sair em uma edição temática dedicada ao mês do Carnaval. Voltando à dupla de caçadores, a HQ se encerra com a investida destes sobre a onça, que reage e termina por obter através disso os retoques finais de seu carro alegórico:

[111] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 18 e 19.

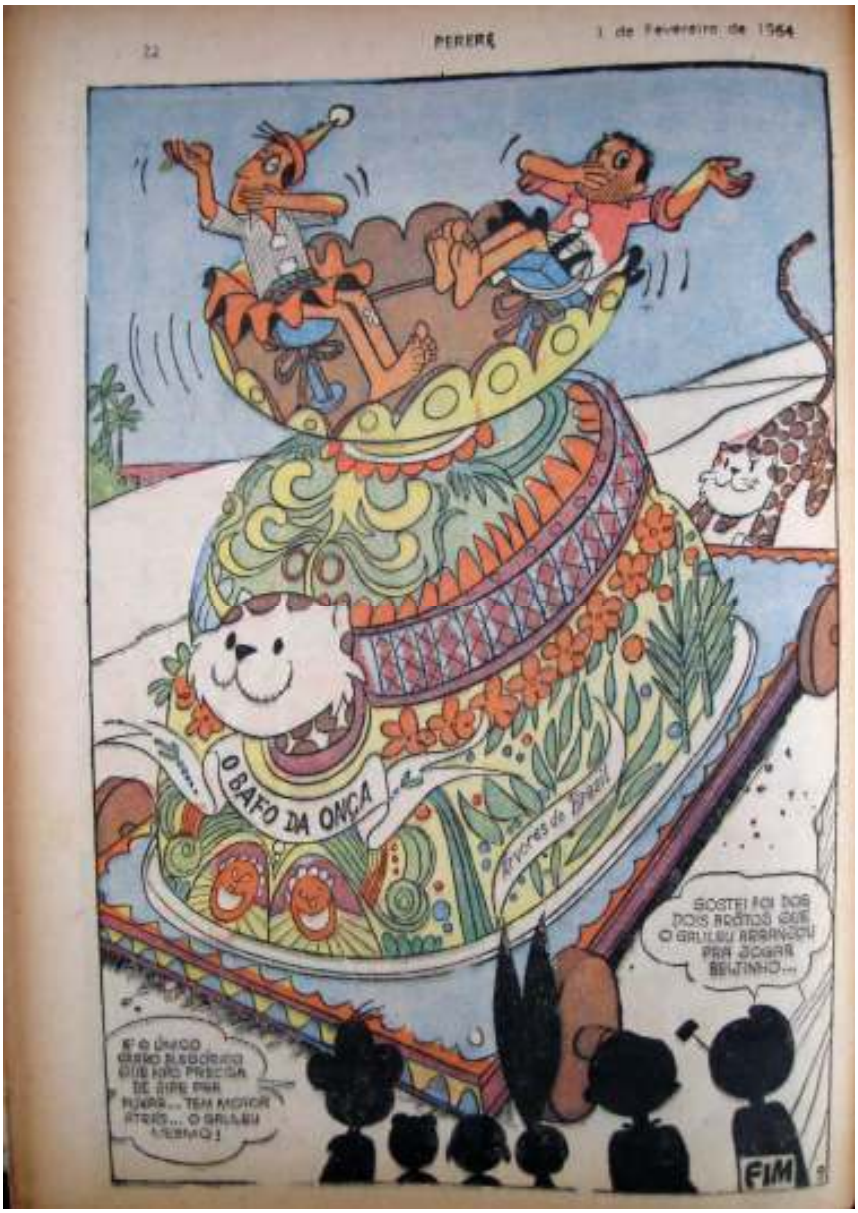

Figura 17: página final de "Galileu e o carro alegórico[112]".

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Galileu preparando algo em "segredo";
2) *Perturbação da situação inicial*: Curiosidade geral;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Artimanha da dupla Compadre Tonico e Seu Neném ("Cavalo de Tróia");
4) *Intervenção na crise*: Reação de Galileu;
5) *Novo equilíbrio*: Carro alegórico.

[112] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 22.

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Todos querem saber o que Galileu está fazendo/	/Pedro Vieira e o salto para "passar por cima da paliçada do Galileu"/; /- Mandei o Pimentel dar uma voada lá por riba [onde está Galileu], êle me trouxe preciosas informações/; /- Geraldinho foi fazer uma toca...quebrou dois dentes/; /- Descobri o que é que o Galileu está fazendo!/.	/Curiosidade/
	/- O Galileu gasta o sol do dia! Distraído, distraído/; /- Rapaz...que negócio é êsse que botaram aqui na minha porta?/ (p. 19); /- Não quero nem saber o que seja...pro que eu estou fazendo vai me servir muito. Vamos lá[113]/;	/Inocência/

2.4. "Saci do Patrocínio"

A próxima história analisada, "Boneca, a Redentora[114]", publicada em maio de 1962, terá a abolição da escravidão e as personalidades a ela associadas como eixo do enredo. Após "agitação" de Pererê – auto-intitulado "Saci do Patrocínio" ou, como será chamado pela turma, "o Castro Alves da Mata do Fundão"– convocando os amigos para um comício em defesa da libertação dos "pobrezinhos dos escravos" e da liberdade, todos seguem empolgados em direção a uma gaiola de passarinhos. Impedidos de prosseguir pelo guardador de passarinhos do Seu Nereu – ou "escravocrata", como prefere Pererê – não se dão por vencidos e, liderados mais uma vez por "El Libertador" Pererê, conseguem falar com Boneca de Piche, filha de Seu Nereu, uma vez que este não se encontrava em casa.

[113] Galileu e o carro alegórico. In: *Pererê*, fevereiro de 1964. passim.
[114] *Pererê*, maio de 1962. p. 3-16. Disponível também em Ziraldo (org.). *Op. cit.,* 2002a. p. 24-37.

Figura 18: Convocação da Mata do Fundão para comício de Pererê[115].

Figura 19: primeira tentativa de libertação dos pássaros[116].

[115] *Pererê*, maio de 1962. p. 4.
[116] *Pererê*, maio de 1962. p. 8.

Com o pai fora de casa, Boneca de Piche assina a autorização que permite a libertação dos passarinhos – afinal, isto tem que se dar no mês de maio, segundo Pererê. A turma então retorna para junto do guardador dos pássaros que, agora se revela[117] (p. 14-15) um ex-escravo a serviço de Seu Nereu:

Figura 20: liberdade para os pássaros[118].

[117] *Pererê*, maio de 1962. p. 14-15.
[118] *Pererê*, maio de 1962. p. 15.

A HQ termina com uma tirada cômica: após libertar os pássaros, Pererê recebe uma "titiquinha de passarinho" na cabeça como recompensa.

Tal como na primeira HQ analisada, em "Boneca, a Redentora", o foco reside na ação individual de personalidades "encarnadas" nos personagens, principalmente Pererê, alcunhado de "Saci do Patrocínio" e "Castro Alves da Mata do Fundão"; para a Boneca de Piche, ainda que não seja declarado, fica implícita a imagem da princesa Isabel que, lançando mão da ausência de seu pai, assina a Lei Áurea – conforme o guardador mesmo afirma: "Eu era minino...mas me lembro...foi quase igual...só que a sinhazinha que assinou o papé tinha outro nome".

Fruto da iniciativa de indivíduos que, por tais gestos admiráveis devem ser lembrados e referenciados pela *Pererê*, a história – ou um olhar específico sobre ela – é fonte de inspiração e é transmitida para os leitores a partir da ação e iniciativas individuais dos personagens. Nesta última HQ toda a ação recai sobre Pererê que, além de preparar e distribuir os panfletos convocando seus amigos para o "comício de esclarecimento", lidera a ação de assalto à gaiola dos passarinhos, negocia com o guardador, parte rumo à casa de "Seu" Nereu e entrega a autorização para a Boneca de Pixe assinar – além de receber o "agradecimento" final dos passarinhos.

Vale destacar também que a Abolição apresenta uma memória própria, construída em um primeiro momento por poetas ligados à tradição parnasiana e por historiadores-memorialistas. Tais autores ajudaram a construir heróis e imagens associadas ao processo abolicionista, tais como

> o imperador, a princesa regente, José do Patrocínio, Tiradentes e Cristo; para as imagens há a luz e o sol, associados liberdade, enquanto a escravidão era vinculada a tudo o que era escuro como a noite e as trevas[119]

2.5. Um duelo entre Napoleão Bonaparte e Duque de Caxias

A próxima HQ abre a edição de setembro de 1961, dedicada a temas que possam apresentar alguma relação com as comemorações em torno da Independência do Brasil,

[119] MORAES, Renata Figueiredo. A abolição da escravidão: história, memória e usos do passado na construção de símbolos e heróis no maio de 1888. In: SOIHET, Rachel (et al.). *Mitos, projetos e práticas políticas*: memória e historiografia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 89.

como paradas militares e heróis nacionais. Em "A batalha da ponte[120]", Ziraldo apresenta figuras como Napoleão Bonaparte e Duque de Caxias a partir da tentativa de Pererê em agradar sua amada, a Boneca de Piche.

Tudo começa quando, para cumprir uma solicitação da Boneca de Pixe, Pererê finge-se de Napoleão Bonaparte:

Figura 21: Saci/Napoleão Bonaparte[121].

Para não contrariá-lo, a turma resolve obedecer aos caprichos de Pererê Bonaparte, procurando assim curá-lo desta loucura recém-contraída. A situação chega

[120] *Pererê,* fevereiro de 1962. p. 3-14.
[121] *Pererê*, setembro de 1961. p. 5.

ao ponto deles construírem uma ponte que, atravessando o Canal da Mancha, os ligaria à Inglaterra. Na verdade o que temos é:

Figura 22: Turma do Pererê parte rumo à "Fazenda Inglaterra[122]".

[122] *Pererê*, setembro de 1961. p. 8.

Construída a ponte pela turma, o Saci se vê subitamente curado da loucura. É neste momento que ele revelará sua estratégia para sua amada – enquanto Allan e se revolta com a artimanha de Pererê e sai de cena, a preparar o troco:

Figura 23 e 24: Plano de Saci é descoberto por Allan, que decide se vingar[123].

Entra em cena Duque de Caxias, versão brasileira da loucura que irá reverter o quadro inicial desenhado por Pererê. E assim termina a HQ: a turma novamente segue as decisões do novo líder e dinamita a recém-construída ponte, obedecendo às suas ordens para destruir a passagem que permitiria o acesso de Solano Lopez ao Brasil:

[123] *Pererê*, setembro de 1961. p. 11-12.

Figura 25: Página final de "A batalha da ponte[124]".

Estruturamos o enredo da HQ a partir da sintaxe narrativa todoroviana, exposta a seguir:

Seqüência 1:

1) *Situação inicial*: Turma do Pererê descansando;

[124] *Pererê*, setembro de 1961. p. 14.

2) *Perturbação da situação inicial*: loucura do Saci;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Saci Bonaparte ordena que a turma construa uma ponte ligando a ponte à Fazenda Inglaterra;
4) *Intervenção na crise*: a turma acata a decisão como forma de curá-lo;
5) *Novo equilíbrio*: Pererê retorna à sanidade.

Seqüência 2:

1) *Situação inicial*: Saci e Boneca conversam satisfeitos sobre a ponte;
2) *Perturbação da situação inicial*: Allan ouve tudo e "enlouquece";
3) *Desequilíbrio ou crise*: Allan como Duque de Caxias exige que a ponte seja demolida;
4) *Intervenção na crise*: a turma acata a decisão como forma de curá-lo (ambiguidade);
5) *Novo equilíbrio*: Saci constrói a ponte sozinho.

À primeira vista, poderia nos chamar a atenção a presença de grandes personagens históricos, através de suas ordens caprichosas – como construir uma ponte sobre o "Canal da Mancha" ou destruí-la para afastar o perigo da invasão de Solano López –, conduzindo os acontecimentos e, por conseguinte, a própria HQ. A ação seria então esvaziada de sentido e reduzida aos caprichos individuais das figuras históricas – e a loucura parece encaixar-se bem neste sentido para legitimar a construção da ponte diante da turma. Ao mesmo tempo, seria possível deduzir que a ação das HQs de *Pererê* também é motivada pela iniciativa de personagens específicos – "A batalha da ponte", através de Pererê e Allan.

O papel dos grandes heróis como molas propulsoras da História é duramente combatido desde os primeiros escritos dos fundadores da revista dos *Annales*[125] – sem contar que hoje em dia autores como Dosse esboçam um reconhecimento da contribuição da geração anterior de historiadores franceses e alemães para a formulação de algumas discussões em torno do que viria a definir futuramente as proposições gerais

[125] Cf. BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 41. FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

de uma "história-problema[126]" – o que torna perceber a continuidade de um olhar "heróico" sobre as transformações presentes na História ainda mais significativa.

Não podemos, porém, menosprezar a figura dos super-heróis, fundamentais para a consolidação das HQs como elemento da cultura de massas[127] e definidora estéticas do campo dos quadrinhos; *Pererê*, como primeira revista de autor nacional a sair por uma grande editora terá de lidar com isso inevitavelmente. Não obstante o caráter heróico presente nos personagens de *Pererê* diferencie-se claramente dos conhecidos personagens das HQs norte-americanas[128], ele manterá, através da astúcia e predomínio das iniciativas individuais, seu papel central para no desenrolar da trama[129].

Por isso consideramos relevante observar novamente a sintaxe narrativa desta HQ. Através dela fica possível perceber que as situações de tensão e crise geradas a partir da loucura dos personagens guardam relação antes com uma mensagem final de cunho moral do que com uma preocupação em transmissão de conhecimentos ligados à história. Em outras palavras, não é possível concluir que esta HQ, por abordar figuras como Napoleão Bonaparte e Duque de Caxias e suas respectivas ações para determinar os momentos de tensão e relaxamento da narrativa, segue linha próxima às de outras revistas que abordaram temas históricos – e que aqui procuramos representar através da série *Grandes Figuras* já explicitada anteriormente.

Não resta dúvida de que os projetos editoriais de ambas as revistas são bastante diferentes, porém devemos lembrar as necessidades de inserção no campo das revistas em quadrinhos: atacadas como mídia que desestimularia a leitura, ela respondeu, sobretudo através da EBAL de Adolpho Aizen, procurando mostrar que poderia ser educativa e valorizar a história do Brasil. Porém, como vimos, o olhar da EBAL sobre nomes da história brasileira correspondia a um determinado modelo de história, do qual *Pererê*, apesar de ainda estruturado sob a figura do herói e de grandes momentos históricos, parece se afastar.

Observamos este afastamento através do uso dos recursos das inversões e da paródia, destacados por Bakhtin em seu estudo sobre Rabelais como recursos estilísticos

---

[126] De acordo com Dosse, Charles Seignobos foi o "bode expiatório" que Lucien Febvre lançou mão para expor sua visão sobre a história. Cf. DOSSE, François. *A história em migalhas*: dos *Annales* à Nova História. Bauru, SP: Edusc, 2003. p. 7-8.

[127] Wright, Bradford. *Op. cit*. p. 1-30.

[128] Ao ponto de heróis como Tarzan e Charlie Chan virarem motivo de sátira em algumas histórias de *Pererê*, como nas edições de novembro de 1960 a 1963.

[129] Os heróis nos quadrinhos seriam realmente problematizados em meados dos anos 1980, através da série em quadrinhos *Watchmen*, roteirizada por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons.

privilegiados para a crítica social. Ora, ainda se Napoleão e Duque de Caxias como representações heroicas sejam retratados em "A batalha da ponte", não encontramos uma listagem de seus feitos em batalhas e conquistas heroicas, assim como não temos maiores dados biográficos dos dois, por exemplo; o máximo que encontramos sobre o primeiro são frases por ele proferidas ("Pois...do alto desta pirâmide..."), a fala empolada na segunda pessoa do plural ("Obedecei às ordens de vosso chefe...") e geralmente gritada (explicitada pelo constante negrito das letras nos balões – e nestes quase sempre "vazados"), e algumas ações associadas à sua trajetória militar (o conflito com a Inglaterra); no caso de Duque de Caxias, temos o uso dos balões semelhantes aos de Napoleão e o conflito com o Paraguai de Solano López. Em ambos os casos, porém, são heróis afetados e excessivos.

Em uma leitura isotópica temos o seguinte esquema:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Construção da ponte pela turma; loucura de Pererê como Napoleão Bonaparte/	/- O Saci ficou maluco!/; /- Êle cismou que é Napoleão Bonaparte!/; /- Dê as ordens, senhor general! O senhor manda!/; /- Vamos invadir a Inglaterra!/; /- (...) vamos construir uma ponte nova!/; /- Como eu sabia que, se pedisse à turma, eles não iam me ajudar...fingi que tinha ficado maluco/.	/- Nada como a gente ser vivo/
/Demolição da ponte pela turma; loucura de Allan como Duque de Caxias/	/- Esse saci é um Calabar/; /- O Allan ficou maluco!/; /- Cismou que é um general comandando uma batalha (...) Duque de Caxias!/; /- Vamos ao encontro do inimigo! Em marcha!/; /- Lá está a ponte por onde nosso inimigo invadirá nossa pátria...vamos destruí-la!/; /- Calma, saci, não se pode contrariar um maluco! Ele piora[130]!/	/- A gente deve ser vivo, mas não deve exagerar/

[130] A batalha da ponte. In: *Pererê*, setembro de 1961. passim.

O próprio Pererê se, à primeira vista, parece agir como vilão nesta HQ, tem logo esta condição suavizada, a nosso ver, pelo fato de agir em nome de uma paixão de menino e de utilizar-se da esperteza para conseguir seus objetivos. O problema reside no fato da sua astúcia exigir o constrangimento de outros e deve, por isso, ser limitada – também por intermédio da inteligência, explicitada através da figura de Alan. A HQ valoriza a esperteza e a inteligência praticadas para o bem comum ao invés do formato heróis x vilões que era hegemônico naquele momento.

A escolha da figura de Duque de Caxias e a lembrança de sua atuação na Guerra do Paraguai para pôr fim ao imbróglio em que a turma se viu inserida pelo Pererê/Bonaparte atestam a importância desta passagem da história do Brasil para a formação de nossa identidade, conforme defende José Murilo de Carvalho[131]. Em *Pererê*, salvar a pátria da invasão estrangeira e punir a injustiça local caminham de mãos dadas em "A batalha da ponte": Duque de Caxias assume a "dupla tarefa" de protetor do Brasil e da Mata do Fundão. O Brasil é projetado e imaginado na Mata do Fundão, em uma versão em quadrinhos e com alta tiragem mensal. Vale destacar, por fim, que a Guerra do Paraguai já fora quadrinizada em uma adaptação da EBAL para *Retirada da Laguna*, do Visconde de Taunay, analisada por Barbosa e cuja conclusão segue sua mesma linha de pensamento apresentada no início deste capítulo: HQ muito preocupada em fornecer uma versão "fiel" da obra clássica e limitando a estética própria dos quadrinhos. *Pererê*, ao contrário, propõe uma brincadeira leve com a história e aproxima os espíritos expansionistas que enxerga em Napoleão e Lopez aos personagens e cenários da revista.

Vale destacar, por fim, que a "loucura de Napoleão" serviria de mote para Ziraldo abordar a chegada dos militares ao poder em 1964. Publicada em julho de 1964 na *Pif-Paf*, "A história de Napoleão" aprofunda as conexões entre passado e presente quando, entre diversas referências, afirma, sobre o movimento de 1789, que "o povo francês estava naquela *base*: querendo as *reformas*![132]". Em seguida:

> A França virou a maior bagunça. Prende não prende. Cassa não cassa. Ibade não ibade. Devolve não devolve. Elege não elege. De qualquer maneira, o Comando Revolucionário se reuniu e fez uma lista enorme, *criando* todos os Direitos dos Homens (...). Os Direitos dos Homens

[131] CARVALHO, José Murilo de. *Forças Armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 179.
[132] PINTO, Ziraldo Alves. *1964-1984*: 20 anos de prontidão. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 12.

> ficaram famosos no mundo todo, mas tem umas partes do mundo aí que não dão muita bola para coisas desse tipo[133].

2.6. "Serra Matrona": Mata do Fundão, mãe da revolução

Também publicada na edição de setembro de 1961 temos "A grande batalha", HQ de nove páginas onde a Revolução Cubana torna-se cenário para as brincadeiras dos personagens da Turma do Pererê[134].

Ela tem início com a apresentação do problema por Pererê :

Figura 26: Pererê narra a tristeza que reina após a invasão da Mata do Fundão[135].

[133] PINTO, Ziraldo Alves. *Op. cit*, 1984. p. 12.
[134] *Pererê,* setembro de 1961. p. 18-26.
[135] *Pererê*, setembro de 1961. p. 18.

Apesar de a dramatização de Pererê ser ironizada – através da onomatopéia musical, possivelmente uma referência aos acordes iniciais da 5ª Sinfonia de Beethoven, comum em anúncios de suspense; e por serem os invasores bastante semelhantes aos personagens da Mata do Fundão – a invasão é um fato e apresenta suas características negativas: teias de aranha e cartas se acumulam, uma vez que Queiroz é, segundo Pererê, "o pior carteiro do mundo".

Em seguida, observamos os preparativos de Pererê e seus amigos para "a grande batalha". Escondidos na "Serra Matrona[136]", eles bolam estratégias, cultivam seu arsenal de guerra, praticam mamona ao alvo e técnicas de camuflagem. Está tudo pronto para a batalha; faltava apenas o "uniforme", fundamental para o início da batalha e logo providenciado:

Figura 27: preparativos finais para "A grande batalha[137]".

[136] Uma referência a Sierra Maestra, local onde os combatentes liderados por Fidel Castro iniciam a guerra de guerrilhas que culminará na expulsão de Fulgêncio Batista. Cf. SALES, Jean Rodrigues. *A luta armada contra a ditadura* militar: a esquerda brasileira e a influência da Revolução Cubana. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 10.

[137] *Pererê*, setembro de 1961. p. 23.

As barbas postiças usadas pelos personagens nos remetem diretamente ao visual dos revolucionários cubanos. A HQ se encerra com a batalha de mamonas entre as turmas do Pererê e Rufino, com expressiva vitória para a primeira. Expulso o invasor, resolvem usar o armamento de uma forma mais produtiva: ao invés de utilizá-las para "produzir óleos vegetais para a indústria", Pererê tem a idéia de as mamonas passarm a servir como bolas de gude para as brincadeiras da turma:

Figuras 28 e 29: Batalha entre turmas do Pererê e do Rufino; página final[138].

[138] *Pererê*, setembro de 1961. p. 25-26.

Seqüência 1:

1. *Situação inicial*: Turma do Pererê na Mata do Fundão (elipse);
2. *Perturbação da situação inicial*: Invasão da turma do Rufino (elipse);
3. *Desequilíbrio ou crise*: Ocupação de "Rufino e seus asseclas" sobre a Mata do Fundão; exílio de Pererê e amigos na Serra Matrona;
4. *Intervenção na crise*: Preparativos para o ataque; "Dia D";
5. *Novo equilíbrio*: Retomada da Mata do Fundão pela Turma do Pererê.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
Invasão da Mata por Rufino & Cia.	/- As trevas desceram sôbre a Mata do Fundão...por isso...não há mais alegria em nossas terras...somos um povo fugitivo e triste...nós, os da Mata do Fundão...fomos dominados por um bando de bárbaros/; /- O bando de Rufino e seus asseclas (...) pior carteiro do mundo (...) uma turma sem classe mesmo/; /- O dia da expulsão do inimigo que invadiu nossa mata!/;	Local X Invasor
Retomada da Mata do Fundo pela Turma do Pererê	/- As borboletas voltarão a voar sôbre as nossas flôres...nossas flôres terão mais vida...nossa vida, em teu seio, mais amores!/; /- Só gastei uma [mamona-munição]!/; /- A Mata do Fundão está livre" (idem); /- (...) aproveitamento da mamona em tempo de paz![139]/	

[139] A grande batalha. In: *Pererê*, setembro de 1961. passim.

2.7. Considerações preliminares

As disputas em torno do que deve ser lembrado – e esquecido – pela História sempre nos revelam algo que, por vezes, parecemos esquecer: não existe construção histórica inocente e livre de contradições. Tradições, no dizer de Hobsbawm, são reinventadas a todo instante pelos veículos de comunicação massivos em um ininterrupto processo de construções de (contra-) hegemonias, segundo Dênis de Moraes a partir da leitura de Gramsci[140]. Podemos dizer mesmo, remetendo a Bakhtin[141], que não existe escrita livre de contradições; pelo contrário, ela se constitui como arena privilegiada para compreensão mais acurada dos conflitos presentes em uma dada sociedade. Mesmo quando a escrita em questão reveste-se de humor, personagens associados ao Brasil e é direcionada para um público de crianças e jovens, como é o caso de *Pererê*, de Ziraldo.

Ziraldo, através de *Pererê*, procurou posicionar-se junto ao conjunto da produção cultural que discutia temas como desenvolvimento, revolução e o nacionalismo no Brasil, tão presentes nas décadas de 1950 e 1960. Neste sentido, *Pererê* representa a defesa da construção da nação a partir, por exemplo, da valorização do folclore e da crítica a práticas consideradas exógenas ao país.

Ao mesmo tempo *Pererê* não renega integralmente elementos usualmente associados à cultura norte-americana e à modernização capitalista. O Brasil imaginado que está presente em *Pererê* deveria, pois, assumir uma política que defendesse o desenvolvimento e propiciasse a inserção plena e independente do Brasil na modernidade, a partir de seus próprios valores.

Neste sentido, esta conclusão dialoga com alguns dos pressupostos assumidos por Ridenti ao tratar do "romantismo revolucionário" que seria caro a boa parte das manifestações culturais das esquerdas durante os anos 1960:

> O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora

---

[140] HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. MORAES, Dênis de. *Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural*. Disponível em: http://www.enecos.org.br/xiiicobrecos/arquivo/doc/009.doc. (acesso em 15 de outubro de 2007).

[141] BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Op. cit.*

> de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (...)[142].

Ao privilegiar personagens e passagens da história, *Pererê* consegue ingressar na dinâmica do campo dos quadrinhos, definido a partir do combate às publicações que não educassem e valorizassem a leitura e a História – ou ao menos um certo olhar sobre ela. Porém, a revista assumiu desde o início leitura autoral sobre a história e, em nenhum momento, seus personagens foram descaracterizados de forma a passar determinados conteúdos.

Com isso, embora Ziraldo *Pererê* não rompa com os marcos gerais de uma história *magistra vitae,* ele consegue, através de sua interpretação e seleção do passado e do que deve ser lembrado como "histórico" – e o exemplo da Revolução Cubana é bastante significativo desta seleção e de que como não podemos restringi-la a um "nacionalismo" quase xenófobo, conforme interpretação de Bruno Alves discutida na **Introduçao** nos leva a crer, por exemplo –, imaginar um Brasil singular e idiossincrático e, desta forma, estabelecer-se de forma diferenciada no mercado de quadrinhos no Brasil.

---

[142] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 25.

CAPÍTULO 3

TRAÇOS DO CAMPO CULTURAL DOS ANOS 1950 E 1960 EM *PERERÊ*

3.1. Introdução

A cultura de esquerda dos anos 1960 foi marcada pelas iniciativas do Centro Popular de Cultura, diretamente ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE)[143]. 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 Krushev, 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[144]. O autor também destaca que:

> Os movimentos culturais do pré-64 sofriam 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 (...)[145].

---

[143] O correto mesmo seria dizer CPC's – no plural – uma vez que estes comitês eram localizados nas principais capitais do país e, consequentemente, respondiam artisticamente de acordo com as demandas específicas de cada região. Para fins desta pesquisa, no entanto, quando tratamos de CPC's nos referimos a uma caracterização generalizante e que, em geral, assume como referência a experiência do CPC no Rio de Janeiro. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980. HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60.* São Paulo: Brasiliense, 1982. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira:* utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2004. RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*.

[144] RIDENTI, M. *Op. cit.*. p. 67-72.

[145] *Ibid.*. p. 77.

Fundado em 1961 por jovens que reivindicavam participação social mais efetiva da UNE, o CPC apresentou no ano seguinte o seu famoso e polêmico[146] 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[147].

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[148].

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[149]. 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

---

[146] Ainda que "(...) áreas como o cinema, as artes plásticas e a música (popular e erudita), pouco foram influenciadas – esteticamente falando – pelo Manifesto do CPC". Acreditamos, contudo, que mesmo do ponto de vista estético, o Manifesto do CPC serviu como paradigma para a cultura da época, mesmo que sob um prisma negativo. Basta observarmos as críticas duras às suas teses principais formuladas por cinema-novistas, tropicalistas e membros do chamado Cinema Marginal. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit...* p. 42.

[147] HOLLANDA, H. *Op. cit.*, 1980. p. 18-19

[148] NAPOLITANO, M. *Op. cit..* p. 38.

[149] HOLLANDA, H. *Op. cit..* p. 27-28.

equívocos e erros de avaliação – Hollanda levanta argumento próximo ao nosso, destacando o impacto cultural e social dos CPC's em seu tempo[150]. A força de algumas idéias 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[151]. 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[152]

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 (2004), foi o compositor quem propôs o nome Centro Popular de Cultura, numa inversão à proposta inicial, Centro de Cultura Popular[153]. 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; era uma questão sobretudo de engajamento. Sobre este impasse causado por Carlos Lyra:

---

[150] HOLLANDA, H. *Op. cit.*. p. 28.
[151] BOURDIEU, Pierre. Esboços de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu:* sociologia. São Paulo: Ática, 1983. p. 61. Destacamos aqui que o verbo "tende" realça a concepção não-determinista e não-reprodutivista que marcou os trabalhos do sociólogo francês, ao contrário das críticas de autores como Bernard Lahire e François Dubet, brevemente apresentadas em SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n. 020, mai/jun./jul./ago. 2002. p. 60-70.
[152] BOURDIEU, Pierre. *Id.*. p. 60-61.
[153] NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*. p. 41.

> '*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 zuarte, 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[154].

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[155]".

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.

3.2. "Logo agora que o cinema brasileiro foi campeão do mundo": *Pererê* e o cinema

[154] CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 261.
[155] HOLLANDA, H. *Op. cit..,*1980. p. 38-39.

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[156]. 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[157], assim como compreendemos o risco que corremos ao retratá-lo tão sinteticamente. 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". Neste 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 Neorrealismo 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 idéia na cabeça[158]".

---

[156] 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.
[157] XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro* Moderno. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
[158] *Ibid*.

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[159] – 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.

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[160], 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-comsmopolita", como Walter Khouri e, exemplo que nós citamos, Zé do Caixão[161].

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[162].

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

---

[159] O FMI impunha condições para a efetuação das negociações que batiam de frente com as pretensões desenvolvimentistas de JK. Cf. SKIDMORE, Thomas E. *Brasil*: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964). 7ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 211-225.
[160] RAMOS, J. *Op. cit*.. p. 20.
[161] BERNARDET, J.; GALVÃO, M.. *Op. cit*.. p. 39.
[162] RAMOS, J. *Op. cit*.. p. 28 e 29.

remessas de lucros foram, no entanto, bastante criticadas pelos cineastas de então pois acabava desobrigando as empresas estrangeiras a investirem no cinema nacional[163]. Vale lembrar que também acompanhamos no primeiro capítulo a luta dos autores de quadrinhos brasileiros por atuação institucional em defesa da produção nacional.

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[164].

Aliado a estes fatores, lembramos o debate estabelecido entre o Cinema Novo e a literatura que acreditavam expressar questões nacionais[165], através de filmes como Vidas Secas, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1963 e inspirado na obra de Graciliamo Ramos e Deus e o Diabo na Terra do Sol, produção de 1963 de Glauber Rocha. Neste filme é rico o debate, segundo Xavier, com *Os sertões*, de Euclides da Cunha[166]. Apesar de Bernardet e Galvão destacarem a presença no Cinema Novo de obras de rica elaboração estética, eles também apontam que o Cinema Novo teria promovido uma "elitização" do cinema, uma vez que a apropriçãoo do material popular passava por uma clivagem que muitas vezes se distanciava das percepções e anseios das massas, objeto destes filmes[167].

O cinema apareceu na revista *Pererê*, em "Como pegar uma onça[168]", 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 (...)". O suspense sobre quem caminha sozinho neste cenário árido é rompido na

---

[163] RAMOS, J. *Op. cit.*. p. 29-32.
[164] BERNARDET, J.; GALVÃO, M.. *Op. cit.*. p. 200.
[165] O debate com a literatura se dá de forma especialmente forte após o golpe de 1964; este período, porém, escapa de nossa análise neste momento. Para ilustrar com um exemplo podemos citar *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.
[166] XAVIER, I.. *Op. cit.*. p. 19.
[167] BERNARDET, J. & GALVÃO, M.. *Op. cit.*. p. 139-140.
[168] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 16-23.

página seguinte, acompanhado da afirmação que remete a Euclides da Cunha: “O ‘cabra’ é antes de tudo um forte’”:

Figuras 30 e 31: Galileu enfrenta as dificuldades da Caatinga[169].

Galileu se vê confrontado pela “volante do tenente Migué Torres[170]”, 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

[169] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 16-17.
[170] 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, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª edição. São Paulo, SP: Ed. SENAC São Paulo, 1997. p. 544.

atingido a onça[171]. Logo ficamos sabendo que na verdade tudo não passava de uma gravação de uma cena de filme, patrocinado por Compadre Tonico:

Figura 32: Compadre Tonico explica a Seu Neném seu plano para pegar Galileu[172].

O truque formulado por Compadre Tonico é logo compreendido por seu parceiro, inclusive a opção pelo diretor do filme:

[171] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 18-19.
[172] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 20.

Figura 33: Seu Neném reflete sobre o plano de Compadre Tonico[173].

A fraqueza de Galileu após as filmagens é a oportunidade que Compadre Tonico 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 direta ao diretor Ruy Guerra[174] –, declara sua eleição como "melhor ator du monde!". A HQ termina com o arrependimento de Compadre Tonico e o orgulho de Galileu:

[173] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 21.
[174] RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Op. cit.*. p. 287-288.

Figura 34: Galileu e a Palma de Ouro[175].

Sequência 1:

1. *Situação inicial*: Galileu atuando em filme de Ruy Batalha;
2. *Perturbação da situação inicial*: Cansaço de Galileu;
3. *Desequilíbrio ou crise*: "Estafa" de Galileu; Compadre Tonico captura Galileu;
4. *Intervenção na crise*: Presidente do Festival de Cannes declara Galileu "melhor ator du monde";
5. *Novo equilíbrio*: Galileu "andando de lá pra cá" exibindo seu prêmio, a Palma de Ouro.

A leitura isotópica da revista aponta para o elogio de uma estética fortemente associada ao meio onde ela surge e se desenvolve. Em *Pererê* tal aspecto também se faz presente, e merecerá destaque no capítulo seguinte.

[175] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 23.

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Características do cinema nacional/	/Sol e cactos ocupando sete das oito páginas da HQ/; /- O 'cabra' é antes de tudo um forte!/; / - Paladino do Nordeste/; / - Genial, Galileu! Você é o maior ator do cinema nacional!/; / - Êle sabia que o Galileu não ia agüentar êsse batente de fazer filme no Nordeste... êste Sol não é brincadeira...ainda por cima convidou o Ruy Batalha pra dirigir o filme...um diretor durão desses!!!/; /- Êle serr mesmo Jean Paul Belmondo du Brésil/; /- Eu eleger o Galileu o melhor ator du monde!/; /- Logo agora que o cinema brasileiro virou campeão do mundo!/; /- Exibindo essa tar de Palma de Ouro[176]/	/Estética nacional/

3.3. "*Festa moderninha*": *Pererê* e a música

A música popular é outro lugar artístico que amalgama as complexidades da sociedade onde *Pererê* se insere. Ela é marcada neste período sobretudo pela 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

[176] Como pegar uma onça. In: *Pererê*, dezembro de 1962. passim.

Nova[177]". 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[178]. 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 nexo 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[179].

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 inconseqüentes 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[180].

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

---

[177] CASTRO, Ruy. *Op. cit.*

[178] Ruy Castro, por exemplo, destaca o fascínio que a descoberta da hoje famosa "batida Bossa Nova" despertou em um curioso João Gilberto.

[179] MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de et. alli. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 67-123.

[180] apud CASTRO, Ruy. O*p. cit*.. p. 344.

sorriso e da flor, passamos para composições que abordam a dureza da vida do homem do Nordeste e do favelado[181].

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[182]. Há, além da temática relacionada aos nordestinos, favelados e desvalidos em geral, 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[183]", HQ sobre uma "festa moderninha" organizada pela Boneca de Piche. A primeira página da HQ já parece explicitar a tensão dos meses finais do governo Goulart, através da pergunta de Allan, logo esclarecida por Pererê; vemos também uma primeira caracterização da festa em questão no último quadro:

---

[181] Carlos Lyra compõe em 1963 a "Canção do subdesenvolvido", que fez bastante sucesso no meio universitário.
[182] RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*
[183] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 27-34.

Figura 35: Pererê, Allan e Moacir conversam sobre a festa na casa da Boneca de Piche[184].

Iniciam-se os preparativos para a reunião, que é aguardada com ansiedade devido ao anúncio de duas "surprêsas sensacionais". A informalidade dita o tom da festa: além de cada personagem da turma se encarrega de levar algo para comer e beber, logo vemos 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

[184] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 27.

despercebido pelo humor dos personagens, desacostumados com uma festa tão diferente:

Figura 36: Turma do Pererê se diverte com a informalidade da "festa moderninha[185]".

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 37: Sérgio Ricardo e Nara Leão na festa da Boneca de Piche[186].

[185] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 30.
[186] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 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[187]". 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:

Figura 38: Todos escutam a bossa da Boneca de Piche[188].

Figura 39: Pererê "compreende" a canção da Boneca[189].

[187] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 32.
[188] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 33.
[189] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 34.

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[190]". 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[191].

Para fins desta pesquisa, não há necessidade de estabelecer uma sintaxe narrativa à maneira de Todorov, pois o enredo basicamente gira em torno da festa bossa-novista da turma e dos valores a ela atribuídos. Mais interessante será avançarmos em direção a uma leitura isotópica de "A canção do Pererê" objetivando perceber como, através da música brasileira, elementos como tradição e moderno são euforizados ou disforizados:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/"Festa moderninha" e suas características/	/- Aposto que a gente vai ter que levar as bebidas e as meninas os salgadinhos/; /- Todo mundo sentado no chão/; /- Vão ter duas surprêsas sensacionais/; /- A Mata do Fundão precisa de mais iniciativas como essas.../; /- Adorei esse negócio de assentar em almofadas/; /Sérgio Ricardo e Nara Leão cantam em clima intimista, com banquinho e violão[192]/	/Estética moderna/

Observamos, por intermédio de uma leitura isotópica da HQ em questão, que elementos usualmente associados ao universo da Bossa Nova, como a informalidade da

[190] Cf. http://www.sergioricardo.com/?area=filme&id=1 (acesso em 13 de março de 2010).
[191] A trilha sonora do filme veio a público em 1964, mas a faixa já fora lançada no disco *Um SR. talento*, de 1963.
[192] A canção do Pererê. In: *Pererê*, janeiro de 1964. passim.

"reuniãozinha para os amigos", onde todos sentam no chão e levam comidas e bebidas; e o clima banquinho-e-violão para a interpretação das canções são utilizados para construir a rede temática em torno da "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...[193]"; 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[194]":

3.4. "*Gôôôôll do 'Mata do Fundão F. C.' do Brasil!*": *Pererê* e o futebol

A Copa do Mundo de futebol de 1962, realizada entre 30 de maio e 17 de junho, mereceu uma edição temática em junho do mesmo ano[195]. Ao contrário dos outros quarenta e dois números de *Pererê*, temos aqui uma única história a ocupar toda a revista, cuja contracapa já enuncia a excepcionalidade deste número ao apresentar a HQ como uma abertura de filme:

[193] *Pererê*, março de 1963. p. 12.
[194] *Pererê*, junho de 1961. p. 3.
[195] *Pererê*, junho de 1962.

Figura 40: abertura da edição especial sobre a Copa de 1962[196].

Com os preparativos finais para o início da Copa do Mundo, a seleção da Pruslávia decide descansar um pouco na Mata do Fundão, o que é motivo de alegria e entusiasmo para toda a turma. O time visitante será fortemente caracterizado ao longo da HQ pela força física de seus jogadores, que se inscreve até mesmo em seus nomes, como podemos ver na **Figura 42**, por exemplo:

[196] *Pererê,* junho de 1962. p. 2.

Figura 41: Equipe da Pruslávia hospedada na Mata do Fundão[197].

Figura 42: Pênalti a ser batido por Kebrapeitolstoy contra a equipe do Mata do Fundão F. C.[198].

Animados com a presença do time estrangeiro, Pererê e seus amigos propõem uma partida entre a Mata do Fundão e a seleção da Pruslávia. Em paralelo a isso, temos a chegada de um repórter vindo da cidade diretamente para cobrir a seleção da Pruslávia: é Luiz Carlos Carreto, homenagem de Ziraldo a Luiz Carlos Barreto, colega então fotógrafo da revista *O Cruzeiro*. Além da revista, ambos trabalham em O assalto ao trem pagador (1961), filme dirigido por Roberto Farias: Ziraldo como autor do impactante cartaz do filme, e Barreto como co-autor do roteiro e co-produtor:

[197] *Pererê,* junho de 1962. p. 5.
[198] *Pererê,* junho de 1962. p. 29.

Figura 43: Cartaz de Ziraldo para o filme O Assalto ao trem pagador[199].

A partida inicia-se com a Turma do Pererê uniformizada como Mata do Fundão F.C. portando as cores do time de coração de Ziraldo, o Flamengo, do Rio de Janeiro:

[199] LEITE, Ricardo. *Ziraldo em cartaz*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2009.

Figura 44: Mata do Fundão F.C. posa para foto antes do jogo[200].

Iniciada a partida, que ocupará boa parte da HQ, ela será definida a partir do uso inteligente das características de cada personagem para driblar a truculência adversária: Geraldinho e suas orelhas de coelho atrapalharão a visão do goleiro; Moacir usará seu

[200] *Pererê,* junho de 1962. p. 10.

casco de tartaruga para obstruir a chegada do adversário à defesa do Mata do Fundão F. C.; Allan se utilizará de seu corpo esguio para realizar defesas elásticas; e Galileu e sua força de onça atuarão na defesa do time, por exemplo. Boa parte destas iniciativas termina por ser anulada pela força bruta adversária: Geraldinho tem suas orelhas amarradas e Moacir terá seu casco quebrado, por exemplo.

Todas estas dificuldades serão superadas pelo Mata do Fundão F. C., principalmente a partir da vontade que Tininim e Pererê têm de impressionar Tuiuiu e Boneca de Piche. Por fim o time sairá como vencedor da partida e o resultado foi tão satisfatório que a escalação da seleção brasileira de futebol será alterada: no lugar do "escrete" oficial, será a Turma do Pererê quem disputará a Copa do Mundo no Chile.

Antes de iniciarmos a análise da HQ, é preciso chamar atenção primeiramente à associação entre o Flamengo e o time da Mata do Fundão F.C. proposta por Ziraldo. Conforme lembramos na Introdução e abordaremos de forma mais detida em parte do terceiro capítulo, Ziraldo destaca em *Pererê* elementos biográficos de sua infância e juventude na cidade de Caratinga, através de seus personagens e da construção da Mata do Fundão. Em livro em quadrinhos lançado em 2009 que apresenta diversas HQs ligadas à história do time rubro-negro, Ziraldo o introduz mostrando como teria começado sua paixão pelo time:

> Um dia, um primo me chamou pra jogar futebol de botão com ele. Lá em Caratinga, interior de Minas, time de futebol eram os times do Rio: América, Vasco, Botafogo...Ele mostrou os botões e eu disse que queria jogar com os botões do Botafogo. Eu não sabia nada do Botafogo, mas era um nome sensacional, Botafogo! Mas meu primo disse que Botafogo já era ele. Eu que escolhesse outro time. E o que mais tinha na sua caixa de botões? Ah, eu podia ser Flamengo. Achei o nome forte...pomposo, meio misterioso. O que podia ser Flamengo? Estreei como Flamengo nesse dia, meio sem querer. Só que a história estava apenas começando.
> No mesmo dia, passando pela rua do comércio, vi uma aglomeração de rapazes em torno de um rádio na vitrine de uma loja. Do rádio vinha o som de uma gaitinha enlouquecida: piriri, piriri, piriri! Não parava de tocar. E o pessoal comemorava. Era gol do Flamengo! Comemorei também. Se o Flamengo era aquela alegria, eu tinha que ser Flamengo mesmo[201]!

Voltando à HQ de junho de 1962, prosseguimos com o modelo de sintaxe narrativa todoroviano instrumentalizado por Ciro Cardoso:

[201] PINTO, Ziraldo Alves. *O mais querido do Brasil em quadrinhos*. São Paulo: Globo, 2009. p. 3.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Turma do Pererê na Mata do Fundão;
2) *Perturbação da situação inicial*: Notícia da chegada da seleção da Pruslávia;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Partida de futebol não-planejada entre Pruslávia e Mata do Fundão F.C./chegada de jornalistas para cobrir o jogo/Violência do time estrangeiro;
4) *Intervenção na crise*: Uso da inteligência e da estratégia no time do Mata do Fundão F.C.;
5) *Novo equilíbrio*: Vitória da Turma do Pererê, escalada para a Copa de 1962 no Chile.

Em "Os craques da pelota", a ação concentra-se nas partes 3 e 4 da sintaxe narrativa formulada por Todorov, ou seja, no confronto entre a força estrangeira dos "Jakarowsky", "Leopoltrowsky" e "Joandalmeidowsky" – na linha da famosa fala de Garrincha que, ao referir-se aos seus marcadores de nomes impronunciáveis, chamou-os simplesmente de "joões" – contra a astúcia e habilidade da Turma do Pererê, logo identificados como brasileiros ao longo da narração da partida[202]. É especialmente interessante observar a associação estabelecida pelo narrador entre o time rubro-negro sediado na Mata do Fundão e liderado por Pererê com o Brasil na passagem abaixo:

Figura 45: Narração de gol da Mata do Fundão F.C.[203].

[202] A título de curiosidade, Ziraldo é mencionado como o responsável pela recepção dos familiares dos atletas campeões da Copa de 1958 na redação dos Diários Associados. Cf: CASTRO, Ruy. *Estrela solitária*: um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 183.
[203] Pererê, junho de 1962. p. 29.

Propomos então a seguinte leitura isotópica para a HQ:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
Partida de futebol entre Mata do Fundão F.C. e seleção da Pruslávia	/Uniforme do time da Mata do Fundão é das mesmas cores do time do Flamengo/; /"Catimba" de Pererê para reunião tática/; /Sucessivos dribles de Pererê sobre o time da Pruslávia/; /Geraldinho obstrui a visão do goleiro da Pruslávia/; /Moacir usa seu casco como obstáculo para parar o ataque adversário/ ; /Pedro Vieira faz buracos no campo adversário/; /Galileu barra os jogadores adversários com sua força física; / Tininim e Pererê fazem gols para impressionar suas namoradas/; /- Êles são geniais!!! Futebol brasileiro é aquilo!!!/; /A Turma do Pererê é convocada para a Copa do Mundo no Chile/;	/Nacional; "Futebol-arte"/
	/- Moçada crescidinha, né, "seu" técnico?/; /Ataque do jogador Marallewsky Tromborswynn derruba todo o time da Mata do Fundão; /Nó nas orelhas de Geraldinho/; /Casco de Moacir é danificado/; /- Chuta violentamente Joandalmeiodowsky/; /- Fuzila Donnelokisky/; /Penâlti batido pelo jogador Kebrapeitolstoy que tira Galileu do jogo[204]/	/Estrangeiro; "Força bruta"/

3.5. *Pererê* e um amigo d'*O Cruzeiro*

Como funcionário da revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, Ziraldo também não deixou escapar a chance de retratar seus colegas de trabalho em *Pererê*.

[204] Os craques da pelota. In: *Pererê*, junho de 1962. passim.

Desde João Martins e Ed Keffel[205], que ganharam popularidade com reportagem sobre "discos voadores" sobrevoando a Barra da Tijuca[206], zona oeste do Rio de Janeiro, a Carlos Leonam[207], repórter companheiro de revista e de empreendimentos futuros, como no *Pasquim*[208], passando pelo já citado Luiz Carlos Barreto, Ziraldo situava seus leitores junto aos nomes de peso da revista *O Cruzeiro*, muito popular no período, ainda que iniciasse um lento declino em suas vendas, resultado da entrada de novas revistas no mercado e da política empresarial de Chateuabriand[209].

Destacamos aqui uma HQ que homenageia outro nome fundamental para *O Cruzeiro*. Ziraldo faria sua homenagem ao famoso personagem Amigo da Onça em "O bom amigo", publicada em setembro de 1963, meses após o suicídio de seu criador e colega Péricles[210]. Nesta HQ, Ziraldo brinca com o conhecido prazer proporcionado pelo poder do Amigo da Onça para derrotar em situações cotidianas um Outro definido a partir de extremos limiares – loucos, pobres, mulheres traindo maridos etc.[211] –, ao colocá-lo como justificativa para uma viagem súbita do sempre inocente Galileu para o Rio de Janeiro. Chegando à cidade grande, não encontra seu amigo e percebe-se sem dinheiro e condições para retornar à Mata do Fundão. Ao decidir resgatar a enganada onça, Pererê é interrompido por aquele que seria o tal amigo de Galileu:

---

[205] O Pererê existe?. In: *Pererê*, outubro de 1961. p. 3-12. A referência à dupla, que aqui aparecem como João Marfins e Ed Koffre, aparece nas páginas 09-10. João Martins é lembrado também em "Viagem para Marte", que será analisada no capítulo seguinte.

[206] A reportagem data de 17 de maio de 1952. O tema seria retomado nos anos seguintes, como na edição de 31 de outubro de 1959, onde João Martins procura defender a veracidade da polêmica reportagem; ela pode ser lido aqui: http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/31101959/311059_3.htm (acesso em 15 março 2010).

[207] "Charles Leonam", criador da expressão "esquerda festiva" para designar artistas e intelectuais da Zona Sul, e criador, ao lado de Ziraldo, do símbolo do Canário para a seleção brasileira de futebol, é personagem de "Papai Noel, o azarado", publicada em dezembro de 1963 (p. 24-29). Cf. LEONAM, Carlos. *Os degraus de Ipanema*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1998. CASTRO, Ruy. *Op. cit.*., p. 358.

[208] Como no Pasquim, onde foi levado por Ziraldo em 1971. Cf. LEONAM, Carlos. *Op. cit..,* p. 205.

[209] MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. p. 110.

[210] Péricles faleceu em 31 de dezembro de 1961, mas inéditos foram publicados até fevereiro do ano seguinte. De 10 de fevereiro a 31 de março de 1962, reeditaram-se seus trabalhos mais representativos, e de abril deste ano até 1972, o personagem passou às mãos de uma equipe de desenhistas da revista, sob responsabilidade de Carlos Estevão, até a morte deste último em 1972. Cf. SILVA, Marcos Antônio da. *Op. cit*.. p. 20.

[211] *Ibid*.. p. 49 e p. 57.

Figura 46: *Amigo da Onça* em *Pererê*[212].

Sequência 1:

6) *Situação inicial*: Galileu parte subitamente em encontro a seu amigo no Rio de Janeiro;
7) *Perturbação da situação inicial*: O amigo de Galileu não o busca no aeroporto;
8) *Desequilíbrio ou crise*: Galileu não tem dinheiro para voltar a Mata do Fundão;
9) *Intervenção na crise*: Turma do Pererê decide "resgatar" Galileu;
10) *Novo equilíbrio*: Não há (situação em suspenso).

Não conseguimos observar um novo equilíbrio a concluir a Sequência 1 devido à decisão da turma de buscar Galileu ter sido interrompida com a chegada inesperada do

[212] *Pererê*, setembro de 1963. p. 34.

Amigo da Onça. Ziraldo aqui estabelece forte intertextualidade com o trabalho de Péricles, ao basear a conclusão da HQ nas características narrativas presentes no trabalho deste último em *O Cruzeiro*, caracterizado por lançar mão do inesperado[213] para revelar críticas morais e sociais – ao mesmo tempo em que a amizade do grupo da Mata do Fundão, fator sempre destacado em *Pererê*, também está presente na HQ e sobrevive à redução humorística promovida pela chegada do "amigo" de Galileu. A expressão final de Pererê ao constatar ser o amigo de Galileu o personagem de Péricles demonstra que ele percebe ter sido este o motivo de tantos acontecimentos estranhos terem ocorrido com a onça, e que isso não poderia ser diferente, em se tratando do Amigo da Onça. A sintaxe de Todorov nos revela que, ao não estabelecer um novo equilíbrio priorizando a ação inconclusa e aberta ao leitor, termina por se aproximar da linha narrativa comum aos cartuns de Péricles. A homenagem aqui não se restringe às citações, mas dialoga mesmo com as diferentes linguagens dos quadrinhos e do cartum d'*O Amigo da Onça.*

Com isso, a intertextualidade presente em "O bom amigo" não se inscreve apenas na presença do personagem de Péricles, mas sim na própria narrativa da HQ, ao instituir a abertura do enredo inconcluso, marca tão trabalhada por Péricles ao longo de quase vinte anos desenhando o personagem para a revista *O Cruzeiro*, onde também trabalhava Ziraldo. Péricles, que tinha uma relação conflituosa com o sucesso de seu personagem e sofria de depressão, poria fim à própria vida em 31 de dezembro de 1961 – e o título da HQ de setembro de 1963 também poderia ser lido como uma singela homenagem ao falecido amigo.

Por outro lado, através de uma leitura isotópica de "O bom amigo", veremos que a homenagem à famosa criação de Péricles não diminui a valorização de noções como a amizade estabelecida na Mata do Fundão, tema caro à revista de Ziraldo:

---

[213] ZAMMATARO, Ana Flávia Dias; GAWRYSZEWSKI, Alberto. Entre o humor e a crítica: abordagens de O Amigo da Onça (1943-1974). In: *VII SEPECH Seminário de Pesquisas em Ciências Humanas*. Londrina: Eduel, 2008. Disponível em: http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf (acesso em 15 de março 2010).

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
Galileu parte para o Rio de Janeiro sem avisar	/-Se é amigo do Galileu só pode ser um bom sujeito/; /- O Galileu disse que é o maior amigo que êle já têve/; /- O maior é? E nós, os humildes aqui da Mata do Fundão?/; /- E disse que o tal amigo dêle vai pagar tôdas as despesas, tôdas./; /- O Galileu vai pro Rio de avião. Tudo pago. O amigo que êle tem lá é um espetáculo./; /- Ora, Allan, afinal a gente não pode fazer tudo pelos amigos./ ; /- O amigo é de inteira confiança./; /- Nunca vi onça mais craque pra fazer amigos/; /- Êle agora só pensa no tal amigo do Rio./; /- Êste mundo é assim mesmo...amigos novos no lugar dos velhos amigos/; /- Não adiantar chorar. Nós somos amigos de verdade. Vamos juntar todo o nosso dinheiro pra buscar o Galileu/; /- É isso que dá. O Galileu confia em todo mundo[214]/	/Valor da "verdadeira" amizade/

3.6. Considerações finais

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 capítulo – 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

[214] O bom amigo. In: *Pererê*, setembro de 1963. passim.

Pererê em "A canção do Pererê", o Cinema Novo tem destacado seu caráter autoral associado ao espaço em "Como pegar uma onça".

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 – 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[215].

Em "Os craques da pelota", enquanto os personagens da Mata do Fundão enfrentam e vencem uma seleção de um país que nos remete ao Leste Europeu, temos na verdade o elogio do futebol-arte brasileiro em contraposição ao frio e truculento futebol estrangeiro, e que poderíamos exemplificar, a partir dos marcos da época, com a seleção da U.R.S.S:

> Como tudo que parecia vir da URSS, seu futebol tinha uma aura de modernidade e mistério que dava medo. Era o "futebol científico", em que os jogadores estavam preparados para correr 180 minutos e, depois, sapatear balaiakas sobre os bofes dos adversários. Dizia-se que, em dia de jogo, eles fazia quatro horas de ginástica pela manhã (...)[216].

Vale destacar também a coerência existente entre a construção do personagem Pererê discutida no primeiro capítulo e o destaque dedicado à imagem do futebol brasileiro ligado ao drible e ao talento dos jogadores (que usam suas características físicas com astúcia)[217]. Estas habilidades podem ser sintetizadas na fórmula "futebol-arte", consolidada a partir da vitória da Copa do Mundo de 1958: se até 1958 o "coquetel racial brasileiro" era o culpado pelos sucessivos fracassos em competições anteriores, a situação muda de figura quando o time brasileiro vence sua primeira Copa;

---

[215] Autores como Hollanda, Napolitano e Ridenti, importantes para o desenvolvimento deste capítulo, não fazem nenhuma referência ao *Pererê* em seus trabalhos.

[216] CASTRO, Ruy, *Op. cit.*. p. 158-159.

[217] O futebol brasileiro, pensado por Da Matta como um "drama social" que indica uma série de questões presentes na sociedade brasileira, é pensado associado a uma "arte da malandragem", em contraste com o muitas vezes "quadrado" e "autoritário" futebol europeu. Cf: DA MATTA, Roberto. Esporte na sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro. In: _____(org). *Universo do futebol*: esporte e sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 40; p. 28.

a partir daqui, a forma brasileira de jogar futebol será interpretada a partir da identidade nacional[218].

Por fim, a homenagem ao personagem de Péricles revela o domínio que Ziraldo já apresentava sobre a linguagem dos quadrinhos: em "O bom amigo", a intertextualidade reflete-se não apenas na presença de um personagem conhecido pelas seus cartuns em *O Cruzeiro*, mas também na presença de modelos narrativos diferentes em uma única história, conforme indicamos em nossa análise torodoviana da narrativa.

[218] SOARES, Antônio Jorge Gonçalves. *Futebol, malandragem e identidade*. Vitória, ES: SPDC/UFES, 1994. p. 97-98.

CAPÍTULO 4

O CAMPO E A CIDADE: DISPUTA TERRITORIAL PELO IMAGINÁRIO

4.1. Introdução

Tratamento recorrente dentro da tradição literária e do pensamento social brasileiro[219], denotar valores para as experiências de vida nos mundos rural e urbano será recurso também utilizado nos quadrinhos de *Pererê*. Os enredos de um bom número de histórias centram-se nos contrastes presentes entre aspectos da vida moderna, associados às cidades, em contraponto à calmaria típica do meio rural, representada pela Mata do Fundão, espaço onde vivem os personagens da Turma do Pererê.

4.2. Olhares sobre a grande metrópole

A primeira história que destacamos é "O piquenique", HQ que abre a edição de janeiro de 1964 e que, nas suas dez páginas, nos apresenta uma clara definição das características do campo e da cidade a partir de um jogo de inversões entre ambas. Ela começa com os lamentos iniciais de Pererê e Tininim, cansados da vida que têm na monótona Mata do Fundão. Logo os outros integrantes da turma juntam-se aos protagonistas em suas críticas ao "vêrde por tôda parte", ao "ruído dos riachos, das cascatas", na "porção de passarinhos piando, cantando, assoviando, buzinando, martelando na hora do 'rush'" e no "ar carregado de clorofila-90", por exemplo:

[219] O caso inglês das representações de campo e cidade na literatura é analisado por WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

Figura 47: reclamações sobre a vida na Mata do Fundão[220].

A turma se vê no meio de uma crise, ao ponto de Geraldinho afirmar: "Pobres crianças...vamos acabar uns frutos do meio...[221]". Ninguém sabe qual solução assumir para resolver o impasse:

[220] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 4.
[221] p. 5.

Figura 48: Em busca de uma solução para "escaparem" da Mata do Fundão[222].

É chegada a hora de Pererê intervir: ele defende que todos devem fugir da Mata do Fundão, no que é complementado por Galileu, que propõe que isso se dê através de um piquenique. Todos iniciam seus preparativos para o grande dia até que, chegado o momento, somos surpreendidos com o local escolhido pela Turma do Pererê para fugir da desgastante e colorida vida na Mata do Fundão, em expressivo quadro de página inteira:

[222] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 6.

Figura 49: quadro final de "O piquenique[223]".

O quadro final apresenta uma série de imagens que poderíamos associar a um grande centro urbano: anúncios publicitários, ar poluído, aviões e um helicóptero, grandes edifícios – com direito a uma pessoa segurando uma mala que aparentemente se jogou do alto de um deles – e grande fluxo de automóveis em viadutos cortando a cidade. As cores utilizadas para contrapor a realidade urbana, em tons de cinza e sem maiores variações de tonalidade – a despeito da elogiosa diversidade que nela residiria, a tomar as declarações de Pererê e seus amigos ao longo da HQ ao pé da letra – com a

[223] *Pererê*, janeiro de 1964. p. 14.

Mata do Fundão e seus personagens, ricas em cores fortes e vivas, também nos ajudam a caracterizá-las e melhor compreender o efeito irônico desta HQ.

Sua sintaxe narrativa pode ser definida da seguinte forma:

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Turma do Pererê na Mata do Fundão (em elipse);
2) *Perturbação da situação inicial*: Tininim e Pererê estão cansados da Mata do Fundão;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Toda a turma engrossa o coro dos descontentes Tininim e Pererê;
4) *Intervenção na crise*: Fuga da Mata do Fundão e piquenique;
5) *Novo equilíbrio*: Chegada da turma na cidade grande.

Neste sentido, a leitura isotópica d'*O Piquenique* deve atentar para a carga irônica presente nos elementos figurativos e temáticos que a constituem:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Ir para longe desta mata infernal /	/Êsse verde por toda parte me irrita /; /Êste ruído dos riachos, das cascatas (...) me tocas nos nervos/; /Esta porção de passarinhos piando, cantando, assoviando, buzinando, martelando na hora do 'rush'/; /E o gás neon dos vagalumes acendendo e apagando no sono da gente? Já não agüento/; /Estas árvores gigantescas... todas iguais...me esmagam!!!/; /Ê este ar carregado de clorofila-90...é uma tragédia/; /Os dias verdes e iguais nos destroem um pouco cada dia, não é?/; /Mal posso esperar a hora de me livrar dessa mata[224]/	/Tudo em volta nos maltrata/; /Vamos acabar uns frutos do meio/

[224] O piquenique. In: *Pererê*, janeiro de 1964. passim.

Através da leitura isotópica, percebemos que o novo equilíbrio que a princípio encerraria "O piquenique" de acordo com a sintaxe narrativa na verdade sustenta, em virtude da inversão humorística sobre os valores ligados a cidade e ao campo, um falso equilíbrio que nos leva a não imaginá-los satisfeitos e adaptados à cinzenta cidade grande. A mirada sarcástica do coelho Geraldinho na última página não parece deixar margens para dúvidas quanto à carga irônica presente nesta HQ, fazendo-nos voltar a ela para uma leitura mais condizente com o perfil dos personagens, já consolidado ao longo de mais de três anos de publicação da revista.

4.3. Meninos da cidade grande na Mata do Fundão

As representações ligadas à vida na cidade e no campo servirão de argumento para um bem-humorado julgamento em "Viva!!! Acabaram as férias!", publicada na edição de março de 1961, por ocasião da volta às aulas neste mês[225]. A exclamação que serve de título vem de Pererê e justifica-se porque, a partir daquele mês, encerrar-se-ia a estadia de Carlos Roberto, menino da cidade que, entre outras estripulias, tapou os buracos cavados por Pedro Vieira, deu nó nas orelhas de Geraldinho e entupiu os cachimbos de Pererê, na até então sempre calma Mata do Fundão. Porém, ao contrário do restante da turma, ávida por vingança e que conseguiu capturá-lo em uma armadilha, o saci pondera a favor de um julgamento justo para o menino da cidade .

Arma-se o júri, com Tininim no papel da promotoria e Pererê fazendo as vezes da defesa de Carlos Roberto. Como era de se esperar, o humor permeará o julgamento, a começar pelo exagero das acusações:

[225] *Pererê*, março de 1961. p. 3-14.

Figura 50: início do julgamento do menino da cidade[226].

A defesa de Pererê nos fornece uma série de informações adequadas aos objetivos deste capítulo. O herói não exime o menino de suas ações, mas a justifica por ser ele apenas "um pobre garôto da cidade"; ele "não conhece os encantos do campo, da roça e da floresta verde e perfumada"; "nunca teve uma árvore para subir, pra pular de galho em galho"; "a beleza das noites estreladas, o crepúsculo e a aurora colorida"; "nunca ouviu pela manhã o doce trinar dos passarinhos", entre outras intervenções – ao passo que Tininim pondera que o menino, por outro lado, "tem gangorras, balanços e o 'play-ground' da prefeitura"; "tem o cinema e a televisão"; "rádio, vitrola e a alta fidelidade", por exemplo:

[226] *Pererê*, março de 1961. p. 8.

Figura 51: campo e cidade sob julgamento[227].

Ao fim do caloroso debate, Carlos Roberto é declarado culpado, com pena de um ano de estudos forçados na cidade – recebida com alívio por ele, talvez ciente do quanto havia aprontado na Mata do Fundão. Por fim ele se despede da Turma do Pererê

[227] *Pererê*, março de 1961. p. 10.

e, como para selar a paz entre eles, lhes oferece cigarrinhos de chocolates – mas que prontamente explodirão sobre eles, numa última travessura do menino da cidade.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Turma do Pererê na Mata do Fundão (em elipse);
2) *Perturbação da situação inicial*: Menino da cidade (Carlos Roberto) passa as férias na Mata do Fundão;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Carlos Roberto apronta com a turma, que decide vingar-se;
4) *Intervenção na crise*: Julgamento de Carlos Roberto no lugar da vingança;
5) *Novo equilíbrio*: O menino da cidade é condenado, mas consegue uma praticar última travessura na Mata do Fundão.

Percebemos nesta HQ uma tensão entre os valores imaginados para cada espaço e as travessuras que seriam típicas de crianças. Para Ziraldo, as crianças não podem ser pensadas como boas ou más, mas sim devem ser compreendidas a partir da agitação e do ritmo diferenciado que seria próprio desta faixa etária. O problema talvez esteja em uma incompatibilidade gerada a partir da vivência em regiões tão opostas entre os meninos da cidade e do campo, como sugere a rede isotópica abaixo:

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Travessuras do garoto da cidade em férias na Mata do Fundão/	/- Aquêle capetinha está passando as férias na fazenda, e não deixa a gente em paz/; / - Êle tapou todos os buracos que eu cavei durante anos e anos/; /- Deu um nó nas minhas orelhas e pintou meu rabinho de verde!/; /- Me chamou de gorila!/; / - E enquanto eu dormia, pegou um aparêlho de barbear/; /- Êle entupiu todos os cachimbos que a Boneca me deu no Natal (...)/; /Explosão final após presente do menino para a Turma da Mata do Fundão/.	/No fundo é um menino bonzinho/
Rede Temática 2	**Elementos Figurativos para Rede 2**	**Elementos Axiológicos para Rede 2**
/Julgamento do garoto da cidade/	/- O acusado é um pobre garôto da cidade...e sendo da cidade, não conhece os encantos do campo, da roça e da floresta verde e perfurmada...sendo criado no asfalto, nunca teve uma árvore para subir, pra pular de galho em galho/; /- Mas em compensação, êle tem gangorras, balanços e o "play-ground" da prefeitura!!!/; /- Ele não tem na cidade a beleza das noites estreladas, o crepúsculo e a aurora colorida!/; /- Mas tem cinema e a televisão/; /- Ele nunca ouviu pelas manhãs o doce trinar dos passarinhos!/; /- É? É? E o rádio, a vitrola e a Alta Fidelidade?/; /- Não tem na cidade a água cristalina dos rios e o cantar das cataratas.../; /- ...Mas tem piscinas e fontes luminosas!!!/; /- Êle não tem gabirobas azedinhas, amoras, pitangas, jaboticabas e sapotis colhidos nos pés.../; /- Em compensação, êle tem balas, bombons, caramelos, jujuba, pirulito, Chicabon e o chicletes de bola[228]!/.	/Relação entre o meio e a formação do indivíduo/

[228] Viva!!! Acabaram as férias!. In: *Pererê*, março de 19614. passim.

4.4. Brasília, terra alienígena

O primeiro número da revista, publicado em outubro de 1960, apresenta duas histórias ligadas à relação estabelecida por Pererê com grandes cidades brasileiras. "Viagem para Marte[229]", história de oito páginas, é a primeira das cinco presentes neste número, e retrata as aventuras do protagonista Pererê, capturado por alienígenas com planos de invadir a Terra enquanto preparava seu almoço. Curiosamente, quando Pererê é levado ao planeta de seus raptores, constatamos que a arquitetura do lugar muito se assemelha com a da recém-inaugurada capital da República: Brasília fora fundada há menos de seis meses da publicação da primeira revista *Pererê*, e sua arquitetura moderna é motivo para Ziraldo imaginá-la como uma paisagem de algum planeta distante.

Figura 52: chegada de Pererê à terra alienígena[230].

[229] *Pererê*, outubro de 1960. p. 3-10.
[230] *Pererê,* outubro de 1960. p. 5.

A conotação é bastante óbvia: Brasília, cidade que representava o ideal do desenvolvimentismo fomentado por Kubitschek, planejada e rapidamente construída para simbolizar a inserção do país na modernidade, é vista em Pererê como um espaço deveras exótico e, sobretudo, como um local externo, distante, "alienígena". As referências a Brasília revelar-se-iam ainda em um jogo de labirintos presente na edição do mês seguinte, onde o leitor, antes de começar a brincar, é alertado de que "Isto aqui é igual Brasília: você pode passar por baixo ou por cima dos caminhos que se cruzam. Só não vale pular e usar desonestidade[231]".

Retornando à primeira história, o estranhamento que Pererê sente ao deparar-se com a arquitetura de outro planeta é logo nuançado quando os extraterrestres percebem que Pererê na verdade muito se assemelha a eles, exceto pela cor. Enquanto nosso personagem principal é negro, os ETs seguem o conhecido modelo esverdeado padrão para alienígenas. Ao constatar esta diferença de ordem cromática, Pererê procura aproveitar-se da situação para escapar do planeta, afinal "Isto aqui é como aquêle jogo de pega-varetas: o preto é um só e vale mais do que todas as outras cores[232]". Primeiramente, acaba obtendo dos alienígenas uma série de luxos e benefícios e consegue, por fim, retornar ao lar.

Por se tratar da HQ que inaugura a revista, é possível perceber, quando comparamos com outras histórias já analisadas ao longo da dissertação, que personagens como Pererê e Galileu encontram-se com traços muito "crus": o desenho de Ziraldo ainda não alcançara o grau de desenvolvimento presente, por exemplo, na HQ que abre este capítulo.

Nesta breve história uma série de informações e valores é veiculada: referências a Brasília, a invasores de outro planeta – temática que fazia bastante sucesso em HQs e no cinema durante os anos 1950 – e a importância da cor como fator de diferenciação são alguns deles. Neste momento nos interessa, contudo, perceber como binômios do tipo local-estrangeiro, representado pela presença de Pererê em Brasília, são trabalhados de forma a nos auxiliar a melhor compreender como *Pererê* procurava pensar o Brasil.

Abaixo estruturamos, respectivamente, a sintaxe narrativa e a leitura isotópica de *Viagem para Marte*:

---

[231] *Pererê*, outubro de 1960. p. 12.
[232] *Pererê,* outubro de 1960. p. 9.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê na Mata do Fundão preparando comida;
2) *Perturbação da situação inicial*: Pererê capturado por disco voador;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Pererê vai para um lugar estranho/ Alienígenas discutem entre si;
4) *Intervenção na crise*: Pererê tira proveito de sua aclamação como mestre do povo alienígena;
5) *Novo equilíbrio*: Retorno de Pererê a Mata do Fundão.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Pererê capturado para planeta alienígena/	/- Estamos chegando a Marte!/; /- Ué... tenho a impressão que já estive em Marte./; /- Senhor presidente geral do planeta Marte, eis o homem da Terra, nosso prisioneiro!/;	/Estranhamento/
/Pererê é alçado a líder do povo alienígena/	/- Seus imbecis!!! Vocês não podem prender um ser superior!/; /- Eu aqui vou chegar a chefe de gabinete./; /- Perdão, mestre! Se soubéssemos que a Terra era habitada por seres tão superiores, jamais ousaríamos.../; /- O pessoal aqui não tem nenhum preconceito de côr[233]./;	/Semelhança/

Como em outras histórias que analisaremos aqui, "Viagem para Marte" trata das diferenças presentes entre tradição e modernidade, representadas aqui através da forma como a cidade-modelo Brasília é apresentada, em contraste com outro estilo de vida – o rural, experimentado pelos personagens na Mata do Fundão. Neste sentido, é possível perceber que o estranhamento será elemento fundamental das HQs em *Pererê*; é a partir

[233] Viagem para Marte. In: *Pererê,* outubro de 1960. passim.

da constatação de que algo foge ao andamento corriqueiro da vida dos personagens da Mata do Fundão que boa parte dos enredos irá se desenvolver.

A semelhança percebida pelo protagonista não avança ao ponto de convencê-lo a permanecer em Marte, mesmo lá não havendo "preconceito de cor". Temos então um valor que será bastante presente na relação que *Pererê* estabelece junto à modernidade e à presença estrangeira: sua relevância é reconhecida, mas sob o signo do estranhamento e da forte identificação das diferenças e especificidades dos elementos locais e externos. Campo e cidade são diferentes, mas um não deve substituir integralmente o outro – ainda que a preferência da Turma do Pererê pese obviamente sobre o primeiro.

4.5. Rio de Janeiro, três impressões

Nesta mesma edição de outubro de 1960, foi publicada "Sacintopeia", interessante HQ que retrata os contrastes entre campo e cidade. Desta vez tem como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro, que recebe Pererê à procura de algumas lembranças para seus companheiros de Mata do Fundão. Sem esconder seu encantamento pelas belezas naturais da ex-capital da República, o personagem prepara-se para pegar um lotação[234] quando, em virtude da direção imprudente e veloz do motorista, é arremessado sobre a calçada. As pessoas próximas ao local ficam espantadas ao se depararem com nosso protagonista e perceberem que ele tem apenas uma perna. Creditando tal fato ao acidente, levam-no rapidamente ao hospital, e inicia-se uma grande confusão envolvendo um surpreso Pererê.

[234] Transporte urbano muito comum a partir dos anos 1950, o lotação insere-se em um imaginário de modernização onde os automóveis e os meios de transporte rodoviários ganham força, em detrimento da malha ferroviária. Cf: DUARTE, Ronaldo Goulart. Centralidade, acessibilidade e o processo de reconfiguração do sistema de transporte na metrópole carioca dos anos de 1960. *Revista Território*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 11, 12 e 13:91-106, set./out. 2003. p. 95, 97-98. Disponível em: http://www.laget.igeo.ufrj.br/territorio/pdf/N_11_12_13/centralidade.pdf (acesso em 16 de maio de 2010).

Figura 53: "acidente" de Pererê no Rio de Janeiro[235].

"Dez minutos depois", inicia-se intensa cobertura midiática sobre o ocorrido, com imprensa, televisão e políticos atuando em conjunto e explorando o caso de forma exagerada e por vezes forçada. No fim, toda esta sensibilidade coletiva resulta em doações de inúmeras pernas mecânicas (esquerdas e direitas), e Pererê retorna com elas em fila para casa, justificando assim o título da HQ:

[235] *Pererê*, outubro de 1960. p. 20.

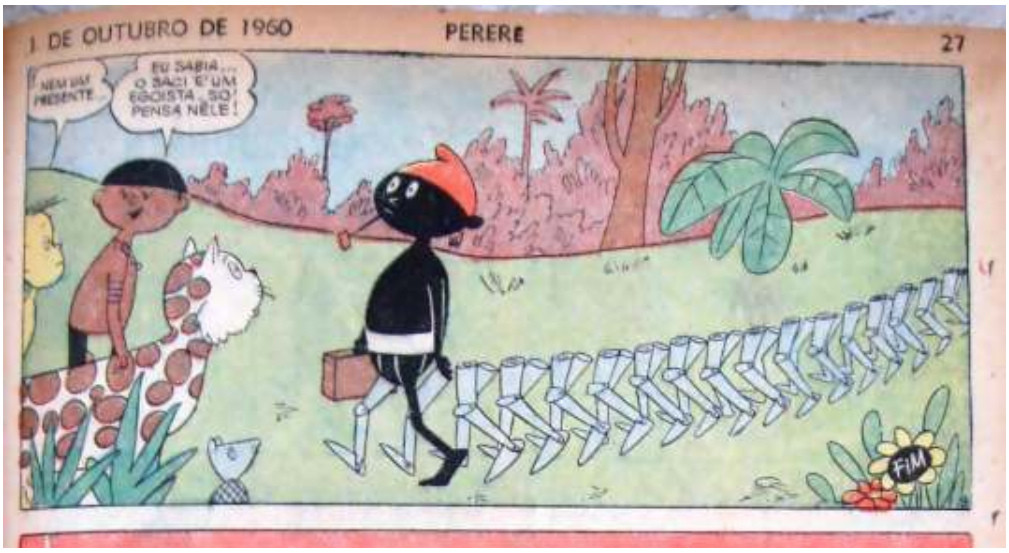

Figura 54: O Sacintopeia[236].

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê viaja para o Rio de Janeiro;
2) *Perturbação da situação inicial*: Pererê é derrubado por motorista de lotação;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Populares pensam que ele perdeu sua perna
4) *Intervenção na crise*: Pererê é internado em hospital e levado a programa de auditório, onde ganha pares de pernas mecânicas;
5) *Novo equilíbrio*: Chegada de Pererê e suas pernas na Mata do Fundão.

Como um prenúncio do que seria definido por Debord como a "sociedade do espetáculo[237]", "Sacintopeia" retrata noções como a proliferação das mídias e suas consequências mais nocivas, como o sensacionalismo no trato dos acontecimentos e a banalização da comoção popular, por exemplo:

[236] *Pererê*, outubro de 1960. p. 27.
[237] DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Pererê é tratado como acidentado em sua ida ao Rio de Janeiro/	/- O lotação arrancou-lhe uma perna!/; /Presença de vereador, jornalistas e de equipe de TV para cobrir o caso; /Saci olha atônito para uma câmera de TV/ (p. 23); /- "Sr. Saci... sua vida está aqui!/; /- As geladeiras "Friex" têm o prazer de apresentar: "Sua vida está aqui, o programa mais triste da TV!"; /- Graças à corajosa e oportuna campanha de Juca Vangrano, o povo, num gesto magnânimo e sob os auspícios das geladeiras "Friex" irá oferecer ao Sr Saci...16.685 pernas mecânicas[238]!/	/Exploração midiática/

Em novembro de 1961, será a vez de Compadre Tonico, Seu Neném e Galileu conhecerem os mistérios da "cidade maravilhosa" em "O banho de mar", HQ de sete páginas baseada no motivo da perseguição da dupla de fazendeiros à onça[239]. O primeiro quadro nos mostra, porém, um Galileu despreocupado, afinal Compadre Tonico e Seu Neném foram passar uns dias de descanso em Copacabana. As primeiras três páginas destacam as diferenças entre os modos de vida do campo e da cidade: o funcionário do hotel onde estão hospedados estranha o pedido para serem acordados às quatro e meia da manhã, horário considerado tarde para eles; o encantamento que eles sentem ao verem o mar, no melhor estilo mineiro de ser ("Ê...marzão bêsta!!!"); o jantar servido exageradamente cedo; e, por último, a dúvida quanto ao uso de protetor solar, que servirá como estratégia para a (não) captura de Galileu:

[238] Sacintopeia. In: *Pererê*, outubro de 1960. passim.
[239] *Pererê*, novembro de 1960. p. 16-22.

Figura 55: Compadre Tonico e Seu Neném na praia de Copacabana[240].

A dupla decide então convidar Galileu para acompanhá-los no Rio de Janeiro. Ele prontamente aceita e parte para a cidade que também lhe traz sensações próximas àquelas manifestadas por Compadre Tonico e Seu Neném: a vista do Pão de Açúcar lhe chama atenção; estranha ir a praia tão tarde, apesar não ser "nem meio-dia"; e as ondas quase o afogam também. É pintado um Rio de Janeiro voltado para o mar, faceta que,

[240] *Pererê,* novembro de 1961. p. 18.

segundo Joaquim Ferreira dos Santos, veio a imprimir-se como forte característica da cidade a partir de fins dos anos 1950[241].

Após ambos terem sentido o ritmo próprio da cidade, desenha-se o seguinte quadro: fora do contexto da Mata do Fundão, apenas vencerá a disputa aquele que dominar em proveito próprio o que a cidade tem para lhes oferecer. A dupla de fazendeiros acredita que tem Galileu em suas mãos ao convidá-lo para um banho de sol, sob o pretexto de cozinhá-lo com o protetor solar. O que a dupla obviamente não entendeu desde o início da HQ é que o óleo serve para bronzear e não para "cozinhar" quem dele se utiliza; consequentemente, enquanto Galileu ganha um bronzeado que lhe estimulará a propagandear pela praia o uso do óleo "dapelle", Compadre Tonico e Seu Neném sofrem insolação e acabam ficando três meses de cama – fracassando mais uma vez na tentativa de pegar a onça:

Figura 56: página final de "O banho de mar[242]".

[241] SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958*: o ano que não devia terminar. 8ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 35.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Galileu na Mata do Fundão;
2) *Perturbação da situação inicial*: Galileu é convidado por Compadre Tonico e Seu Neném a conhecer o Rio ;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Banho de sol na praia, onde a dupla de fazendeiros acaba se queimando demais no Sol.
4) *Intervenção na crise*: Galileu chama por socorro e eles são levados para o hospital;
5) *Novo equilíbrio*: Galileu faz propaganda do protetor solar que usou para se proteger do Sol.

Para fins deste capítulo, restringimos a leitura isotópica de *O Banho de Mar* à relação dos personagens com o Rio de Janeiro:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Compadre Tonico, Seu Neném e Galileu no Rio de Janeiro /	/Admiração diante das belezas naturais da cidade/; /Compadre Tonico e Seu Neném pedem para serem acordados às 04:30 da manhã para irem à praia e acham tarde; /Bronzeador é confundido como óleo para queimar a pele; /- Mas Compadre, o sol do meio-dia não vai me pegar na praia... nesta hora já estou até jantando!/; /A dupla de fazendeiros e Galileu quase se afogam/; /Compadre Tonico e Seu Neném não se protegem do Sol e acabam internados em hospital/; /- Vocês não estão acostumados com o sol carioca[243]/;	/Estranhamento do campo sobre a cidade/

[242] *Pererê,* novembro de 1961. p. 22.
[243] O banho de mar. In: *Pererê,* novembro de 1961. passim.

Por fim, em fevereiro de 1963, a partida de um personagem da Turma do Pererê para o Rio de Janeiro é novamente explorada, o que demonstra a abrangência deste tema e sua importância para a caracterização da revista. Desta vez Tininim será o escolhido: em "Tininim no Rio[244]", incentivado por Pererê o jovem índio decide aceitar o convite de dois adultos para ir ao Rio de Janeiro, pois será sua chance, de acordo com o Saci, de "(...) ficar conhecendo o Rio de Janeiro, o mar, o bonde, uma porção de coisa[245]". Chegando à cidade grande, Tininim é recepcionado em meio a sussurros de entusiasmo pela mãe de um dos homens – de nome Fabiozinho Rebouças Duprat Jr. –, sob os cuidados de quem Tininim permanecerá ao longo da HQ. Madame Duprat decide lançar mão da excepcionalidade de ter um "selvagem" trazido da "selva" em sua casa para "ganhar o prêmio de fantasia do baile infantil do Coventry![246]".

Para isso não basta Tininim ser ele mesmo, e é aqui que se inicia a trajetória de nosso personagem às lojas da cidade em busca de plumas – americanas, de "imitação perfeita das araras do Amazonas" –, tintas, colares que imitam dentes de jaguar e arco e flecha de fabricação europeia, por exemplo. A artificialidade dos preparativos é ressaltada a todo momento na HQ, e o silêncio de Tininim, que apenas se expressa sob pensamento e procura apenas entender o que acontece e se divertir tomando sorvete, em contraste com o falatório expressivo de Mme. Duprat, explicita o conflito em torno do que é autenticamente brasileiro ou não.

É chegada a hora do concurso, e Tininim sai como grande vencedor e, quando pela primeira convidado a manifestar o que sente sobre toda a situação, explicita a contradição presente no comportamento da burguesia carioca retratada por Ziraldo:

---

[244] *Pererê,* fevereiro de 1963. p. 17-22.
[245] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 17.
[246] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 17. Possivelmente uma referência ao Country Club, localizado no bairro do Leblon, Zona Sul do Rio de Janeiro. O Country Club funcionava como elemento de distinção social a ser cobiçado por quem quer "ser elegante", de acordo com coluna de José Álvaro n'*O Diário de Notícias*. Cf: SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Op. cit*.. p. 83.

Figura 57: página final de "Tininim no Rio[247]".

A cidade grande é retratada em "Tininim no Rio" a partir de um olhar direcionado para aquilo que poderíamos discernir como o *high society* carioca, cujo modo de vida burguês e pautado pelo elogio do *american way of life* ganhara força por intermédio de revistas ilustradas como *Careta* e *O Cruzeiro* e da crescente influência de colunistas sociais como Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes a ditar valores e padrões de

[247] *Pererê*, fevereiro de 1964. p. 22.

beleza e consumo[248]. A maneira de se expressar popularizada pelo primeiro, marcada por americanismos e gírias por ele inventadas, parece ter sido mesmo satirizada nesta HQ, conforme indicam os exemplos abaixo:

Figura 58 (ao lado) e 59 (abaixo): figuras do *high society* carioca e Tininim[249].

É importante mencionar também que a capa apresenta coerência temática com a HQ, comunicando sobre o Carnaval que ocorria naquele mês:

---

[248] MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, Tel Aviv, v. 10, n. 2, s/p., 1998-1999. Disponível em: http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=588&Itemid=233 (acesso em 15 março 2010). SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Op. cit.*. p. 81-89.

[249] *Pererê*, fevereiro de 1963. p. 17 e 18.

Figura 60: Capa da edição de fevereiro de 1963.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê e Tininim na Mata do Fundão (em elipse);
2) *Perturbação da situação inicial*: Tininim é convidado por família rica a conhecer o Rio de Janeiro;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Tininim é levado para várias lojas afim de concorrer a prêmio em um baile como "Bravo Guerreiro do Tocantins";
4) *Intervenção na crise*: Resposta final em inglês de Tininim;
5) *Novo equilíbrio*: (Não há/em aberto).

Rede Temática 1	Elementos Figurativos para Rede 1	Elementos Axiológicos para Rede 1
/Tininim é levado para o Rio de Janeiro por membros do "High Society" carioca para concorrer a prêmio de melhor fantasia/	/- Claro que você deve ir, Tininim. Tem nada a perder. Vai ficar conhecendo o Rio de Janeiro, o mar, o bonde, uma porção de coisas/; /- É o Fabiozinho Rebouças Duprat Jr. Chegando de sua viagem ao Amazonas; /- Vamos vestir nosso indiozinho com linda fantasia./; /- Eu tôu adorando é êste tapete... mais macio do que a grama lá da mata./; /Compra de plumas americanas, "imitação perfeita das araras do Amazonas/; /Outros artigos importados são comprados; /- A maravilhosa fantasia premiada se intitula... Bravo guerreiro do rio Tocantins!/; /- Pois até a criança que conduz a fantasia é um autêntico selvagem brasileiro das selvas do longínquo Amazonas[250]/;	/Elite urbana voltada para a cultura estrangeira/

4.6. Considerações finais

Em todas as HQs analisadas neste capítulo, encontrarmos presente o estranhamento daquele que vive no campo diante da arquitetura peculiar, dos excessos midiáticos e do ritmo incessante que estaria presente no cotidiano das grandes cidades, por exemplo. Podemos nelas constatar clara diferenciação entre as vidas urbana e rural – e a explícita valorização desta última.

Seguindo artigo de Velloso[251], a partir da breve apresentação destas histórias em quadrinhos e da caracterização geral que *Pererê* procura traçar para o campo e a cidade torna-se possível traçar paralelo com a visão que os intelectuais da Academia Brasileira

[250] Tininim no Rio. In: *Pererê*, fevereiro de 1963. passim.
[251] VELLOSO, Mônica P. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. IN: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: EdFGV/CPDOC, 1991.

de Letras apresentavam acerca do folclore como chave para compreensão do país. A autora reconhece que uma das tendências do pensamento social brasileiro na época encontra-se na "vertente étnico-cultural" ao defenderem a integração do negro e do índio[252]. Com isso, os estudos sobre o folclore permitiriam entrar em contato com aquilo que seria a mais autêntica definição de nossa brasilidade[253]. Ainda segundo a autora:

> "Já são conhecidas as vinculações do discurso folclórico com o pensamento romântico, devido à identificação que fazem entre o nacional e o popular. Dentre as várias retomadas românticas há uma particularmente que chama a atenção: a distinção entre o popular-rural, visto como positivo, e o popular-urbano, visto como negativo. Entre os intelectuais da ABL essa polarização é clara. A área rural, o interior do país, aparece como o espaço ideal para se desenvolver as pesquisas. Lá estariam as nossas tradições mais puras, nossas relações mais estreitas com o passado. Já nas cidades observa-se justamente o contrário: a dispersão das energias nacionais, o abandono do passado[254]".

[252] VELLOSO, Mônica. *Op. cit*.. p. 135.
[253] *Ibid*.
[254] *Ibid*.. p.136-137.

CAPÍTULO 5

NATAL TROPICAL: PAPAI NOEL FORA DE LUGAR

Papai Noel às avessas
A Afonso Arinos (sobrinho)

Papai Noel entrou pela porta dos fundos
(no Brasil as chaminés não são praticáveis),
entrou cauteloso que nem marido depois da farra.
Tateando na escuridão torceu o comutador
e a eletricidade bateu nas coisas resignadas.
Papai Noel explorou a cozinha com olhos espertos,
achou um queijo e comeu.

Depois tirou do bolso um cigarro que não quis acender,
teve medo talvez de pegar fogo nas barbas postiças
(no Brasil os Papai-Noéis são todos de cara raspada)
e avançou pelo corredor branco de luar.
Aquele quarto é o das crianças.
Papai entrou compenetrado.

Os meninos dormiam sonhando outros natais muito mais lindos
mas os sapatos deles estavam cheinhos de brinquedos
soldados mulheres elefantes navios
e um presidente de república de celulóide.

Papai Noel agachou-se e recolheu aquilo tudo
no interminável lenço vermelho de alcobaça.
Fez a trouxa e deu o nó, mas apertou tanto
que lá dentro mulheres elefantes soldados presidente brigavam por causa do
[aperto.

Os pequenos continuavam dormindo.
Longe um gato comunicou o nascimento de Cristo.
Papai Noel voltou de manso para a cozinha,
apagou a luz, saiu pela porta dos fundos.

Na horta, o luar de Natal abençoava os legumes[255].

5.1 Introdução: o Natal em xeque

[255] Drummond, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa em um volume*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979. p. 88.

O poema de Drummond, lançado originalmente em seu livro de 1930 intitulado "Alguma Poesia", marcava, ao lado de poemas hoje bastante conhecidos, como o "Poema de sete faces" e "No meio do caminho" a estreia do autor mineiro no mundo da literatura brasileira. Nele o autor mostrava sua filiação ao movimento modernista: em "Papai Noel às avessas" algumas características que poderíamos associar ao movimento artístico de 1922 encontram-se presentes, como o humor presente na inversão da relação entre os presentes e Papai Noel que, ao invés de entregá-los às crianças recolhe os que elas já têm, além de problematizar um fator estrangeiro quando inserido na realidade brasileira, entre outros aspectos.

Passados trinta anos da primeira edição de "Papai Noel às avessas" – e também de "O que fizeram do Natal", presente no mesmo livro[256], seria a vez de outro mineiro expor sua visão de mundo sobre a comemoração de final de ano. Ziraldo dedicará todas as quatro edições de dezembro (1960, 1961, 1962 e 1963) a trabalhar sobre o imaginário ligado à figura natalina e como se dá a presença do estrangeiro Papai Noel na brasileira Mata do Fundão.

5.2 Natal e a ganância

Publicada em dezembro de 1960, "Uma história de Natal"[257] retrata a preocupação de Pererê e seus amigos em obterem pares de calçados para que Papai Noel possa colocar neles seus presentes, uma vez que os personagens não estariam com eles familiarizados na Mata do Fundão. O estranhamento quanto a isso é levantado seguidas vezes por personagens diferentes:

[256] "Natal. O sino toca fino./ Não tem neves, não tem gelos./ (...) As beatas ajoelharam/ e adoraram o deus nuzinho/ mas as filhas das beatas/ e os namorados das filhas,/ mas as filhas das beatas/ foram dançar black-bottom/ nos clubes sem presépio". ANDRADE, Carlos Drummond. *Op. cit*., p. 79.
[257] *Pererê*, dezembro de 1960. p. 14-20.

Figura 61, 62 (acima, esquerda e direita respectivamente) e 63: dificuldade da Turma do Pererê em lidar com os sapatos na época de Natal[258].

O enredo desta HQ se desenrola a partir de Geraldinho que, auxiliado por Pererê e Galileu, procura um par de sapatos para o Natal. Porém, a turma não dera ouvidos à dúvida de General Nogueira sobre as cartas com pedidos de presentes que deveriam enviar para Papai Noel: quando questionado sobre isso, Pererê respondeu que ele simplesmente adivinharia o que cada um gostaria de receber como presente. O fato é que na manhã do dia 25 todos se encontram cabisbaixos, pois receberam apenas pares de meias para os seus sapatos – Pererê chega ao cúmulo de receber o pé direito como presente. Esta é a oportunidade para General Nogueira passar uma lição final, que encerra "Uma história de Natal". Pererê e seus amigos dedicam-se a escrever cartas para

[258] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 14, 16 e 17.

Papai Noel apenas depois de alertados pelo General que lhes aconselha que enviem logo seus pedidos de Natal, ou então ficaria sem presente algum:

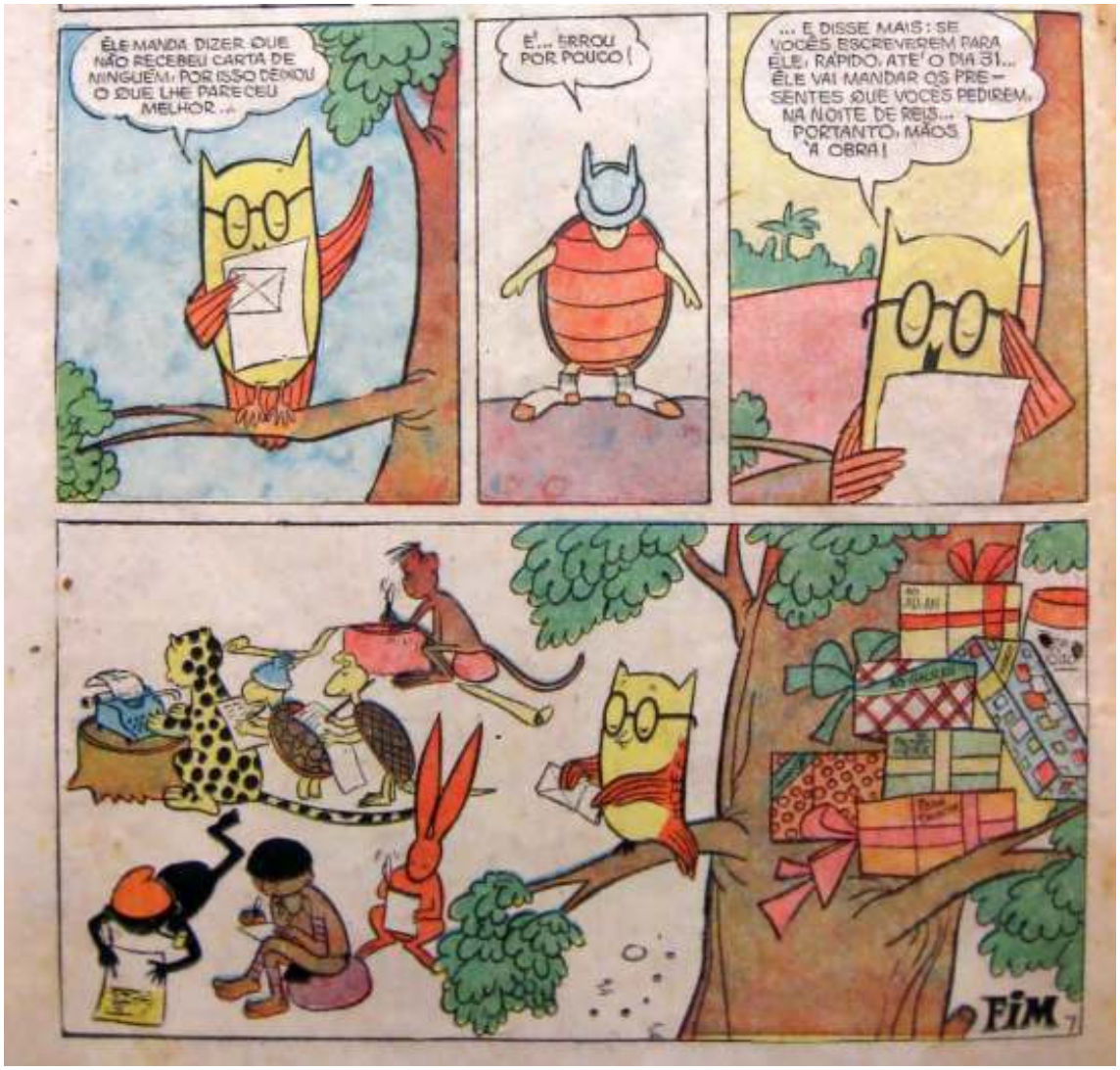

Figura 64: Sequência final de "Uma história de Natal[259]".

Compreendemos a narrativa a partir da sequência abaixo:

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Personagens procuram conseguir sapatos para que possam receber presentes de Natal

[259] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 20.

2) *Perturbação da situação inicial*: Alguns personagens encontram dificuldades para conseguir calçados;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Pererê e seus amigos recebem apenas pares de meias como presentes;
4) *Intervenção na crise*: Justificativa do General Nogueira;
5) *Novo equilíbrio*: A Turma do Pererê escreve cartas solicitando novos presentes.

Identificamos também duas redes temáticas ligadas ao tema Natal:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Uso de sapatos para receber presentes de Natal /	/- Sapato só serve para se botar no pé?/; /- Pra que mais podem servir os sapatos? - Para o Papai Noel botar presentes, ué./; /- É, acho que vou ganhar mais presentes do que todo mundo/; /- E tem mais uma vantagem, Allan. Com êstes seus sapatos você vai ganhar o maior presente de todos/	/Artificialidade da comemoração natalina/; /- Aqui na floresta só se usa sapato no Natal"/
Rede Temática 2	**Elementos Figurativos para Rede 2**	**Elementos Axiológicos para Rede 2**
/Turma não escreve para Papai Noel/	/ - Vocês já escreveram suas cartinhas para o Papai Noel?/; / - Como é? Já escreveram? – Não, General, não é preciso. O Papai Noel adivinha!/; / - Incapazes de escrever uma linha!/; / - Êle [Papai Noel] manda dizer que não recebeu carta de ninguém, por isso deixou o que lhe pareceu melhor/; / - E disse mais: se vocês escreverem para êle, rápido, até o dia 31...êle vai mandar os presentes que vocês pedirem na Noite de Reis...portanto, mãos à obra![260]/	Condenação da ganância/; /- São uns preguiçosos/

[260] Uma história de Natal. In: *Pererê,* dezembro de 1960. passim.

5.3. Salvando o Natal

"Outra história de Natal", cujo título estabelece claro nexo de continuidade com a história precedente, inicia uma série de HQs dedicadas a apresentar um Papai Noel atrapalhado em seu ofício e por vezes pouco conhecedor de algumas características da brasileira Mata do Fundão. Nesta história Papai Noel, expressando-se em português carregado de sotaque inglês, surge após acertar Tininim com presentes enquanto procurava seu gorro perdido, exigência estabelecida em seu contrato para exercer seu ofício de fim de ano. A solução vem através da ajuda do "jovem *coloured*" – segundo Papai Noel – Pererê, que empresta seu gorro ao bom velhinho, adornando-o com o pompom do rabo de Geraldinho.

Em "Outra história de Natal", ao contrário daquela que lhe serviu de inspiração para o título, temos um final sem maiores mensagens de cunho moral; ela preferiu antes nos apresentar algumas características pouco conhecidas da figura natalina: além dele "saber falar português", para espanto de Tininim, ficamos sabendo um pouco como Papai Noel consegue aguentar o calor dos trópicos e como consegue locomover-se a tempo de entregar todos os presentes:

Figura 65: Estratégia de Papai Noel para aguentar o calor brasileiro[261].

[261] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 24.

Figura 66: Estratégia de Papai Noel para conseguir entregar os presentes a tempo[262].

Em uma sintaxe narrativa teremos a seguinte disposição:

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Tininim dorme enquanto aguarda chegada de Papai Noel;
2) *Perturbação da situação inicial*: Tininim é acordado com resmungos e presente jogado acidentalmente por Papai Noel;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel perde seu gorro;
4) *Intervenção na crise*: Pererê e Geraldinho emprestam peças características suas para recompor o gorro perdido;
5) *Novo equilíbrio*: Papai Noel encontra-se apto para começar sua tarefa anual.

[262] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 27.

O novo equilíbrio, se a princípio parece uma solução conciliatória, pode mesmo ser melhor levado em conta se lembrarmos como se caracterizavam as edições de *Pererê*. Por serem publicações mensais, voltadas ao público infanto-juvenil e apresentarem certa preocupação com a formação das crianças, as revistas procuravam representar HQs que se relacionavam a datas e acontecimentos significativos de cada mês: Natal, Carnaval, fim das férias, Páscoa, dia das mães, Independência do Brasil, foram alguns dos temas abordados diretamente pela revista ao longo de seus quarenta e três números, como já abordamos em outros momentos desta dissertação.

Através de uma leitura isotópica de "Outra história de Natal", podemos destacar outra perspectiva possível sobre esta HQ:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Papai Noel precisa de ajuda para cumprir sua tarefa de Natal /	/ - Papai Noel estarrr muito nervoso/; / - Papai Noel perderrr seu gorro/; / - Pelo meu contrato, Papai Noel terrr que trabalharr de uniforme completo/; / - Papai Noel não terrr barriga grande... terr dois aparelhos de ar refrigerado!/; / Pererê empresta seu gorro e Geraldinho o pompom de seu rabo ao Papai Noel (p. 25; p. 27); / - Obrigado, rapazes! Agradeço em nome de tôdas as crianças do Brasil[263]!/	/Artificialidade da figura de Papai Noel/ /Integração da Mata do Fundão junto ao ritual natalino/

Além do claro estranhamento sentido por Papai Noel quando se encontra na Mata do Fundão, vale destacar a integração do Brasil ao ritual natalino, e que podemos representar figurativamente através do pompom do rabo do coelho Geraldinho – que ganharia traços cada vez mais nacionalistas, segundo palavras do autor citadas adiante em HQ sobre a Páscoa – e do barrete de Saci. Se acrescentarmos a este último a análise de Câmara Cascudo sobre o barrete utilizado pelo folclórico personagem brasileiro, podemos tomar a contribuição dos personagens sobre o vestuário de Papai Noel como

[263] Outra história de Natal. In: *Pererê,* dezembro de 1960. passim.

uma verdadeira conversão deste herói estrangeiro para a realidade brasileira. De acordo com o folclorista, o barrete é uma contribuição do europeu[264] e:

> significaria que o pretinho é livre para importunar a paciência alheia e [é] ligado à ideia do encantamento, da força misteriosa dos talismãs. Converge ainda a cor vermelha, sugestionadora e com séculos de significação sagrada[265].

Em história que não apresenta título[266] e também publicada na edição temática de dezembro de 1960, Pererê e sua turma passam o Natal na casa de Compadre Tonico após saírem da Missa de Reis. Ao entrarem, surpreendem-se logo com uma palmeira substituindo a tradicional árvore de Natal. Apesar do comentário da Boneca de Piche exaltando a sofisticação de Compadre Tonico pela escolha adequada da palmeira como sua árvore de Natal, o General retruca dizendo que "Sofisticado nada. Influenciado pelos hábitos de outros países. Só quero ver como vai ser a ceia":

---

[264] E que Ziraldo já manifestara conhecer ao escrever a biografia do personagem, publicada em outubro de 1962 e analisada no primeiro capítulo.

[265] CASCUDO, Luis da Câmara. O barrete do Saci. In: *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatitiaia/EdUSP, 1985. p. 40-41.

[266] Há um anúncio logo no início da HQ que apresenta estilização próxima àquelas geralmente utilizadas em títulos: "Chegou o Natal! Aproveite a nossa grande venda de verão! Casa Neném Anselmo". Mesmo que não possamos afirmar ser este o título da história, esta abertura anunciando vendas no Natal prenuncia o que encontraremos nesta HQ.

Figura 67: Compadre Tonico e Seu Neném recebem a Turma do Pererê para a ceia de Natal[267].

[267] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 31.

Passada a troca de presentes entre os personagens, eles se veem diante da tão aguardada ceia, que termina por surpreender a todos, inclusive o cético General Nogueira, pois foi preparada para ser "uma ceia para o verão": "não tem amêndoas, nem nozes, nem avelãs e nem qualquer prato quente". Em resumo, "uma ceia brasileira de Natal":

Figura 68: Ceia de Natal brasileira de acordo com *Pererê*[268].

[268] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 32.

A história se encerra com todos satisfeitos diante deste Natal único – até mesmo o General que, possivelmente traumatizado por ceias passadas, carregava consigo bicarbonato de sódio para entregar a todos como presente. No final Compadre Tonico e General Nogueira encontram-se fora da casa, jogam fora as caixas com bicarbonato e entram em acordo sobre como se deve comemorar o Natal no Brasil – com direito a uma cachacinha:

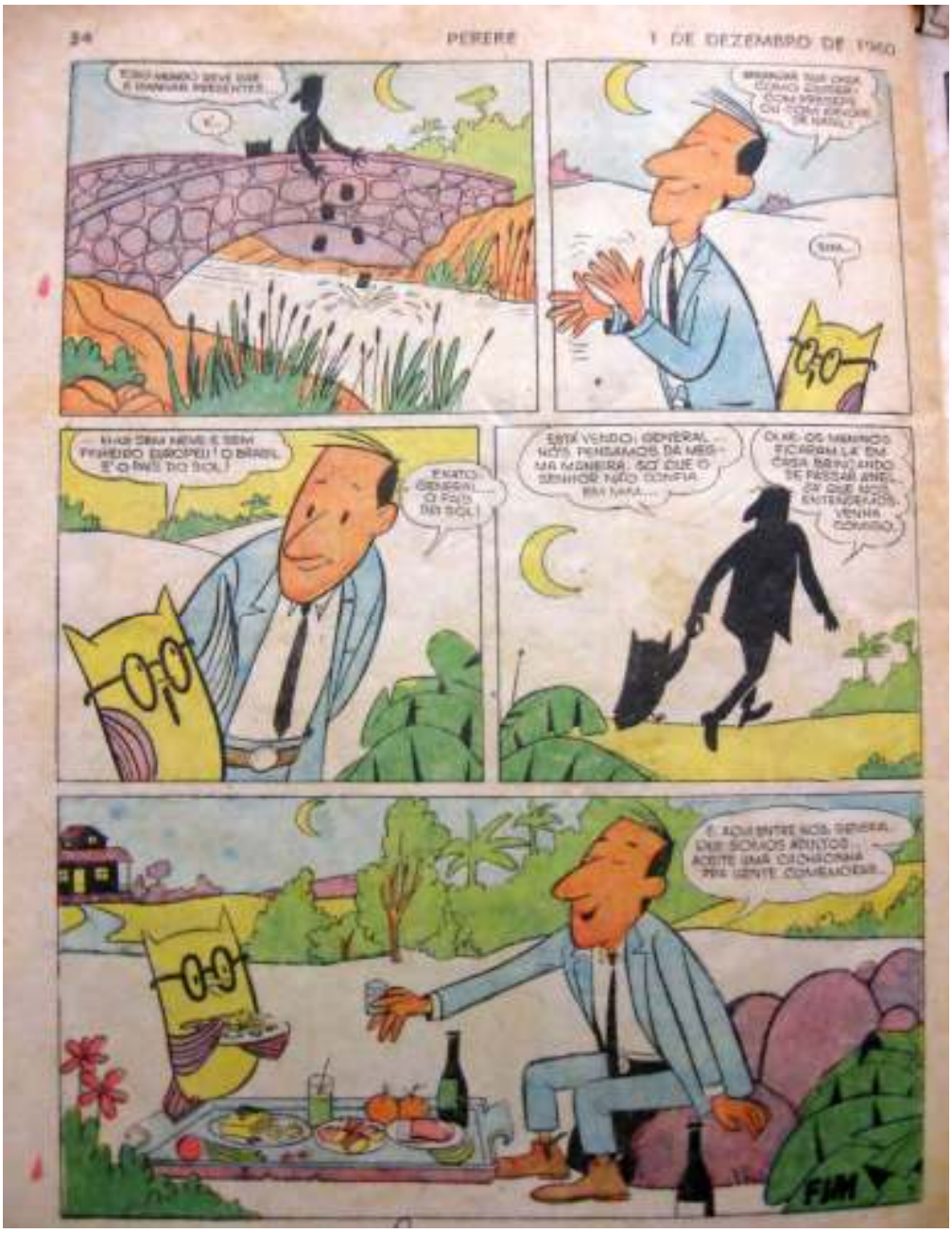

Figura 69: Conversa entre Compadre Tonico e General Nogueira sobre o Natal[269].

[269] *Pererê,* dezembro de 1960. p. 34.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Tininim e Pererê e amigos (alguns em elipse) preparam-se para o Natal na casa de Compadre Tonico;
2) *Perturbação da situação inicial*: General Nogueira prepara seus presentes "para abrir depois da ceia";
3) *Desequilíbrio ou crise*: General Nogueira foge desconcertado após surpreender com a ceia montada pelo Compadre Tonico;
4) *Intervenção na crise*: Conversa entre Compadre Tonico e General Nogueira;
5) *Novo equilíbrio*: Dupla chega a um consenso sobre o Natal no Brasil.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Expectativa pela ceia de Natal montada por Compadre Tonico/	/- Olha que árvore de Natal linda! O Compadre está ficando tão sofisticado/; /- Parabéns, Compadre. Isto é que é uma ceia brasileira de Natal!/; /- Uma ceia para o verão... posso comer até cansar!/; /- Não tem amêndoas, nem nozes, nem avelãs e nem qualquer prato quente/;	/Valorização da cultura local/
Rede Temática 2	**Elementos Figurativos para Rede 2**	**Elementos Axiológicos para Rede 2**
/General Nogueira e o Natal no Brasil/	/- É, tem mania de presentes práticos, nunca vi!/ /- Puxa, que calor! Creio que escolhi o presente mais indicado. Já sei o que vai ser esta ceia na casa do Compadre Tonico/; /- Sofisticado nada. Influenciado pelos hábitos de outros países. Só quero ver como vai ser esta ceia/; /- Deixe ver, General, os presentes dos meninos...eu sabia...caixinhas de bicarbonato!/; /- Em compensação, lá fora, também não tem neve!/; - Mas sem neve e sem pinheiro europeu! O Brasil é o país do Sol!/; /- Está vendo, General... Nós pensamos da mesma maneira, só que o senhor não confia em mim[270]/	/Desconfiança pré-fabricada/

[270] Sem título. In: *Pererê,* dezembro de 1960. passim.

A edição de dezembro de 1960, portanto, priorizou histórias com temas natalinos sem poupá-las de ironias e contestações. Sob este viés, *Pererê* não se limitou a veicular HQs de conteúdo oficialesco e legitimadores de grandes acontecimentos, como supõe Pimentel[271]; pelo contrário, procurou apresentar visão de mundo própria que apresenta sem dúvida certo nível de ligação com o imaginário reformista da época, mas que se relaciona diretamente também com as suas necessidades próprias de sobrevivência no tão concorrido mercado de quadrinhos do período.

Um ano depois, o Natal seria mais uma vez problematizado nos quadrinhos de *Pererê*. Em "A chuva[272]", novamente Papai Noel e seu inconfundível sotaque inglês não parecem estar preparados para encarar um Natal "à brasileira" diante de uma forte tempestade:

Figura 70: Chuva de verão pega Papai Noel de surpresa na Mata do Fundão[273].

[271] *Op. cit.*. 1989.
[272] *Pererê*, dezembro de 1961. p. 3-16.
[273] *Pererê*, dezembro de 1961. p. 4.

Além de dispor apenas de um inadequado kit para esqui e de quase entalar na entrada de uma caverna que lhe serviria de abrigo contra a chuva, Papai Noel precisará contar novamente com a ajuda de Pererê e Tininim, desta vez através de capa, guarda-chuva e galochas por eles obtidas através da ajuda de Mamãe Docelina, Seu Nereu e Compadre Tonico, respectivamente. Diante do novo visual, o índio Tininim defende que "êste devia ser o uniforme do Papai Noel para trabalhar no Brasil".

Ao ganhar as ruas escuras logo é confundido e, em seguida, preso como "agitador", denominação geralmente direcionada a pessoas que buscavam transformações sociais mais significativas. A prisão equivocada de um – ainda que um tanto perdido – símbolo infantil de Natal nos parece ser indicativa, por sua vez, das tensões sociais durante os anos 1960.

Mais uma vez cabe aos moradores da Mata do Fundão – através da pureza infantil do jovem Geraldinho, de seis anos – intercederem a favor do Natal e resgatá-lo. Reconhecido entre outros presos, ele é liberado e volta sob chuva para continuar sua tarefa. Porém, desta vez se vê atacado por uma forte gripe que o impossibilita de realizar sua aguardada tarefa anual. Caberá a Pererê e seus amigos a missão de entregar todos os presentes e salvar o Natal:

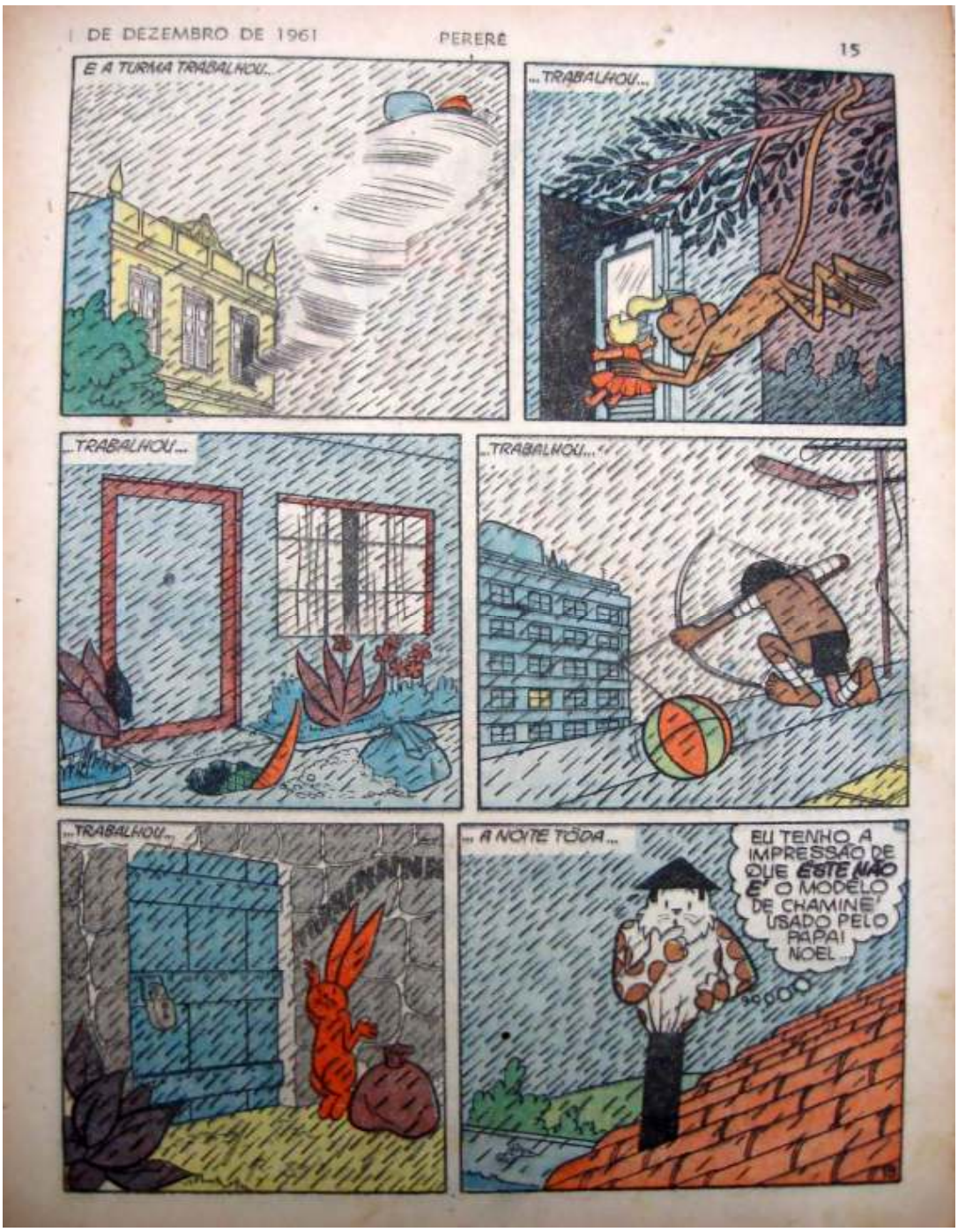

Figura 71: Turma do Pererê substitui Papai Noel e entrega os presentes de Natal[274].

"Missão cumprida", afirmam em uníssono ao terminarem a distribuição dos presentes. Cansados após o trabalho noturno, caem no sono, prontos para agora receberem eles a aguardada recompensa de Natal do Papai Noel que, por fim, parece não lhes agradar muito:

[274] *Pererê*, dezembro de 1961. p. 15.

Figura 72: "Presentes" de Papai Noel para a Turma do Pererê após a forte chuva[275].

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê e Tininim conversam sobre a chuva e o Natal;
2) *Perturbação da situação inicial*: Papai Noel procura abrigo junto a Pererê e Tininim;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel declara-se despreparado para enfrentar a chuva e entregar os presentes;
4) *Intervenção na crise*: Pererê consegue galochas, capa e guarda-chuva para Papai Noel;
5) *Novo equilíbrio*: Papai Noel sai para começar suas atividades de Natal.

Sequência 2:

1) *Situação inicial*: Idem ao Novo Equilíbrio da Situação 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Papai Noel é abordado por um policial;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel é confundido como um "agitador" e é preso
4) *Intervenção na crise*: Pererê, Geraldinho e o restante da turma resgatam Papai Noel;
5) *Novo equilíbrio*: A turma e Papai Noel correm para começar a entrega dos presentes;

[275] *Pererê*, dezembro de 1961. p. 16.

Sequência 3:

1) *Situação inicial*: Idem Novo Equilíbrio da Situação 2;
2) *Perturbação da situação inicial*: Papai Noel começa a espirrar sucessivamente;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel é atacado por forte gripe e não pode entregar os presentes;
4) *Intervenção na crise*: A Turma do Pererê entrega os presentes no lugar de Papai Noel;
5) *Novo equilíbrio*: "Missão Cumprida", e os personagens recebem capas e guarda-chuvas de presente.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Papai Noel precisa de ajuda da Turma do Pererê para entregar os presentes de Natal/	/- Eu não saber como vai ser... não estar muito preparado...Acho que esse material que eu ter não deve servir muito para andar na chuva/; / - Saci, essa chuva não acaba hoje. Precisamos fazer alguma coisa para ajudar o Papai Noel!/; /Papai Noel recebe de Pererê roupas para enfrentar a chuva/; / - O Papai Noel foi prêso como agitador!/; / - Todos para a delegacia da cidade! Vamos libertar o Papai Noel/; /- Vamos levar o Papai Noel pra caverna antes que ele pegue uma pneumonia!/; /- O jeito é a gente deixar o Papai Noel se tratando aqui e ir distribuir os presentes./; /- Que jóia de meninos! Serr uns heróis[276]!/	/Artificialidade da figura de Papai Noel/; /Integração da Mata do Fundão junto ao ritual natalino/

[276] A chuva. In: *Pererê*, dezembro de 1961. passim.

Na mesma edição de dezembro de 1961, temos "Geraldinho, o benfeitor[277]". O coelhinho vermelho, definido posteriormente por Ziraldo em prefácio comemorativo de coletânea da Turma do Pererê como "extremamente nacionalista[278]", mostra-se indignado com Papai Noel e sua desatenção para com os pobres, uma vez que apenas os ricos, representado pelos "filhos do doutor" e suas fantasias de caubóis e astronautas, parecem se beneficiar do espírito natalino[279]. O coelho aceita então sugestão de Pererê e passa a fingir-se de presente para Nozito, menino pobre que chega a ser por isso questionado por seus colegas, surpresos após se depararem com seu inesperado presente: "Você escreveu em inglês?[280]". Apesar de Geraldinho fugir de Nozito após este tender a extrapolar os limites da curiosidade infantil sobre o coelho – ao pretender abri-lo para saber o que haveria dentro dele – o menino pobre ainda assim encerra a história feliz à beira do rio.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Geraldinho e Pererê conversam sobre as injustiças do Natal;
2) *Perturbação da situação inicial*: a dupla observa o menino pobre Nozito deixar sua carta para Papai Noel em uma árvore;
3) *Desequilíbrio ou crise*: a dupla constata que o presente que ele pediu é muito caro;
4) *Intervenção na crise*: Geraldinho resolve fingir-se de brinquedo para agradar Nozito;
5) *Novo equilíbrio*: Nozito encontra seu presente e fica feliz.

Sequência 2:

1) *Situação inicial*: idem ao Novo Equilíbrio da Sequência 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Geraldinho é arrastado, torcido, apertado e jogado contra garotos que brigam com Nozito;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Nozito e seu amigo Pilôto decidem abrir o brinquedo Geraldinho para verem como ele é feito;
4) *Intervenção na crise*: Geraldinho revela não ser um brinquedo;
5) *Novo equilíbrio*: Nozito e seu amigo brincam felizes apesar disso.

---

[277] *Pererê*, dezembro de 1961. p. 26-34.
[278] PINTO, Ziraldo Alves. *Op. cit.*, 2002c. p. 6.
[279] *Pererê,* dezembro de 1961. p. 31-32.
[280] *Ibid*.. p. 30.

A leitura isotópica desta história revela a superação, através da alegria simples da infância, das injustiças existentes na celebração do Natal:

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Pererê e Geraldinho constatam que Nozito não ganhará presentes de Natal e resolvem ajudá-lo/	/- Você acha que êle [Nozito] vai ganhar o presente que pediu? É claro que não!/; / Por que é que êle [Papai Noel] só dá presente bonito pra menino rico?/; /- O Nozito pediu um presente caríssimo! – Não disse?! O Papai Noel não vai atender.../; /- Você não pode consertar o mundo, Geraldinho... custa nada fazer, pelo menos, um menino feliz neste Natal./; /- Você pode fingir de coelhinho de pelúcia e ser dado de presente pro Nozito!/; /- Tudo pela felicidade de uma criança pobre!/	/Injustiças do Natal/
Rede Temática 2	**Elementos Figurativos para Rede 2**	**Elementos Axiológicos para Rede 2**
Relação de Nozito com seu novo presente/	/- Tôdas as crianças do mundo, ricas ou pobres, são iguais...quer dizer: elas só brincam com o presente na semana do Natal. No Dia de Reis já nem se lembram mais dele (...) Felicidade de menino é assim, Geraldinho! Grande...e pequenininha!; /Nozito aperta, arrasta e usa seu coelho para se defender dos "filhos do doutor"/; /- Realmente, tôdas as crianças são iguais... Principalmente no cuidado que têm seus brinquedos!/; / Nozito decide abrir o coelho para saber como ele é feito/; /- Puxa! Foi o presente mais bacana que já ganhei na minha vida[281]!/	/Ludicidade infantil/

[281] Geraldinho, o benfeitor. In: *Pererê,* dezembro de 1961. passim.

Passado um ano desde a revista de 1960, *Pererê* explicita as incoerências presentes nas comemorações natalinas, marcando posicionamento crítico sobre elas. É possível deduzir que a revista problematiza o Natal por ser uma data marcada por rituais que seriam alheios à realidade brasileira, cujo personagem principal é um estrangeiro – conforme denota o seu sotaque inglês –, com pouca adaptação à realidade brasileira e que se preocupa mais com os ricos do que com os pobres.

A HQ que abre a edição de dezembro de 1962 radicaliza a artificialidade da condição de Papai Noel. "Ajuda teu Papai Noel[282]" apresenta treze páginas com uma série de situações embaraçosas experimentadas pelo "bom velhinho" na Mata do Fundão, conforme a bela capa da revista nos adianta:

Figura 73: Capa da edição de dezembro de 1962.

É por estar preso em uma chaminé que o Papai Noel atrasou a entrega dos seus presentes para a turma da Mata do Fundão – os primeiros a recebê-los todo ano, conforme nos confidencia Pererê. Papai Noel explica a ele o que o motivou a aventurar-se na chaminé, sempre com o seu já inconfundível sotaque:

[282] *Pererê,* dezembro de 1962. p. 3-15.

Figura 74: Papai Noel é encontrado preso na chaminé[283].

O fato é que Pererê e seus amigos mais uma vez terão de salvar não apenas o Natal, mas também a produção de pão para a Mata do Fundão, prejudicada pela inesperada presença de Papai Noel na chaminé da padaria: "as crianças brasileiras não podem ficar sem brinquedos", mas "ficar sem pão é pior do que ficar sem brinquedo". Pererê, em companhia de Galileu, empurra o personagem natalino chaminé abaixo,

[283] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 5.

conseguindo desobstruir a passagem e salvar o Natal de todos – até o Papai Noel recusar-se a entregar os presentes devido à sujeira de fuligem em seu corpo:

Figura 75: Papai Noel enegrecido pela fuligem da chaminé[284].

O problema resolve-se novamente com a intervenção de Pererê, em uma presença apologética da "democracia racial" brasileira:

Figura 76: Pererê convence Papai Noel de que não há "preconceito de cor" no Brasil[285].

[284] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 12.
[285] *Pererê*, dezembro de 1962. p. 13.

A turma precisa ainda, no fim das contas, preparar um banho especial para o Papai Noel que, mesmo assim, literalmente entra pelo cano ao esvaziar a banheira – e assim termina a história, para espanto de todos.

A sintaxe narrativa de "Ajuda teu Papai Noel" descrita abaixo revela-se mais extensa do que o padrão de outras HQs aqui analisadas, e se justifica pela completa dependência que a conhecida figura natalina manifesta em relação à Turma do Pererê quando se vê diante de sua tarefa anual em terras brasileiras:

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê, Tininim e seus amigos aguardam chegada dos presentes de Papai Noel;
2) *Perturbação da situação inicial*: atraso do Papai Noel;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel é encontrado preso em uma chaminé; o padeiro não pode fazer pães;
4) *Intervenção na crise*: Pererê e Galileu resgatam Papai Noel;
5) *Novo equilíbrio*: Papai Noel é empurrado e desce pela chaminé.

Sequência 2:

1) *Situação inicial*: idem ao Novo Equilíbrio da Situação 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Papai Noel surge coberto de fuligem da chaminé;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel recusa-se a entregar os presentes coberto de fuligem;
4) *Intervenção na crise*: Pererê convence-o a entregar os presentes, alegando "que no Brasil não há preconceito de cor";
5) *Novo equilíbrio*: Papai Noel entrega os presentes e a turma é recompensada com um café da manhã.

Sequência 3:

1) *Situação inicial*: Papai Noel é convidado para participar do café da manhã da turma;
2) *Perturbação da situação inicial*: Papai Noel prefere tomar um banho antes;

3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel precisa de ajuda, pois "ele é muito gordo";
4) *Intervenção na crise*: Pererê e amigos socorrem-no mais uma vez;
5) *Novo equilíbrio*: Papai Noel agradece a ajuda e pede para ficar a sós para se trocar.

Sequência 4:

1) *Situação inicial*: A Turma do Pererê conversa satisfeita por ter salvado o Natal;
2) *Perturbação da situação inicial*: Padeiro os interrompe comunicando haver outro problema;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Papai Noel esvazia a banheira e literalmente desce pelo cano.
4) *Intervenção na crise*: (Não há);
5) *Novo equilíbrio*: (Não há).

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Papai Noel precisa da ajuda da Turma do Pererê para entregar os presentes de Natal/	/- Êi... Allan! Acorda, rapaz! Aconteceu alguma coisa com o Papai Noel/; /Papai Noel é encontrado preso na chaminé/; /- Quando eu servia no Europa era assim. Depois eu começar a ficar velho, aí êles mandaron outro Papai Noel mais nova pra lá/; /- As crianças brasileiras não podem ficar sem brinquedos/; /- Ficar sem pão é pior do que ficar sem brinquedo/; /- Papai Noel, aqui estamos para salvá-lo/; /- Muito obrigado por ter me salvo, Saci...mas eu não poder trabalhar assim. Todo pretas, todo cheio de fuligem/; /- Eu provei para êle que no Brasil não há preconceito de côr... e êle partiu para o trabalho rápido como uma bala!/; /- Turma auxilia Papai Noel em seu banho[286]/;	/Artificialidade da figura de Papai Noel/ /Integração da Mata do Fundão junto ao ritual natalino/

[286] Ajuda teu Papai Noel. In: *Pererê*, dezembro de 1962. passim.

5.4. Considerações finais

A título de comparação, vale destacar outra importante data que seria contestada nas páginas de *Pererê*. Em "Os ovos de Páscoa", publicada em abril de 1961[287], o Saci recebe uma mensagem diretamente do "palácio do Itamarati" alertando que os coelhos norte-americanos, encarregados da distribuição dos ovos de Páscoa, não poderão exercer suas funções tradicionais na Páscoa que se aproxima. Cabe a um revoltado e antiamericano Geraldinho a tarefa de evitar o fiasco das comemorações pascoais da turma.

É muito contrariado e um pouco atrapalhado que Geraldinho parte para cumprir a missão, ainda que comente resignadamente que "coelho brasileiro não tem nada a ver com ovinhos". O que é bastante curioso é que Geraldinho, coelho de cor vermelha, ao entrar em contato com os ovos de chocolate sofre de súbita alergia que modifica sua cor original para azul. No fim da história, depois de cumprida a tarefa, Geraldinho prefere, ao invés de ovo de Páscoa, degustar um côco de Páscoa.

Apesar de o ritual de entrega dos ovos de Páscoa não ter sido rompido e subvertido por inteiro, a mensagem do autor nos parece bastante clara, ao indicar a origem estrangeira desta tradição e a sua incoerência com o Brasil e seu clima tropical, e também ao mostrar o quanto o "extremamente nacionalista" Geraldinho está insatisfeito diante da situação em que foi envolvido – cumpre a missão apenas "em nome dos amigos". A imagem de Papai Noel foi lida sob o mesmo viés questionador que se realiza a partir da convicção de sua inadequação diante do modo de vida brasileira, ainda que a Turma do Pererê reconheça, aceite e, como muitas outras crianças, se entusiasme com a possibilidade de receberem presentes de fim de ano. Papai Noel é auxiliado por Pererê e seus amigos a partir de sua irreconciliável condição de estrangeiro que não consegue entender a realidade na Mata do Fundão.

---

[287]*Pererê*, abril de 1961. p. 20-26. Também disponível em PINTO, Ziraldo Alves. *Op. cit.*, 2002c. p. 23-29.

CAPÍTULO 6

TARZAN, O FILHO (ADOTIVO) DA SELVA

> Mas em torno de você entrou a subir a atoarda mecânica de trilos e buzinas da cidade moderna, começou o cinema a passar, a pisca-piscar o anúncio luminoso, o rádio a esgoelar reencontros e gols. E a meninada pouco a pouco se distraiu. Um foi ver os *Esquadrões da Madrugada*. Outro o *Império Submarino*, um terceiro, com os dentinhos em mudança, abriu a boca porque o Leônidas tinha machucado o dedão do pé direito. E quando Tarzan passou, ali perto, pelo porto de Santos, maior era o mundo de adultos que rodeavam a sua ilustrada carochinha que o de crianças, ocupadas a dar tiro de canhão com a boca, andar de quatro, roncar como avião, grunhir de chimpanzé e imitar a marcha truncada e fantasmal do Homem de Aço. Sinais dos tempos!
> Lobato, trava-se uma luta entre Tarzan e a Emília. Mas isso há de ter fim[288].

6.1. Introdução

Quando a carta aberta de Oswald de Andrade para Monteiro Lobato em celebração de sua trajetória intelectual e de sua obra *Urupês* saiu no *Estado de São Paulo*, Ziraldo era ainda um menino que dava seus primeiros passos rumo ao letramento em sua cidade natal, Caratinga. Provavelmente foi mais um dos muitos leitores das obras lobatianas voltadas para crianças e jovens, mas também vivenciou como ávido leitor o *boom* das histórias em quadrinhos no Brasil, que já se fazia presente pelo menos a partir dos primeiros anos do século XX com *O Tico-Tico*, mas que experimentava uma difusão maior de personagens e histórias a partir da segunda metade dos anos 1930, como já abordamos nesta dissertação. Em resposta enviada para enquete sobre o que seus jovens leitores gostariam de ser quando chegassem à idade adulta, publicada na revista da EBAL chamada *O Herói* e datada da segunda metade dos anos 1940, Ziraldo respondeu sem titubear: desenhista[289].

---

[288] ANDRADE, Oswald de. Carta a Monteiro Lobato. In: _____. *Ponta de lança*. São Paulo, SP: Globo, 1991.
[289] JUNIOR, Gonçalo. *Op. cit.*. p. 158.

Sua adoração pelos *comics* desde a mais tenra idade é reforçada em obra caráter biográfica publicada nos anos 1990 sobre seus anos escolares em Caratinga. Para a pesquisa vale destacar o entusiasmo com que Ziraldo retrata a relação que sua antiga professora mantinha com os incompreendidos quadrinhos da época. Ao contrário de outros educadores[290], sua "professora maluquinha", uma mulher jovem, alegre e atenta às mudanças do mundo, mostrava-se simpática aos quadrinhos, ao ponto de incentivar a leitura de revistas durante as suas aulas como parte do processo de ensino e aprendizagem. E, ao lado de personagens como Príncipe Valente e Spirit, Tarzan aparece na lista de leituras preferidas de nosso autor mineiro[291].

A luta travada no campo do imagináro entre a autêntica Emília e o estrangeiro Tarzan não é percebida pelo jovem Ziraldo e, possivelmente, por outras crianças do período, fascinadas pelo universo de ambas as publicações, reconhecidas até os dias atuais. Ziraldo acabará decerto retomando o embate proposto por Oswald de Andrade em suas HQs centradas no famoso personagem de Hal Foster, mas a partir desta convivência possível que percebemos em sua infância, sem negar-lhe suas contradições e incoerências. Com isso, dialoga com uma perspectiva nacionalista ao instituir os valores do Brasil como parâmetros analíticos sobre o elemento externo, ao mesmo tempo em que se afasta de qualquer espécie de nacionalismo xenófobo ao perceber a possibilidade da existência do estrangeiro em uma relação de respeito com os valores brasileiros.

6.2. Tarzan em terras brasileiras

Para avançarmos na análise da dinâmica da revista acerca das relações entre elementos considerados nativos e estrangeiros, dedicamos este capítulo às edições de novembro, que sempre apresentavam enredos envolvendo Tarzan e sua relação com os personagens e o ambiente da Mata do Fundão. Duas histórias lançadas no intervalo de um ano ilustram bem estes pontos. A primeira foi publicada em novembro de 1960 e se chama "'Tarzan', o filho (adotivo) da selva"; em novembro de 1961 temos a história "A

[290] O Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) dedicou dois números de sua revista para discutir eventuais impactos negativos dos quadrinhos sobre a formação dos jovens. Cf. JUNIOR, Gonçalo. *Op. cit.*.

[291] PINTO, Ziraldo Alves. *Uma professora muito maluquinha*. São Paulo, SP: Melhoramentos, 199_.

Volta do Tarzan". Ambas versam sobre o famoso personagem de Hal Foster, apresentado de forma irônica, crítica e espalhafatosa.

Na primeira história[292], Tarzan é retratado como um fraco, além de um tanto acima do peso: é picado por abelhas e marimbondos; está em vias de se aposentar, por não ter mais a mesma força dos tempos áureos. Mesmo o seu outrora famoso grito justifica-se agora tão somente pelas mordidas de marimbondo que sofreu na ponta do nariz ao chegar à Mata do Fundão:

Figuras 77 (ao lado) e 78 (abaixo): a Natureza ataca o Rei das Selvas[293].

Diante deste quadro, Tarzan solicita ajuda a Pererê e Tininim, que decidem entrar em contato com Galileu para que participe das filmagens de um longa-metragem junto com o vacilante Rei das Selvas. Desta forma, Tarzan seria reabilitado como herói e poderia obter sua tão sonhada aposentadoria – ou, como os personagens preferem dizer, ser promovido a Jim das Selvas, outro importante personagem de histórias em quadrinhos ligado ao universo de aventuras em matas inóspitas. A diferença entre eles é

[292] "Tarzan", o filho (adotivo) da selva. In: *Pererê*, novembro de 1960. p. 3-11.
[293] *Pererê,* novembro de 1960. p. 4 e 5.

que, ao contrário de Tarzan, que pega "bicho a unha", Jim das Selvas não abre mão de sua espingarda para caçar[294].

O plano para reabilitar Tarzan consistia em Galileu fingir que tomava uma surra dele, mas a onça acaba chegando antes ao estúdio por acreditar que no acampamento deviam "estar procurando petróleo". Sem saber do trato, responde às investidas do Rei das Selvas, afinal ele tem de manter sua fama de "mais feroz animal das selvas brasileiras". Tal reação inverte o planejado, e s cineastas ficam encantados é com Galileu: "Hollywood, a glória e o dólar o esperam" [295]. Diante deste quadro, Tarzan declara que vai "desertar", e sai para passear com Pererê e Tininim:

Figura 79: página final de "'Tarzan', o filho (adotivo) da selva[296]".

[294] *Pererê,* novembro de 1960. p. 6.
[295] *Pererê*, novembro de 1960. p. 11.
[296] *Ibid*.

Como nas HQs sobre Papai Noel, as histórias dedicadas a Tarzan não terão apenas uma sequência, quando organizadas sob o modelo todoroviano. O que dita o ritmo de cada parte é a dificuldade de Tarzan em se relacionar com a Natureza.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê e Tininim brincam na Mata do Fundão;
2) *Perturbação da situação inicial*: Chegada desastrada de Tarzan;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Tarzan não pode se aposentar (ou ser promovido a Jim das Selvas) se não enfrentar onça;
4) *Intervenção na crise*: Pererê e Tininim se comprometem a ajudar Tarzan;
5) *Novo equilíbrio*: Início das filmagens.

Sequência 2:

1) *Situação inicial*: Idem ao Novo Equilíbrio da Situação 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Chegada de Galileu;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Galileu não sabe do plano e reage aos ataques de Tarzan;
4) *Intervenção na crise*: Pererê e Tininim interrompem Galileu; cineastas aplaudem Galileu;
5) *Novo equilíbrio*: Galileu é levado para Hollywood, e Tarzan abandona seu posto de Rei das Selvas.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Tarzan precisa da ajuda de Pererê e Tininim para se aposentar/	/- Grito de guerra, coisa nenhuma... foi marimbondo mordeu nariz Tarzan!/; /- Mas, "seu" Tarzan, o senhor não acha que já está um pouco gordo?/; /Aliás Tarzan vai aposentar ano que vem/; /- Eu já estou cansado de pegar bicho a unha. Com espingarda é tão mais simples!/; /- Tarzan, seu grito está casa vez pior./; /Tarzan ataca Galileu/; /- Não tem importância não, rapazes! Eu já	/Desajuste do estrangeiro em relação à Natureza/

	estava cheio de Hollywood./; /- Vou desertar![297]	

Em "A volta do Tarzan[298]" a página de abertura destaca-se em primeiro lugar pelo domínio desenvolvido por Ziraldo sobre as onomatopeias, sobretudo quando a comparamos com a HQ de 1960. As onomatopeias são elementos caros à linguagem dos quadrinhos e podem ser definidas como a visualização do som, agregando a eles também forte valor gráfico[299]. Esta será futuramente uma característica marcante em seu estilo, ao ponto de criar uma tipografia que extrapola sua função inicial de suporte para a mensagem ao explorar seu caráter visual e integrar-se no conjunto da ilustração[300]. E suas primeiras experiências neste sentido encontram-se no *Pererê*.

Figura 80: uso das onomatopeias em *Pererê*[301].

[297] "Tarzan", o filho (adotivo) da selva. In: *Pererê*, novembro de 1960. passim.
[298] *Pererê*, novembro de 1961. p. 3-14.
[299] RAMOS, Paulo. *A linguagem dos quadrinhos*. São Paulo, SP: Contexto, 2009. p. 75-87.
[300] Podemos identificar, neste ponto, a influência dos trabalhos em publicidade do ilustrador lituano e residente em Nova York Ben Shahn (1898-1969). Cf: LEITE, Ricardo. *Op. cit*.. p. 97-113.
[301] *Pererê*, novembro de 1961. p. 3.

Este longo grito de página inteira antecede a chegada novamente desastrada de Tarzan à Mata do Fundão, mais exatamente ao rio onde Pererê e Tininim tomavam banho. A opção por cair no rio não foi casual, afinal "Brasil fazer muito calor...se Tarzan sair, ter insolação". O Rei das Selvas sairá apenas quando a dupla da Mata do Fundão lhe alertar sobre a presença de jacarés no rio; surpresos diante do medo que ele demonstra diante dos animais, Tarzan se justifica explicitando a artificalidade presente em suas produções hollywoodianas:

Figura 81: Tarzan revela a Pererê e Tininim um dos segredos de seus filmes[302].

Estamos novamente diante deste personagem que na verdade é assumidamente alheio à natureza que todos acreditavam saber ele dominar tão bem. O agora inapto Rei das Selvas, retratado por Ziraldo como um medroso bonachão, foge espantado dos

[302] *Pererê*, novembro de 1961. p. 7.

jacarés após ter mergulhado rapidamente n'água para refrescar-se do calor dos trópicos e, em seguida, corre também de Galileu, possivelmente em razão do trauma causado pelo encontro de um ano antes. Para fugir da onça acaba por refugiar-se no mesmo rio de onde acabara de sair por medo dos jacarés; por isso caberá a Pererê e Galileu a missão de salvá-lo dos ataques destes animais. Enquanto Tarzan foge a nado dos animais, Galileu consegue derrotá-los, mostrando a Tarzan que de fato ele é inofensivo e bom amigo. Tarzan ressurge mais magro e aparentemente revigorado: aproveitando-se do cansaço dos jacarés, captura-os e segue para os Estados Unidos para vendê-los como bolsas de couro:

Figura 82: Página final de "A volta do Tarzan[303]".

[303] *Pererê*, novembro de 1961. p. 14.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê e Tininim nadam em rio da Mata do Fundão;
2) *Perturbação da situação inicial*: Chegada desastrada de Tarzan;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Tarzan sofre com calor da Mata do Fundão;
4) *Intervenção na crise*: Pererê e Tininim cobrem-no com folhas de bananeira ("banho turco");
5) *Novo equilíbrio*: Tarzan permanece sob as folhas, ainda com calor.

Sequência 2:

1) *Situação inicial*: idem ao Novo Equilíbrio da Sequência 1;
2) *Perturbação da situação inicial*: Chegada de Galileu;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Tarzan pula em rio "infestado de jacarés";
4) *Intervenção na crise*: Galileu derrota os jacarés do rio;
5) *Novo equilíbrio*: Tarzan emagrece e leva para Hollywood malas feitas com o couro dos animais derrotados por Galileu.

Rede Temática 1	**Elementos Figurativos para Rede 1**	**Elementos Axiológicos para Rede 1**
/Chegada de Tarzan e suas consequências/	/- Ué...que peixe ser este?/; /- Com êste sol, Tarzan derreter...muito calor, Tininim. Muito calor.../; /- Brasil fazer muito calor... se Tarzan sair, ter insolação./; /- Corre, boys, corre! Corre, senão jacaré pegar vocês!/; /- Êstes jacarés daqui também são de matéria plástica?/; / Tarzan foge de Galileu; /Tarzan foge de jacarés/; /Tarzan é salvo por Galileu e ressurge mais magro./ (p. 13); /Tarzan leva para Hollywood malas feitas de couro dos jacarés[304]/	/Estranhamento do estrangeiro sobre a Natureza/

[304] *Pererê*, novembro de 1961. passim.

A dificuldade de Tarzan com seu peso será tema frequente em *Pererê*, como as HQs analisadas até aqui e a capa de 1963 nos indicam[305]. Se em "Jacs, o Terrível[306]" o personagem consegue emagrecer apenas porque o jacaré que dá nome à HQ o persegue para "trabalhar de crocodilo em filmes de Tarzan", em novembro do ano seguinte inverte-se o quadro: Tarzan, mais uma vez recebido e reconhecido por Pererê e Tininim, "veio de novo ao Brasil só para emagrecer[307]". Porém, ele já consegue chegar à Mata do Fundão abaixo do peso, uma vez que fez toda a viagem a pé: justifica-se dizendo que "vida muito difícil em Hollywood com televison e cinemas europeus...Tarzan no dollars para passagens[308]". Ainda assim, ele demonstrará seu estranhamento com a natureza brasileira com seu curioso método para conseguir atravessar o rio Amazonas:

Figuras 83 e 84: Método de Tarzan para atravessar o Rio Amazonas[309].

A mudança que observaremos nesta HQ se dará por Tarzan começar a engordar aos poucos a partir do momento em que permanece na Mata do Fundão, ao contrário do que ocorrera nas edições anteriores. Com isso altera-se a avaliação que antes fizeram com relação ao seu excessivo peso quando viera de fora da Mata do Fundão – a mudança física de Tarzan é agora associada ao ambiente favorável onde ele agora se encontra:

---

[305] Cf. **Figura 89.**
[306] *Pererê*, novembro de 1962. p. 3-16.
[307] O regime. In: *Pererê*, novembro de 1963. p. 3-16.
[308] *Pererê*, novembro de 1963. p. 5-6.
[309] *Pererê*, novembro de 1963. p. 6-7.

Figura 85: Tarzan engorda por causa do bom clima brasileiro[310].

Cada vez mais o personagem de Hal Foster adquire peso, o que o deixa alarmado com relação a sua carreira em Hollywood. A dupla Pererê e Tininim resolve ajudá-lo através receitas naturais, recusadas por Tarzan por não serem "da Obbat, da Shellung ou da Party Davis"; e do susto que Galileu lhe aplica, mas sem sucesso, visto que são colegas desde o episódio do ano anterior. Finalmente Pererê lhe sugere que volte a Hollywood a pé, refazendo o caminho que lhe fizera emagrecer até chegar a Mata do Fundão. Ideia aceita, o problema estará na travessia do Amazonas:

Figura 86: Página final de "O Regime[311]".

[310] *Pererê*, novembro de 1963. p. 9.
[311] *Pererê*, novembro de 1963. p. 16.

Apesar de pequenas variações de acordo com o desenvolvimento narrativo de cada HQ sobre Tarzan, novamente o Rei das Selvas procura o Brasil com o objetivo de recuperar sua antiga forma e retornar a Hollywood.

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Pererê e Tininim brincam na Mata do Fundão;
2) *Perturbação da situação inicial*: Chegada surpresa de um magro Tarzan;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Tarzan começa a engordar;
4) *Intervenção na crise*: Diversas soluções são tentadas; na última delas Pererê propõe que Tarzan refaça o caminho até Hollywood a pé;
5) *Novo equilíbrio*: Tarzan aceita, mas se afoga no rio Amazonas.

Por fim vale destacar uma última história ligada ao famoso personagem dos cinemas e dos quadrinhos, desta vez abordado a partir da perseguição da dupla de fazendeiros sobre a onça Galileu. Em "O Detalhe[312]", Galileu conta para Pererê que seu único medo é de Tarzan e sua força capaz de derrotar até um leão, o rei dos animais. É tudo o que a dupla de antagonistas precisava saber: Compadre Tonico fantasia-se de Tarzan, provoca o desmaio de Galileu e conseguiria finalmente vencer a eterna disputa entre eles se não fosse por um detalhe:

[312] *Pererê,* novembro de 1963. p. 29-34.

Figura 87: página final de "O detalhe[313]".

Sequência 1:

1) *Situação inicial*: Turma do Pererê na Mata do Fundão (em elipse);
2) *Perturbação da situação inicial*: Tininim e Pererê estão cansados da Mata do Fundão;
3) *Desequilíbrio ou crise*: Toda a turma engrossa o coro dos descontentes Tininim e Pererê;
4) *Intervenção na crise*: Fuga da Mata do Fundão e piquenique;
5) *Novo equilíbrio*: Chegada da turma na cidade grande.

[313] *Pererê,* novembro de 1963. p. 34.

6.3. Considerações finais

A presença de um personagem estrangeiro como Tarzan poderia partir das linhas gerais conforme era veiculado no mercado de quadrinhos onde era um dos líderes de vendas: um herói forte e destemido que enfrentava muitas aventuras na selva que conhecia tão bem, sob o traço realista de Hal Foster:

Figura 88: Tarzan, de Hal Foster[314].

Ziraldo, como foi possível perceber, prefere retratar o personagem de forma exagerada, questionando boa parte de seus conhecidos atributos:

[314] Cf. http://www.entrecomics.com/wp-content/uploads/2007/09/tarzan_foster.gif (acesso em 12 de maio de 2010).

Figura 89: Capa da edição de novembro de 1963.

Nestas histórias podemos destacar a figura do elemento estrangeiro assumindo duas feições: ao mesmo tempo em que se apresenta como fraco e decadente – afinal, ele não conhece verdadeiramente as leis da selva e não está adaptado ao clima e à cultura da Mata do Fundão –, o estrangeiro é retratado também como um oportunista que, na primeira chance, captura aquilo que lhe convém e volta a sua terra de origem. É inegável, pois, o conteúdo anticolonialista aqui presente – formalmente elaborado para crianças e jovens, público-alvo da revista *Pererê.*

Procuramos avaliar a opção de Ziraldo por representar um Tarzan reduzido a um estrangeiro que apresenta grandes dificuldades para manter seu corpo e grito em forma como uma maneira de valorizar a realidade cultural brasileira. Neste sentido, a Turma do Pererê está longe de apresentar uma postura intolerante sobre o personagem estrangeiro, que, assim como o Papai Noel do capítulo anterior, é constantemente socorrido por Pererê e seus amigos. Estes manifestam tolerância com relação às dificuldades sentidas por Tarzan e procuram sempre ajudá-lo a retornar à sua antiga forma e ao seu antigo lar, Hollywood. A artificialidade de Tarzan é considerada possível, contanto que não pretenda estabelecer-se na autêntica Mata do Fundão.

A crítica ao estrangeiro representado por outros personagens de HQs ganha mais força em *Pererê* quando lembramos a configuração do mercado brasileiro de quadrinhos e o predomínio que as publicações estrangeiras detinham. Como primeira revista em quadrinhos de autoria exclusivamente brasileira, associar nomes como Tarzan ao estrangeiro egoísta e usurpador de riquezas nacionais e contrapô-los aos "autênticos"

heróis brasileiros da Mata do Fundão torna-se também uma prática de legitimação de sua própria obra junto ao campo dos quadrinhos.

CONCLUSÃO

Em prefácio a edição brasileira de sua obra Linhagens do presente, Aijaz Ahmad expõe a natureza do problema ligado à questão nacional que se encontra presente ao longo dos artigos de seu livro. Em contraposição à perspectiva de Jameson, que compreenderia o nacionalismo como uma "resposta definitiva para a 'cultura americana pós-moderna', o autor indiano historiciza o conceito e afasta-se do teórico norte-americano ao defender que o nacionalismo não apresenta uma essência alheia às contradições da sociedade. Por isso é preciso referir-se ao termo sempre no plural, pois ele pode ser motivado a partir das pretensões políticas de movimentos fascistas, socialistas e liberais, por exemplo[315]. Em resumo:

> Daí eu afirmar que o nacionalismo não tem uma ideologia pré-determinada e que o conteúdo de qualquer nacionalismo é determinado pelos agentes sociais que dele se apoderam e mobilizam seus poderes interpelativos no processo de luta por hegemonia nos campos político e cultural[316]

Compreendemos a presença de uma revista como Pererê no mercado de quadrinhos da primeira metade dos anos 1960 em consonância com o posicionamento teórico acima. 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.

O pioneirismo da iniciativa de Ziraldo em *Pererê* é inegável e sem dúvida deve ser inserido politicamente junto nos debates travados no período do governo Kubitschek, alcançando seus limites durante a presidência de João Goulart e sendo arbitrariamente interrompidos com o golpe civil-militar de 1964[317]. Como as análises das HQs em cada capítulo deixam claro, procuramos também levar em conta tais aspectos para nos auxiliar a compreender o papel da revista junto à sociedade de seu

---

[315] AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo, SP: Boitempo, 2002. p. 11.
[316] Ibid., p. 12.
[317] CIRNE, Moacy. *Op. cit.,* 1990.

tempo. Pensamos, porém, que outras camadas são perceptíveis se não esquecermos que ela era "apenas" uma revista em quadrinhos, ou melhor dizendo, que deveria preocupar-se em sobreviver em um mercado concorrido como era o dos quadrinhos no Brasil.

Para isso, Ziraldo optou por uma inserção profunda no imaginário brasileiro, a começar pelo mito de origem de Pererê calcado na união de três raças formadoras do povo brasileiro. Se, por um lado, esta é uma perspectiva de limitações óbvias, uma vez que, tomada sob uma leitura excessivamente apologética da nacionalidade, escamoteia o caráter conflituoso e as intenções econômicas presentes na escravidão aplicada em nosso país, por outro lado armazena uma carga simbólica positiva e de abordagem menos problemática para um meio massivo – e que, vale lembrar, foi a primeira revista de único autor brasileiro a contar com grandes tiragens editoriais – direcionado a crianças e jovens de diversas partes do país. Os quadrinhos de altas tiragens foram por muito tempo um meio que apresentou longa tradição em trabalhar com estereótipos e informações rápidas[318]

Além disso, quando editoras como a EBAL, a RGE ou mesmo O Cruzeiro lançavam alguma revista em quadrinhos com temas ligados à história e sociedade brasileiras, o predomínio era de uma visão oficial e livresca que encerrava por isso uma limitação estética sobre estas publicações – ao contrário do tratamento autoral dedicado a tais assuntos por Ziraldo. E como todo herói que se preza(va) tem de apresentar alguma história de origem que justifique sua existência, Pererê enquanto herói brasileiro não poderia ficar sem a sua[319].

A opção pelo elogio das três raças como mito formador de seu principal personagem pode ser compreendida também se partirmos das ideias de Bourdieu já desenvolvidas na dissertação e atentarmos para as homologias presentes entre os diversos campos na sociedade. Assim como Ziraldo, Gilberto Freyre também participou de campanhas em defesa do quadrinho brasileiro, seja através de artigos de jornal, seja pela via legislativa. É bastante provável que Ziraldo, bacharel em direito ainda nos anos 1950 e atuante em reuniões que debatiam os rumos de uma eventual nacionalização dos quadrinhos brasileiros, estivesse ciente da atuação de Freyre, que escrevia artigos para a revista *O Cruzeiro*, em defesa dos quadrinhos brasileiros. Com isso, a sua opção estética

---

[318] EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
[319] O mito do Superman foi objeto de clássica análise de Umberto Eco. Cf. ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 5ª edição. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993. p. 231-279.

assume outro nível político ao lhe agregarmos os níveis mercadológicos e político-institucionais, para além de uma leitura rápida e descontextualizada da HQ.

A divisão dos capítulos desta dissertação foi pensada de forma a agrupá-los em duas grandes partes, cada uma contendo três capítulos. Enquanto os três primeiros procuram analisar como a revista (re)inventa a origem de seu personagem-título, estabelece períodos históricos relevantes para compreender o presente, que é por sua vez delimitado ao escolher filiar-se de forma ampla junto a outras manifestações ligadas às esquerdas da época, os capítulos finais apresentam alguns temas que serviriam para expor as contradições e paradoxos presentes na relação entre o meio urbano e o rural e em comemorações como o Natal e em heróis estrangeiros como Tarzan. Através destes capítulos, foi possível perceber uma crítica geral à alienação cultural, percebida ora nas grandes cidades, repletas de futilidade e explorações sensacionalistas, ora em personagens alheios à realidade brasileira, como Papai Noel e Tarzan. Passado, presente e futuro, fatores imprescindíveis para um projeto de nação[320], não escapam às HQs de *Pererê*.

É possível aqui estabelecer algum contato com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), mais precisamente em suas discussões acerca da alienação cultural. De acordo com as reflexões do grupo isebiano[321], a situação semicolonial não permite o estabelecimento de uma cultura autêntica e nacional, uma vez que, no subdesenvolvimento, não é possível formular um modelo próprio e ideal de cultura que possa negar o dado natural, ou melhor, o estado de natureza – reprodutivista por excelência, exceto quando sofre ação do Homem. Com isso, o país subdesenvolvido limita-se a copiar e reproduzir projetos externos, já que não pode produzir os seus próprios. Este processo é o que o isebiano Álvaro Vieira Pinto classificou como "reflexo do reflexo": o reflexo da consciência alheia, que em si mesma já reflete a condição desenvolvida ou não de onde ela foi engendrada[322].

Daí decorre a chamada alienação cultural sofrida pelos países subdesenvolvidos. O processo de superação daquela é diretamente ligado, por sua vez, às ambições mais gerais de desenvolvimento e industrialização defendidas durante o governo de Juscelino Kubitschek e que se refletem, sob diferentes matizes, em Jânio Quadros e em João

---

[320] HOBSBAWM, Eric. *Op. cit.,* 2008.

[321] Estamos cientes da diversidade intelectual que compunha o ISEB. Quando nos referimos ao grupo isebiano pensamos em suas reflexões gerais e mais marcantes na sociedade brasileira e, por conseguinte, naquelas correntes que foram hegemônicas dentro do ISEB.

[322] TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB:* fábrica de ideologias. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 81-82.

goulart. A solução para a superação da alienação cultural do Brasil seria "(...) o abandono das fontes estrangeiras para se poder chegar a uma 'melhor compreensão da realidade brasileira[323]". Em *Pererê* as "fontes estrangeiras" não são abandonadas, mas são postas em diálogo crítico com o que considerava como a realidade brasileira.

A dissertação, naturalmente, não conseguu esgotar os diversos planos que podem integrar a questão nacional em *Pererê* e, por isso, nem todos os assuntos receberam a devida atenção. Alguns nem mesmo puderam ser melhor trabalhados aqui – por exemplo, o papel das personagens femininas, da religião ou das brincadeiras presentes em algumas histórias. Apesar disso, podemos tirar a seguinte conclusão geral sobre a publicação: se analisada em sua série de quarenta e três números, a revista *Pererê* preocupou-se todo momento com sua inserção no mercado dos *comics* brasileiros, mas não perdeu de vista a defesa de um projeto de nação que dialoga com diversos quadros do pensamento social brasileiro e da cultura da época, pensando os elementos estrangeiros sempre a partir do que considera válido para o Brasil.

[323] TOLEDO, *Op. cit.*. p. 84.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias consultadas:

PINTO, Ziraldo Alves. *Pererê*. Edição 1-3, ano I, out./dez. 1960; edição 1-12 ano II, jan./dez. 1961; edição 1-12, ano III, jan./dez. 1962; edição 1-12, ano IV, jan./dez. 1963; edição 1-4, ano V, jan./abril 1964.

_____. *Todo Pererê*. Vol. 1. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra, 2002a.

_____. *Todo Pererê*. Vol. 2. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra, 2002b.

_____. *Todo Pererê*. Vol. 3. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra, 2002c.

Bibliografia:

ALVES, Bruno Fernandes. *A identidade nacional na pós-modernidade:* o caso dos quadrinhos brasileiros. Disponível em: http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO_DISCENTE/bruno.doc. s/d.

AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 25: 3-39, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa em um volume*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991.

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 2ª ed. São Paulo/Brasília: HUCITEC/EdUnB, 1993.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 7ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. *Histórias em Quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950:* a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BEATY, Bart. *Fredric Wertham and the critique of mass culture.* Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005.

BENJAMIN**,** Walter**.** A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

BILAC, Olavo. Música brasileira. In: *A tarde* [1919]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000251.pdf (acesso em 10 de maio de 2010).
BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLONSKI, Míriam Stella. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 8: p. 163-171, Dez. 2004 Disponível em. http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2003-pdfs/19-Miriam-Stella-Blonski.pdf (acesso em 20 de março de 2010).

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

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história.* Campinas, SP: Papirus, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *Forças Armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. CASTRO, Ruy. Estrela solitária. A vida de Mané Garrincha. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 199

CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatitiaia/EdUSP, 1983.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatitiaia/EdUSP, 1985.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CIRNE, Moacy. *Bum!* A explosão criativa dos quadrinhos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.

CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos:* o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos:* da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

DA MATTA, Roberto. Esporte na sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro. In: _____(org). *Universo do futebol*: esporte e sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELMAS, Claude. *Armamentos nucleares e guerra fria*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DORFMAN, Ariel, MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald*: comunicação de massa e colonialismo. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
DOSSE, François. *A história em migalhas*: dos *Annales* à Nova História. Bauru, SP: Edusc, 2003.

DUARTE, Luiz Fernando. Comentários. IN: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

DUARTE, Ronaldo Goulart. Centralidade, acessibilidade e o processo de reconfiguração do sistema de transporte na metrópole carioca dos anos de 1960. *Revista Território*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 11, 12 e 13: 91-106, set./out. 2003. Disponível em: http://www.laget.igeo.ufrj.br/territorio/pdf/N_11_12_13/centralidade.pdf (acesso em 16 de maio de 2010).

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRO, Marc. *A história vigiada.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

GOMES, Angela de Castro. "O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito". IN: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua história*: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUAZZELLI, Eleomar. La historieta en Rio Grande do Sul. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, v. 4, n. 16: p. 239-256, Dez. 2004. Disponível em: http://www.rlesh.110mb.com/16/16_guazzelli.html (acesso em 20 março 2010).

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos.* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

IANNI, Octávio. Tendências do pensamento brasileiro. *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP. São Paulo, **1**2: 55-74, Nov. 2000, p. 70. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/ianni.pdf (acesso em 20 de março de 2010).

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

KEYLOR, William R. *Academy and community.* The foundation of the french historical profession. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1975.

LEITE, Ricardo. *Ziraldo em cartaz*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2009.

LEONAM, Carlos. *Os degraus de Ipanema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LOBATO, Monteiro. *O Sacy Perêrê*: resultado de um inquérito. Rio de Janeiro, RJ: Gráfica JB S.A., 1998

LINHARES, Maria Yedda. *A luta contra a metrópole*: Ásia e África, 1945-1975. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, Tel Aviv, v. 10, n. 2, s/p., 1998-1999.

Disponível em: http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=588&Itemid=233 (acesso em 15 de março de 2010).

MORAES, Dênis de. *Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural*. Disponível em: http://www.enecos.org.br/xiiicobrecos/arquivo/doc/009.doc. Acesso em 15 de outubro de 2007.

MORAES, Renata Figueiredo. A abolição da escravidão: história, memória e usos do passado na construção de símbolos e heróis no maio de 1888. In: SOIHET, Rachel (et al.). *Mitos, projetos e práticas políticas*: memória e historiografia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis*: aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EdUSP, 2001.

MOURA, Márcia Asedias. *O quintal de Ziraldo:* raiz da ficção. Juiz de Fora, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

MOYA, Álvaro de (org.). *Shazam!*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. IN: *Considerações extemporâneas*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval*: the history of the Comics Code. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo, SP/Blumenau, SC: UNESP/FURB, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos:* 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *Feitiço contra o feiticeiro*: histórias em quadrinhos e manifestação ideológica. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1989.

PINTO, Ziraldo Alves. *1964-1984*: 20 anos de prontidão. Rio de Janeiro: Record, 1984.

PINTO, Ziraldo Alves. *O mais querido do Brasil em quadrinhos*. São Paulo: Globo, 2009.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

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

RODITI, Itzhak. *Dicionário Houaiss de física*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

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

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

RICARDO, Cassiano. *Martim cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

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

RÜSEN, Jorn. *Razão histórica*: teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo*. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

SALES, Jean Rodrigues. *A luta armada contra a ditadura* militar: a esquerda brasileira e a influência da Revolução Cubana. São Paulo: Ed. fundação Perseu Abramo, 2007.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958*: o ano que não devia terminar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SCHWARZ, R. *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n. 020, mai/jun./jul./ago. 2002.

SILVA, Ana Paula. *Pelé e o complexo de vira-latas:* discursos sobre raça e modernidade no Brasil. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Kelly Cristine. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de 'comemoração dos 500 anos do Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 51: 141-160, Fev. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v18n51/15990.pdf (acesso em 15 março 2010).

SILVA, Marco Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

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

SOARES, Antônio Jorge Gonçalves. *Futebol, malandragem e identidade*. Vitória, ES: SPDC/UFES, 1994.

SRBEK, Wellington. *Quadrinho-arte*: uma leitura da revista *Pererê* de Ziraldo. Belo Horizonte, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB:* fábrica de ideologias. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1982.

VELLOSO, Mônica P. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. IN: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: EdFGV/CPDOC, 1991.

WRIGHT, Bradford. *Comic book nation*: the transformation of youth in America. Baltimore: The John Hopkins UP, 2003.

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

ZAMMATARO, Ana Flávia Dias; GAWRYSZEWSKI, Alberto. Entre o humor e a crítica: abordagens de O Amigo da Onça (1943-1974). In: *VII SEPECH Seminário de Pesquisas em Ciências Humanas*. Londrina: Eduel, 2008. Disponível em: http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf (acesso em 15 de março de 2010).

Sites:

http://www.entrecomics.com/wp-content/uploads/2007/09/tarzan_foster.gif (acesso em 12 de maio de 2010).

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

http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/31101959/311059_3.htm (acesso em 15 de março de 2010).

http://zegeraldo.wordpress.com/2008/12/24/1589/ . (Acesso em 20 de março de 2009).