



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

*Enfim, um escritor com estilo:*  
**o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes**

*Andréa Cristina de Barros Queiroz*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor(a) em História Social.

Ano de ingresso: 2007

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marieta de Moraes Ferreira

Rio de Janeiro

Setembro de 2011

*Enfim, um escritor com estilo:*

o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes

Andréa Cristina de Barros Queiroz

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marieta de Moraes Ferreira

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor(a) em História Social.

Aprovada por:

---

Presidente, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marieta de Moraes Ferreira (PPGHIS/UFRJ)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Paula Nascimento Araújo (PPGHIS/UFRJ)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Mesquita Dias (PPGMS/UNIRIO)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Travancas (ECO/UFRJ)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marluza Marques Harres (Unisinos)

Suplentes:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jessie Jane Vieira de Sousa (PPGHIS/UFRJ)

---

Prof. Dr. Luiz Resnik (UERJ / PUC-RIO)

Rio de Janeiro

Setembro de 2011

Q383e Queiroz, Andréa Cristina de Barros.

Enfim, um escritor com estilo: o jornalista, pasquiniano,  
ipanemense e sem censura Millôr Fernandes / Andréa Cristina de  
Barros Queiroz. – Rio de Janeiro, 2011.

288f. : il.

Impresso por computador.

Orientador: Marieta de Moraes Ferreira

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História  
Social, 2011.

1. Fernandes, Millôr, 1924- . 2. Humorismo brasileiro- História  
3. Crônica brasileira- Rio de Janeiro. 4. O Pasquim (jornal). I.  
Ferreira, Marieta de Moraes. II. Título.

CDD 920.098153

## RESUMO

*Enfim, um escritor com estilo:*

o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes

Andréa Cristina de Barros Queiroz

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marieta de Moraes Ferreira

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História Social.

Millôr Fernandes, em sua trajetória como jornalista, trabalhou em diferentes veículos de comunicação, da grande imprensa e da alternativa. Em ambas as mídias ele produziu com suas crônicas um discurso político permeado por uma verve humorística bastante irônica e que se consagrou como seu instrumento de luta pela liberdade de expressão, com isso, todos esses símbolos reunidos tornaram-se elementos primordiais de sua identidade, de sua marca autoral, de sua visão de mundo, enfim, de seu *estilo*. Podemos dizer que a exploração, a recriação e a invenção das formas, dos usos e dos sentidos das palavras, muitas vezes para Millôr, tornaram-se uma maneira de contestar os conceitos estabelecidos e de enfrentar os mecanismos de censura impostos ao seu trabalho como profissional da imprensa em diferentes períodos da História brasileira, quer seja autoritário ou democrático. Ressaltamos ainda que as suas crônicas, especialmente no jornal alternativo *O Pasquim* no final da década de 1960 e início dos anos 1970 – referência primordial para onde convergimos esse estudo sobre a sua trajetória –, construíram uma representação da cidade do Rio de Janeiro, da Zona sul carioca, mais especificamente de Ipanema, como metáfora de Brasil, marcadas pela “cultura do carioquismo”. Seja como for, as crônicas de Millôr se intrometeram nas questões cotidianas, no comportamento da cidade e de seus personagens, nas relações políticas e nas práticas sociais.

Palavras-chave: Millôr Fernandes, Ipanema, imprensa alternativa, humor e censura

## RÉSUMÉ

*Enfin, un écrivain avec style:*

le journaliste, *pasquiniano*, *ipanemense* et sans censuré Millôr Fernandes

Andréa Cristina de Barros Queiroz

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marieta de Moraes Ferreira

Résumé de la Thèse de doctorat présentée au Programa de Pós-Graduação de História Social de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro – UFRJ, dans le cadre des exigences pour l'obtention du titre de docteur en Histoire Sociale.

Millôr Fernandes, dans sa carrière comme journaliste, a travaillé dans différents journaux – les médias dominants et les alternatives. Dans les deux médias, il a produit avec sa chronique un discours politique imprégné par un esprit ironique et humoristique qui se sont avérées son instrument de lutte pour la liberté d'expression. La réunion de tous ces symboles sont devenus des éléments clés de son identité, de son empreinte d'auteur, de sa vision du monde, enfin, de son style. On pourrait dire que pour Millôr, l'exploration, les loisirs et l'invention des formes, des usages et des significations des mots sont devenus un moyen de contester les concepts établis et d'aborder les mécanismes de la censure imposée sur son travail comme professionnel de presse dans les différentes périodes de l'histoire brésilienne, soit autoritaire ou soit démocratique. De la même façon, on souligne que ses chroniques, plutôt dans le journal alternatif "*O Pasquim*" dans la fin des années 1960 et début de 1970 – référence essentielle pour la réunion de cette étude sur sa trajectoire – ont construit une représentation de la ville de Rio de Janeiro, de la Zone Sud de Rio, et de Ipanema plus spécifiquement, comme une métaphore pour le Brésil, marquée par la *culture du "carioquismo"*. De toute façon, les chroniques de Millôr ont interféré sur les problèmes quotidiens, sur le comportement de la ville et de ses personnages dans les contextes politiques et sociales.

Mots-clés: Millôr Fernandes, Ipanema, la presse alternative, l'humour, la censure

## AGRADECIMENTOS

Por falar em trajetórias, a minha se entrelaçou com tantas outras que contribuíram para a realização dessa Tese de Doutorado. Chegar ao final dessa jornada só foi possível porque contei com a ajuda, o carinho, a dedicação e a força de muitas pessoas queridas e profissionais competentes. Por tudo isso que vocês merecem um lugar especial nessa narrativa.

Agradeço à minha família: meu pai Hélio; minha mãe Denise; meu irmão Rafael e minhas tias Mara e Nádia, por sempre me apoiarem e compartilharem meus momentos de destempero e por vezes de desespero com a escrita da Tese. Sem a ajuda e a compreensão de vocês não seria possível!

À minha orientadora, a professora Marieta de Moraes Ferreira que me acompanhou e me incentivou ao longo dessa trajetória sempre com ótimas sugestões, e sabendo atender às minhas demandas, principalmente nessa reta final em que uma lesão na coluna cervical prejudicou a finalização da Tese.

Às professoras Maria Paula Araújo e Claudia Mesquita por aceitarem o convite de participação na Banca de Qualificação e da Defesa da Tese, assim como, às professoras Marluza Harres e Isabel Travancas.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da UFRJ que também compreendeu a minha necessidade de prorrogação da defesa. Em especial, à secretária do PPGHIS, Sandra, pelo carinho e presteza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que me concedeu a bolsa de estudos durante um curto tempo até eu ingressar na UFRJ como Historiadora.

Aos “lugares de memória” que possibilitaram a realização de minha pesquisa: o Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, a Associação Brasileira de Imprensa, a Biblioteca Bastos Tigre, a Biblioteca Pedro Calmon (UFRJ), a Fundação Biblioteca Nacional e a Fundação Casa de Rui Barbosa.

Aos jornalistas Jaguar, Sérgio Cabral e Luis Gravatá que me concederam gentilmente entrevistas.

Aos meus amigos e companheiros de jornada, presentes na minha história de vida desde o começo quando o “mundo dos historiadores” ainda era uma descoberta, especialmente às queridas Amanda Danelli, Izabel Silva e Roberta Melo.

Aos amigos e colegas de profissão da Divisão de Cartografia da Fundação Biblioteca Nacional, em especial, à Maria Dulce de Faria que apostou em mim desde o início da minha vida acadêmica.

Aos amigos e colegas de trabalho do Sistema de Bibliotecas e Informação (SiBI) da UFRJ por estarem ao meu lado e compreenderem todas as demandas desse momento, especialmente à Rosane Apparicio, Eneida de Oliveira e Paula Mello.

À Carla Gomes, minha fisioterapeuta, pois sem a sua ajuda seria impossível suportar as dores na coluna e finalizar a Tese.

Ao meu noivo, Wanderson, que compartilhou todas as alegrias e angústias desse período tão conturbado e ao mesmo tempo feliz de minha vida, sempre ao meu lado. Que soube me escutar e, por vezes, inseriu seu olhar de físico em meu mundo de historiadora fazendo com que esse enlace se tornasse pleno.

*A Wan,  
que se entrelaçou em minha trajetória com amor.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução: O homem da imprensa, do humor e do Rio</b>	13
<b>Capítulo 1: De Milton a Millôr</b>	27
1 – Um Milton do Méier	28
2 – O cotidiano de Millôr: a imprensa, o humor e a política	47
3 – O ofício diário nas grandes redações	61
4 – Os cronistas de Copacabana dos anos 1950	75
<b>Capítulo 2: O Millôr <i>ipanemense</i></b>	86
1 – A cidade maravilhosa e a cultura do carioquismo	87
2 – A República de Ipanema e o seu <i>modus vivendi</i>	98
2.1 – Ipanema provinciana	98
2.2 – Ipanema cosmopolita	101
2.2.1 – Anos 1960	101
2.2.2 – Anos 1970	114
3 – O Millôr <i>ipanemense</i>	125
<b>Capítulo 3: O Pasquim: “um produto do meio, também ninguém é perfeito”</b>	141
1 – Dos Pasquins ao <i>Pasquim</i>	142
2 – Às vésperas da <i>patota</i> de Ipanema	147
2.1 – A efemeridade do <i>PifPaf</i>	147
2.2 – A <i>Carapuça</i> , o Ponte Preta e o Barão	155
3 – O Hebdomadário da <i>patota</i> de Ipanema	163
3.1 – A <i>patota</i> d’ <i>O Pasquim</i>	166
3.2 – Libertários e conservadores	178
3.3 – A <i>fala pasquiniana</i>	182
3.4 – Os leitores d’ <i>O Pasquim</i>	188
3.5 – O <i>imperialismo ipanemense</i>	190
3.6 – Um jornal de humor	200

3.7 – A tesoura afiada e o surto de gripe	208
<b>Capítulo 4: O Millôr pasquiniano e sem censura</b>	<b>222</b>
1 – O Millôr <i>pasquiniano</i>	223
1.1 – Millôr na direção d’ <i>O Pasquim</i>	224
1.2 – O <i>estilo</i> Millôr n’ <i>O Pasquim</i>	234
2 – O Millôr <i>sem censura</i>	237
2.1 – Livre pensar é só pensar?	237
2.2 – O fim <i>pasquiniano</i> de Millôr	247
3 – O Millôr na <i>Veja</i>	255
<b>Conclusão: Millôr: enfim, um escritor com estilo</b>	<b>262</b>
<b>Referências</b>	<b>267</b>

## LISTA DE IMAGENS

### INTRODUÇÃO

Imagem 1 – Millôr em Trinta anos de mim mesmo (2006)

Imagem 2 – Caricatura de Millôr

### CAPÍTULO 1

Imagem 1 – Detalhe da Certidão de Nascimento de Millôr Fernandes

Imagem 2 – O menino Milton e o jornalista Millôr (Coleção Gente, 2003)

Imagem 3 – Saite de Millôr Fernandes, ano X, n.473, fev. 2009

Imagem 4 – *Veja* n.107, p.10, 23 set.1970

Imagem 5 – Ilustração premiada e publicada em *O Jornal*, em 1934

Imagem 6 – Acervo pessoal de Millôr Fernandes (Coleção Gente, 2003, p.23)

Imagem 7 – *O Cruzeiro* n.25, mar. 1963

Imagem 8 – Walt Disney e Millôr Fernandes, nas mãos um exemplar de *O Cruzeiro*, 1943

Imagem 9 – *O Cruzeiro* n.13, jan.1963

Imagem 10 – *O Cruzeiro* n.31, mai.1948

Imagem 11 – *O Cruzeiro* n.21, mar.1963

Imagem 12 – *O Cruzeiro* n.31, mai.1963

Imagem 13 – *O Cruzeiro* n.22, mar.1963

Imagem 14 – Péricles Maranhão e Millôr na redação d’*O Cruzeiro* (Coleção Gente, 2003, p.35)

Imagem 15 – *O Cruzeiro* n.13, jan.1963

Imagem 16 – Cartões postais de Copacabana dos anos 1950

Imagem 17 – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr)

Imagem 18 – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr)

Imagem 19 – Millôr jogando frescobol no posto 4 em Copacabana (Coleção Gente, 2003, p.89)

### CAPÍTULO 2

Imagem 1 – *O Pasquim* n.141, mar.1972. Capa

Imagem 2 – A imagem do Rio de Janeiro idealizada por Millôr de seu ateliê em Ipanema

Imagem 3 – Mapa de Ipanema do início do século XX

Imagem 4 – Bar Jangadeiro

Imagem 5 – Bar Zeppelin

Imagem 6 – Bar Veloso

Imagem 7 – Cineastas do Cinema Novo no Zeppelin (CASTRO, 1999).

Imagem 8 – Vinícius de Moraes, Millôr, M. Lúcia Dahl e Sérgio Porto, no Zeppelin, anos 1960

Imagem 9 – Helô Pinheiro, praia de Ipanema, anos 1960

Imagem 16 – Jaguar e Zivaldo na Banda de Ipanema

Imagem 10 – *O Pasquim* n.231, dez.1973

Imagem 11 – *O Pasquim* n.52, jun.1970

Imagem 12 – Píer de Ipanema, 1972

Imagem 13 – *Veja* n.87, mai.1970

Imagem 14 – *O Pasquim* n.51

Imagem 15 – Capa da revista *Veja* sobre o Píer de Ipanema, 1973

Imagem 18 – Mapa de Ipanema Clássica, 1920-1970 (CASTRO, 1999, p.2-3)

- Imagem 19 – *O Pasquim* n.274, out.1974  
 Imagem 20 – Ipanema, anos 1930/40  
 Imagem 21 – Ipanema, anos 1960/70  
 Imagem 22 – *O Pasquim* n.298, mar.1975  
 Imagem 24 – Mapa crítico de Millôr sobre a especulação imobiliária em Ipanema  
 Imagem 25 – *O Pasquim* n.136, fev.1972  
 Imagem 27 – Mapa de Ipanema Upperground (*O Pasquim* n.141, mar.1972)  
 Imagem 26 – Revista *Domingo* n.764, dez.1990, *Jornal do Brasil*. Capa.

### **CAPÍTULO 3**

- Imagem 1 – *O Pasquim* n.1, 26 jun.1969. Frase de capa  
 Imagem 2 – *O Pasquim* n.89, mar.1971. Capa  
 Imagem 3 – *O Cuzeiro*, 17 out.1959  
 Imagem 4 – *PifPaf* n.2, 1964  
 Imagem 5 – *PifPaf* n.3, 1964  
 Imagem 6 – *PifPaf* n.8, 1964  
 Imagem 7 – *A Carapuça*. Capa  
 Imagem 8 – *O Pasquim* n.14, set./out.1969  
 Imagem 9 – *O Pasquim* n.127, dez.1971  
 Imagem 10 – *O Pasquim* n.89, fev.1971  
 Imagem 11 – Integrantes da patota d' *O Pasquim*  
 Imagem 12 – *O Pasquim* n.28, 01 jan.1970  
 Imagem 13 – Independência é, vocês me matam de rir?, *O Pasquim* n.1, 26 jun.1969  
 Imagem 14 – *O Pasquim* n.94, abr.1971. Capa.  
 Imagem 15 – Entrevista de Millôr regada a uísque n' *O Pasquim* n.89, mar.1971  
 Imagem 16 – *O Pasquim* n.22, nov.1969. Capa.  
 Imagem 17 – *O Pasquim* n.278, out.1974  
 Imagem 18 – *O Pasquim* n.169, out.1972  
 Imagem 19 – *O Pasquim* n.141, mar.1972  
 Imagem 20 – *O Pasquim* n.141, mar.1972  
 Imagem 21 – *O Pasquim* n.123, nov.1971  
 Imagem 22 – *O Pasquim* n.39, mar.1970  
 Imagem 24 – *O Pasquim* n.72, nov. 1970  
 Imagem 25 – *O Pasquim* n.73, nov.1969. Capa. (Para interagir com o clima de algo a menos no jornal, eles voltaram um ano na data, então na realidade era novembro de 1970)  
 Imagem 27 – *O Pasquim* n.227, nov.1973

### **CAPÍTULO 4**

- Imagem 1 – *Pasquim* n.300, mar./abr.1975. Capa  
 Imagem 2 – *O Pasquim* n.44, abr./mai.1970  
 Imagem 3 – *O Pasquim* n.39, mar.1970  
 Imagem 5 – *O Pasquim* n.72, nov. 1970  
 Imagem 6 – *O Pasquim* n.73, nov.1969. Capa  
 Imagem 7 – *O Pasquim* n.74, nov.1970. Capa  
 Imagem 8 – *O Pasquim* n.227, nov.1973

Imagem 9 – *O Pasquim* n.39, mar.1970  
Imagem 10 – *O Pasquim* n.46, mai.1970  
Imagem 11 – *O Pasquim* n.39, mar.1970  
Imagem 12 – *O Pasquim* n.40, mar./abr.1970  
Imagem 13 – *O Pasquim* n.41, abr.1970  
Imagem 14 – *O Pasquim* n.42, abr.1970  
Imagem 15 – *O Pasquim* n.150, mai.1972  
Imagem 16 – *O Pasquim* n.154, jun.1972, p.19  
Imagem 17 – *O Pasquim* n.172, out.1972  
Imagem 18 – *O Pasquim* n.286, dez.1974  
Imagem 19 – *O Pasquim* n.294, fev.1975  
Imagem 20 – *O Pasquim* n.288, jan.1975  
Imagem 21 – *O Pasquim* n.272, set.1974  
Imagem 22 – *O Pasquim* n.300, mar./abr.1975  
Imagem 23– *O Pasquim* n.302, abr.1975  
Imagem 24 – *O Pasquim* n.303, abr.1975  
Imagem 25 – *O Pasquim* n.301, abr.1975  
Imagem 28 – *Pasquim* n.306, mai.1975  
Imagem 29– *Pasquim* n.303, abr.1975  
Imagem 26 – *Veja* n.13, 04 dez.1968  
Imagem 27 – *Veja* n.104, 02 set.1970

## CONCLUSÃO

Imagem 1 – Millôr: um nome a zelar (2008)  
Imagem 2 – Millôr: um nome a zelar (2008)

## INTRODUÇÃO

### *O homem da imprensa, do humor e do Rio*



**Imagem 1** – Millôr em *Trinta anos de mim mesmo* (2006)



**Imagem 2** – Caricatura de Millôr

## ***O homem da imprensa, do humor e do Rio***

*Eu não sou um grande humorista. Sou apenas o sujeito mais engraçado da família mais engraçada da cidade mais engraçada do país mais avacalhado do mundo.*

*Vocês que só me conhecem agora, talvez não acreditem. Mas já fui proibido para menores de 18 anos.*

Millôr Fernandes

O interesse por estudar a *trajetória* do jornalista Millôr Fernandes surgiu exatamente quando eu pesquisava a história do jornal alternativo *O Pasquim*, durante o Mestrado em História Social. A narrativa de Millôr nesse periódico se tornou tão marcante para mim que então decidi compreender se existiria alguma singularidade em suas produções diante daquela geração de jornalistas que ficou sintetizada e imortalizada como “geração *Pasquim*”. Portanto, o objeto desse estudo de Doutorado em História Social nasceu de um interesse particular em desvendar as múltiplas faces desse jornalista que sempre se intitulou como “um escritor sem estilo” e que com esse *slogan* acabou criando uma marca, uma autoria, uma identidade, afinal, um estilo sobre suas narrativas consagradas pelo nome igualmente inventado por ele: “Millôr”, e como o próprio defendeu: “Millôr, um nome a zelar”. Além disso, foi verificada uma ausência de trabalhos no campo da História sobre a trajetória desse intelectual brasileiro.

Por exercer a sua profissão como jornalista até os dias de hoje e ainda atuar em várias frentes de trabalho como: dramaturgo; tradutor; cartunista; roteirista; entre outras atividades intelectuais; tornou-se necessário delimitar a trajetória a ser estudada sobre Millôr Fernandes. Com isso, nos centramos especialmente em suas crônicas produzidas no periódico *alternativo O Pasquim*, entre os anos 1969 e 1975, período que compreende respectivamente ao início do jornal e à sua saída do semanário. Justamente porque nesse periódico podemos encontrar melhor reunidas e, de certa forma, mais amadurecidas as características que definem o seu estilo, ou seja, “a sua visão do mundo” (BAKHTIN, 1992) como jornalista, humorista, carioca, ipanemense e sem censura. Apesar disso, utilizamos suas criações em outros periódicos como forma de compor e comparar o amadurecimento de sua trajetória como profissional da imprensa.

Dessa maneira, fizemos comparações com suas crônicas produzidas nas revistas *O Cruzeiro* e *Veja*; e no jornal alternativo criado por ele antes de *O Pasquim*, chamado de *Pif-Paf*.

Portanto, para compreendermos a singularidade de suas narrativas diante dessa geração de cronistas, da qual ele fez parte e com a qual dialogava, marcada pelo ideário da *República de Ipanema* especialmente nas décadas de 1960 e 70, também foi importante analisar a sua trajetória na imprensa de um modo geral, isto é, questionar quais foram as condições que o levaram a praticar o ofício diário nas redações, com quem trabalhou, e quais elementos contribuíram para a definição de seu estilo: o humor, a política, a defesa da liberdade de expressão e a exaltação da “cultura do carioquismo”.

A fim de analisarmos a construção de sua identidade definimos, dessa maneira, os três elementos que caracterizaram a sua trajetória – a imprensa, o humor e o Rio de Janeiro. Assim, partimos da ideia de que “as identidades não são naturais, mas representações do mundo social, suscetíveis às tensões e variações que atravessa a sociedade” (CHARTIER, 1990). Dessa maneira, destacamos a análise da construção e representação de sua identidade por meio da triangulação: história de vida, imprensa e cidade como forma de constituir a sua marca autoral, isto é, o que chamamos de “estilo Millôr”. Não se esquecendo, é claro, que mesmo não sendo o foco desse estudo, o seu estilo ficou consagrado internacionalmente exatamente por ser um “homem multimídia”. Portanto, nos diferentes canais de comunicação (imprensa, teatro, televisão, cinema, literatura, artes, internet, entre outras formas de expressão) em que trabalhou essa marca esteve presente como símbolo de sua narrativa, representando mais do que um nome próprio, pois o seu estilo é a sua autoria.

Segundo Millôr (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.5), parafraseando e alterando a definição original do escritor argentino Jorge Luís Borges<sup>1</sup>: “para um escritor, o menos perigoso dos ofícios é ser jornalista, pois o jornalismo se parece com a literatura o suficiente para conquistá-la. O jornalismo esclarece a literatura e o escritor não deve evitá-lo. Não quis evitá-lo. Nenhum escritor de nossa época deve evitá-lo como um todo”. Millôr sempre preferiu ser nomeado como jornalista, essa é a sua

---

<sup>1</sup> Segundo Borges (apud CADERNOS DE LITERATURA, 2003, p.5), “para um escritor, o mais perigoso dos ofícios é ser jornalista, pois o jornalismo se parece com a literatura o suficiente para contaminá-la. O jornalismo mancha a literatura e o escritor deve evitá-lo. Não pude evitá-lo. Nenhum escritor de nossa época consegue evitá-lo”.

principal identidade: o homem da imprensa, que se atrelou a outras duas representações: o homem do humor e o carioca. Conforme destacou (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.5): “até hoje ser chamado de artista me faz mal. Mas nunca senti isso em relação à atividade na imprensa”. Destacamos que a sua trajetória profissional se inscreve exatamente no momento em que ocorreram as transformações técnicas na imprensa carioca na segunda metade do século XX. Apesar ter começado na atividade periódica no final da década de 1930, ele participou de toda a revolução impressa no Brasil a partir dos anos 1950, concordando ou não com tais mudanças, sem dúvida, ele foi um ator importante daquele momento.

Seja como for, construiu a sua identidade como homem da imprensa, projetando em sua narrativa, além do humor – uma de suas principais marcas autorais, o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e de seus habitantes. Pois como ele demarcou: “eu não vivo no Brasil, eu vivo no Rio de Janeiro” (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.7). Portanto, a cidade, sobretudo o bairro de Ipanema, e os cariocas tornaram-se sujeitos importantes de seus textos e crônicas, pois nessas prosas Millôr traduziu os elementos e os valores da geração de cronistas a qual pertencia, disseminando a “cultura do carioquismo”, definida assim por exaltar o Rio e os seus habitantes, não apenas como personagens, mas como símbolos da nação.

Enfim, existem algumas particularidades entre as narrativas cotidianas desse jornalista e a narrativa histórica organizada pelo historiador, pois ambas constroem a representação dos indivíduos e da sociedade da qual eles fazem parte e são representados. Para Margarida de Souza Neves (1995, p.26-27), a crônica e a história “desenham identidades, sejam identidades de uma geração, sejam identidades de gênero, de grupos sociais ou de recortes espaciais bem definidos. [...] A crônica, como a história, de modos certamente diversos, se constituem numa escrita memorialística. Assim, cronistas e historiadores são homens-memória, e desempenham seu ofício como autores e intérpretes da memória coletiva”.

Por tudo isso, destacamos que as representações cotidianas da crônica se inserem na relação com o presente vivido, observado, criticado e transmitido por Millôr sobre a cidade do Rio de Janeiro – seus hábitos e costumes, e sobre os seus habitantes, os cariocas de nascença ou os de espírito, ligando-se estreitamente à experiência do urbano, ao tempo e às relações estabelecidas entre esses sujeitos e a cidade. Pois “o

cronista mostra que a cidade resulta composta pelo entrelaçamento de temporalidades diversas: pluralidades e diversidades das durações existenciais” (ARGAN, 2005, p.83).

Dessa maneira, percebemos que as crônicas são fontes para a história, apesar da conotação de efêmeras e, por isso mesmo, geram outros olhares sobre a história dos indivíduos, pois tais produções tornam-se também objetos de pesquisa. E reside nessa dinâmica entre a crônica, o jornal, os jornalistas e as fontes históricas a dimensão da História do Tempo Presente como destacam alguns historiadores ou ainda a História do Vivido como designam outros. Nomenclatura à parte, o importante é compreender que a partir desse estudo sobre o efêmero e sobre a narrativa do presente, da qual o historiador é coetâneo de seu objeto e divide com ele as mesmas categorias e referências, não pode ser observado como um obstáculo, ao invés disso, essa ausência de distanciamento temporal deve ser um instrumento importante para um melhor entendimento da realidade estudada. Pois, isso permitiria a superação da descontinuidade que separa o instrumental intelectual, afetivo e psíquico do historiador, daqueles cuja história ele escreve, possibilitando, dessa forma, “uma articulação entre a parte voluntária e consciente da ação dos homens e os fatores ignorados que a circunscrevem e a limitam” (CHARTIER, 2002, p.216).

Ao continuar refletindo sobre a dimensão temporal, devemos salientar que toda História é, de certa forma, uma história do presente, visto que não importa o corte cronológico com o qual trabalha o historiador, ele sempre “bebe em seu presente, [...] sabe que está ligado por múltiplas fibras a seu tempo e à comunidade à qual pertence” (SIRINELLI, 1999, p.78). Assim, o tempo do historiador, o seu lugar de fala, encontra-se no presente de onde escreve, seja sobre passados remotos ou recentes, seja sobre a atualidade.

Nesse sentido, à noção de *acontecimento* se atribuiu a dimensão da engrenagem desse tempo presente, em que a mídia a cada dia faz circular os fatos com maior velocidade. Assim, os jornalistas tornaram-se difusores desses *acontecimentos*. Por esse ângulo, os trabalhos históricos acabaram alterando o eixo, debruçando-se sobre o jornal e o jornalista tanto como fonte quanto como objeto de pesquisa (KUSHNIR, 2004, p.58).

Ao criticar a efemeridade desse conceito, Sônia Maria Silva (2009, p.232) argumentou que o século XX foi seduzido pelo *acontecimento*, “objeto oferecido tal

qual mercadoria em uma feira barulhenta, a idéia do acontecimento memorável se tornou presença quase indelével nos dias de hoje, numa ditadura ansiosa, nervosa e irreprimível pela novidade. Como efeito mais imediato desse momento nos deparamos com a sensação de aceleração temporal. [...] Fazendo com que estejamos constantemente assombrados pela impossibilidade de não conseguirmos acompanhar a rapidez dos eventos”. Para a autora, parte desse movimento pode ser explicada pela construção de uma idéia de opinião pública estruturada desde os séculos XVII e XVIII. Assim, essa esfera pública trouxe como consequência a formação de comunidades de consumidores de bens culturais que ajudou a organizar novos campos específicos de produção simbólica, sendo o próprio jornalismo um deles (BOURDIEU, 1992).

Portanto, tornou-se imprescindível utilizarmos o jornal e as suas narrativas não somente como produtos empíricos na pesquisa histórica. Pois, para além de seu potencial como registro do passado, as narrativas jornalistas são objetos de significação sobre o tempo tanto de ontem, como de hoje. Os jornais são fragmentos de significação que são constantemente re-elaborados em diversas temporalidades, não somente pelos historiadores, mas por grupos humanos diversos com interesses variados. Assim, os meios de comunicação atuam como lugares de experiência e ao mesmo tempo como recursos que interpretam e reconfiguram tal experiência (SILVA, S. 2009, p.236).

Segundo Millôr (2002, p.296),

a imprensa é a voz de hoje, herdeira e guarda das informações de ontem, prenunciadora e formadora dos acontecimentos de amanhã, antecipa a História, pois é aí que a História vai buscar a maior parte de seus dados – e eis por que a História é cada vez mais confusa, mentirosa e/ou tola.

Diante da afirmação de Millôr sobre o uso da imprensa como fonte para a História não podemos deixar de destacar que o historiador do Tempo Presente conta com uma profusão de documentos capazes de fornecer a sua pesquisa através do confronto dessa diversidade de fontes a legitimidade de seu ofício e de sua narrativa. De acordo com Serge Bernstein e Pierre Milza (1999, p.129), “o historiador do presente é um privilegiado com relação a seus confrades, pois ele praticamente jamais corre o risco de se encontrar privado dos documentos necessários para o seu trabalho. [...] Contudo, esta profusão de elementos documentais, exige escolha, classificação e o rigor do ofício histórico indispensável como em alhures”.

Portanto, o historiador deve ter a mesma atenção e critérios ao escolher as suas fontes sejam elas escritas, orais ou audiovisuais, empregando métodos ao trabalho de pesquisa e à análise igualmente críticos. Uma vez que “a imprensa não é um puro e simples reflexo da opinião, mas o resultado de uma mediação em que o conhecimento do meio de comunicação é essencial” (BERNSTEIN e MILZA, 1999, p.130). Foi nesse sentido que as crônicas de Millôr Fernandes, na imprensa de um modo geral e n’*O Pasquim* especificamente, se tornaram fonte e objeto de pesquisa para podermos compreender o que chamamos de “estilo Millôr” e que por sua vez está dimensionado em relação à sociedade e à política.

A fim de confrontarmos tais fontes utilizamos a análise de inúmeras entrevistas que Millôr Fernandes concedeu aos diferentes veículos de comunicação de todo país. Porque, talvez por vaidade ou mesmo por motivos de doença ele se recusou a fazer qualquer tipo de entrevista com a autora, mesmo por e-mail.<sup>2</sup> Ainda assim, ressaltamos que quando algum jornal ou revista conseguia entrevistá-lo, ele escolhia o assunto ou interrompia a entrevista, como salientou a revista *Trip* n.133 (2005): “[Millôr] tenta virar entrevistador a todo momento e usa o humor para ocultar ou escancarar o que quer dizer”.

Apesar de ser muito resistente à idéia de conceder entrevistas, para alguns amigos e profissionais da imprensa Millôr ainda falava, mas com muitas ressalvas. Pois temia alguma interpretação equivocada que poderiam fazer de suas respostas, deturpando-as. Na maioria das vezes produzia um discurso de acordo com a sua conveniência e de como desejava ser lembrado. No que tange às entrevistas para pesquisas acadêmicas, ele sempre foi avesso, pois criou um verdadeiro repúdio ao mundo acadêmico, que para ele é um ambiente bastante cerceador.

Não gosto de dar entrevista, porque é natural que o entrevistador faça uma interpretação. Uma das formas de interpretar é extrair da entrevista o que você disse de mais agressivo e botar em destaque. Aí você parece um cão danado. Chegou um tempo em que eu perguntava quanto pagavam pela entrevista, porque sou um profissional. Por que

---

<sup>2</sup> Millôr Fernandes foi internado, em primeiro de fevereiro de 2011, no CTI da Clínica São Vicente, Rio de Janeiro, após sofrer um Acidente Vascular Cerebral (AVC) e foi transferido para a Casa de Saúde São José, permanecendo em coma induzido até 17 de fevereiro, mas só recebeu alta em 28 de junho de 2011. Contudo, no dia 01 de julho voltou a ser internado na Casa de Saúde São José. Millôr também teve complicações renais e fez diálise. O jornalista Luís Gravatá (2010) relatou-me que um dos motivos para Millôr não conceder mais entrevistas era por vaidade, pois não queria aparecer em público numa cadeira de rodas. De acordo com seu irmão, Hélio Fernandes (*Portal GI*, 2011), ele estava há cinco anos utilizando cadeira de rodas.

vou dar a minha cara à televisão de graça? Quero ganhar é a minha gaita (entrevista, *Época* n.317, jun.2004).

Assim como ele, a maioria dos jornalistas que escreveu para *O Pasquim* não gosta mais de conceder entrevista referente ao semanário de Ipanema, principalmente por acreditarem que tudo que teriam a dizer sobre o jornal já foi dito, “não há nada de novo”. Percebemos, com isso, a cristalização ou enquadramento de suas memórias sobre o periódico (POLLAK, 1989). Ao lançar o primeiro volume da Antologia sobre *O Pasquim*, destacou Jaguar (2006, p.7): “prestem atenção pesquisadores, editores, professores e estudantes de comunicação, repórteres de segundos cadernos, autores de tese de mestrado e doutorado, entrevistadores da imprensa escrita, falada e televisada: esta é a última vez que falo nisso”.<sup>3</sup>

Por tudo que foi apresentado optamos por não trabalhar com a História Oral, já que não tínhamos um número de entrevistas suficientes para compor essa prática metodológica, afinal de contas os principais entrevistados se recusaram a falar no momento da realização da pesquisa. E como possuíamos um grande acervo documental entre: crônicas, fontes audiovisuais, correspondências<sup>4</sup>, documentos oficiais<sup>5</sup>; e uma contemporaneidade com o objeto, dessa maneira, as entrevistas produzidas ao longo dos últimos anos com Millôr, com seu irmão Hélio Fernandes e com a *patota d’O Pasquim* em diferentes veículos de comunicação serviram de suporte material para o confronto e para o diálogo com as demais fontes existentes.

A fim de confirmarmos se existiu uma marca em sua narrativa, a qual denominamos de “estilo Millôr”, foi importante confrontarmos os discursos produzidos por ele tanto na grande imprensa como na imprensa alternativa – lembrando que Millôr ao mesmo tempo em que escrevia n’*O Pasquim*, trabalhava para a revista *Veja*. Portanto, além de analisar as suas criações e o discurso produzido nessas mídias,

---

<sup>3</sup> Lembro que consegui entrevistar o ex-pasquiniano Jaguar em 2004. A minha intenção era a de que ele falasse sobre *O Pasquim*, mas como sabia de sua recusa em falar sobre o semanário, utilizei outra estratégia, acompanhei a historiadora Cláudia Mesquita quando ela foi entrevistá-lo para a sua Tese sobre o Sérgio Porto. Então, aproveitei a oportunidade e como já estava lá, entre uma pergunta e outra, ele acabou aceitando falar sobre *O Pasquim* também.

<sup>4</sup> Utilizamos como fonte de pesquisa as correspondências entre Millôr e diversos cronistas, existentes no fundo “Correspondências Pessoais dos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros” da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

<sup>5</sup> Foram pesquisados principalmente os documentos do fundo “Polícias Políticas” do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

igualmente problematizamos os diferentes modos de funcionamento desses veículos sejam alternativos ou não. Observamos também o espaço n’*O Pasquim* dedicado às correspondências dos leitores, pois foi importante para verificarmos a recepção de seu público, e a interação entre o jornalista e os leitores.

Dessa forma, para compreendermos esse homem da imprensa, do humor e do Rio percorremos um longo percurso em sua trajetória até chegarmos às suas criações n’*O Pasquim* que culminaram no *Millôr pasquiniano*, *ipanemense* e *sem censura*. Assim, a historicidade dessa trajetória foi narrada a partir do viés da História Política e da História Cultural. Lembramos que no final do século XX, houve uma revalorização da análise qualitativa, resgatando-se a importância das experiências individuais, com o deslocamento do interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as situações singulares. Portanto, tanto a história cultural ganhou um novo impulso, quanto houve um renascimento do estudo do político, conjuntamente com o estudo do contemporâneo. Como defendeu Marieta de Moraes Ferreira (2002, p.319-321), ocorreu a valorização de uma história das representações, do imaginário social e da compreensão dos usos políticos do passado pelo presente.

Com isso, dividimos em quatro eixos temáticos esse trabalho sobre a construção da identidade social e política desse indivíduo que criou uma representação “de si e para os outros” forjando o que definimos como “estilo Millôr”. Assim, analisamos: o Milton do Méier; o jornalista e humorista Millôr; o Millôr ipanemense; e o Millôr pasquiniano e sem censura como os principais, mas não os únicos, elementos que representam o sujeito Millôr Fernandes particular e coletivamente em diferentes tramas sociais e políticas. Portanto, como principal fonte de pesquisa desse estudo foram utilizadas as suas crônicas n’*O Pasquim* de 1969 a 1975, quando Millôr deixou o semanário de Ipanema, mas também, a título de comparação, nos apropriamos de suas crônicas n’*O Cruzeiro*, na *Veja* e no *Pif-Paf*.

No primeiro capítulo “De Milton a Millôr” retornamos à sua infância no subúrbio do Méier quando ainda era o menino Milton. Época e local onde foram construídas as bases de seu estilo e a sua visão primária do mundo, atrelada a alguns elementos que se tornaram derradeiros na construção de sua identidade sócio-política, como: a “paz da descrença”; o órfão que se tornou autodidata; o garoto fascinado pelos desenhos de humor e pelo labor diário das redações. O seu cotidiano foi sendo construído nesse

contexto e foi dessa maneira que se posicionou no mundo ainda bem cedo, marcando a sua narrativa com algumas particularidades. Utilizava o humor e a invenção de neologismos não somente como forma de comunicação e expressão, mas, sobretudo, como instrumentos políticos de crítica sobre a sociedade da qual fazia parte. Portanto, o humor em suas crônicas não deve ser percebido como um fim, mas um meio de denúncia e de crítica ao “estabelecido” e ao que era imposto pelo Estado, pelos donos dos veículos de comunicação e pelos grupos sociais hegemônicos.

Dessa forma, o seu estilo foi tecido desde muito cedo nas atividades diárias da imprensa. Por isso, destacamos em sua trajetória as diferentes redações de jornais e revistas nas quais trabalhou, enfatizando que ele vivenciou todas as transformações ocorridas na atividade periódica na década de 1950, imprimindo outra de suas marcas – a permanência do discurso opinativo em suas criações – já que foi contrário às características primordiais dessa imprensa “modernizada e objetiva” (ABREU, 1996). Outro ponto importante foi o contato com os seus companheiros de profissão ainda menino, pois aprendeu o ofício jornalístico no labor diário das redações, como muitos de sua geração. Portanto, nos coube uma análise desses sujeitos e do chamado “mundo dos jornalistas” ao qual pertencia e se sentia pertencente (TRAVANCAS, 1993). Além disso, ressaltamos que em virtude do sucesso que atingiu bastante jovem na revista *O Cruzeiro*, Millôr se deslocou em direção à Zona Sul da cidade, destacando em sua narrativa as impressões dessa nova territorialidade cultural do Rio de Janeiro. Assim, o convívio com os cronistas desse novo ambiente, na década de 1950, foi o elo primordial entre o Milton do subúrbio e o Millôr da Zona Sul, fazendo do cotidiano de Copacabana – primeiro bairro que morou na Zona Sul – objeto e sujeito de suas crônicas a partir daquele momento, como o jogo de frescobol na praia entre outras sociabilidades.

Nesse capítulo também ressaltamos como Millôr criou e desenvolveu o estilo “livre pensar, é só pensar”, tornando-se avesso a qualquer tipo de cerceamento. Por conta dessa postura crítica e da defesa contundente da liberdade de expressão Millôr enfrentou em diversos momentos de sua trajetória a censura em suas criações, tanto na imprensa quanto nas artes, em períodos democráticos e principalmente ditatoriais. Destacamos que foi justamente esse tipo de cerceamento que provocou a sua expulsão da revista *O Cruzeiro* e que o levou a participar da imprensa alternativa, contribuindo para a criação de dois periódicos – *O Pif-Paf* e *O Pasquim* – durante o autoritarismo e a repressão político-cultural instaurado depois do Golpe civil-militar de 1964.

No segundo capítulo, “O Millôr *ipanemense*”, destacamos outra de suas marcas, a identidade forjada no cenário em transformação de Ipanema, que na década de 1960 suplantou a cosmopolita Copacabana e se caracterizou como a nova territorialidade cultural da cidade. Os hábitos e costumes dessa nova área e daquela geração foram representados em suas crônicas e o jornal *O Pasquim* foi o meio pelo qual a sua nova identidade – o Millôr *Ipanemense* – foi divulgada entre seus leitores e os demais cronistas.

Destacamos que as suas crônicas nesse semanário contribuíram para divulgar o *modus vivendi* de Ipanema, com isso, elas projetaram a sua própria identidade, como jornalista, carioca e ipanemense. A partir dessas crônicas Millôr produziu, portanto, uma “representação de si e para os outros” de acordo com a ideia de que Ipanema era naquele momento, décadas de 1960 e 70, a vanguarda cultural do Brasil, onde se amalgamava uma diversidade de intelectuais, artistas e jornalistas tanto da esquerda quanto da direita, durante o acirramento da repressão da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

O jornalista exaltou as características da *República de Ipanema*, ou seja, essa nova territorialidade cultural da cidade, inaugurada por um grupo de intelectuais migrantes da antiga boemia copacabanense da década de 1950, da qual Millôr fez parte, cujos modismos, pontos de encontro, musas e toda uma particular e folclórica rede de sociabilidade representada por diferentes movimentos sociais, culturais e políticos como: o *cinema novo*; a *bossa nova*; a cultura *underground*; o *tropicalismo*; entre outros vieram a constituir essa nova *República*. Com isso, tais crônicas contribuíram para que se perpetuasse na memória de outras tantas gerações a ideia de que aquele espaço refletia os anseios de todo o país, assim, os que ali (con)viviam declaravam inúmeras vezes que Ipanema era o Brasil, e isto era enfatizado por acreditarem que as ações (comportamentos, falas, narrativas e sociabilidade) desses sujeitos que interagiram naquele lócus representavam a cidade e por conseguinte a nação como um todo. Pois, Millôr é da geração de cronistas que estabeleceu uma interpretação do Rio de Janeiro como metonímia do Brasil em consonância com a noção de *capitalidade* que advinha da imagem de *cidade-capital* que se perpetuou tanto na memória quanto nas práticas sociais do povo do Rio (NEVES, 1991), enfatizadas pela “cultura do carioquismo”.

O terceiro capítulo, “*O Pasquim: um produto do meio, também ninguém é perfeito*”, foi dedicado ao entrelaçamento de duas trajetórias dessa trama social e política que estamos narrando: a de Millôr Fernandes com o semanário alternativo de Ipanema, *O Pasquim*, onde escreveu de 1969 a 1975. Portanto, além de analisar os motivos da criação, o formato, a organização da redação, a linguagem do periódico impregnada pelo humor e pela oralidade, produzindo uma *fala pasquiniana*, e a sua relação com o contexto da ditadura civil-militar, foi importante nesse estudo definir a posição que Millôr ocupava dentro do alternativo em relação aos outros pasquinianos ou *patota d’O Pasquim*, como ficaram conhecidos, a partir da discussão dos conceitos *estabelecidos* e *outsiders* (ELIAS e SCOTSON, 2000).

Assim, foi imprescindível um estudo sobre a historicidade do conceito *alternativo* especialmente no que se refere ao papel da imprensa no Brasil ao longo de sua história, desde o século XIX até o final do século XX, época em que se inscreve a nossa narrativa. Sobre essa temática foi interessante a apropriação dos trabalhos de Nelson Werneck Sodré (1983), Maria Paula de Araújo (2000), Bernardo Kucinski (2003) e Flávio Aguiar (2008). Afinal de contas, *O Pasquim*, como um jornal *alternativo*, em teoria seria o lugar propício para Millôr praticar a sua liberdade de expressão e o seu “livre pensar” que tanto exaltou em suas crônicas, diante do ambiente de repressão da ditadura civil-militar. Salientamos que a partir da análise desses conceitos pudemos compreender como foi o seu comportamento dentro do jornal, como se posicionou diante do cerceamento da ditadura e de alguns pasquinianos em suas crônicas e principalmente o motivo que levou o jornalista a romper com alternativo em 1975. Assim, deixando de ser um *estabelecido* entre os pasquinianos para se tornar um *outsider*, contudo, esta análise foi melhor desenvolvida no último capítulo.

Trabalhamos também com o conceito de “geração” (SIRINELLI, 1998) que marcou Millôr Fernandes e os demais jornalistas pasquinianos como *geração Pasquim*. Apesar da diferença de idade entre eles (lembramos que, dentre eles, Millôr era o jornalista mais velho e o mais experiente na imprensa) e de possuírem trajetórias distintas, os pasquinianos tinham em comum as referências e os valores do cosmopolitismo de Ipanema dos anos 1960 e 70, que foram representados e divulgados no semanário. Com isso, tornaram-se símbolos nacionais, projetando uma sociabilidade, uma maneira de agir e um comportamento tipicamente ipanemense como se fosse nacional, marcando o que denominamos de *imperialismo ipanemense*.

Por fim, o quarto capítulo, intitulado “O Millôr *pasquianiano e sem censura*”, foi destinado à análise da gestão de Millôr Fernandes como o diretor d’*O Pasquim* entre 1972 e 1975 e a sua tentativa de tirar o jornal da crise financeira que se encontrava, e agravada principalmente depois da instalação da censura prévia, da prisão de nove pasquinianos e da desordem administrativa da gestão anterior. Como também, aprofundamos nesse capítulo o debate de outra marca do jornalista, ou seja, a questão da censura às suas criações, através da ação dos mecanismos repressivos do governo autoritário ou do corte em seus textos realizados pelos seus companheiros de profissão que temiam sofrer mais represálias da ditadura civil-militar e acabam promovendo igualmente a censura, ou ainda, a autocensura.

Dessa maneira, podemos dizer que Millôr imprimiu n’*O Pasquim* a sua singularidade, ou melhor, o seu *estilo* como um “jornalista sem censura”, quer dizer como um homem da imprensa que sempre vociferou a favor da liberdade de expressão e que mesmo diante da repressão não se arrefeceu ou tentou não se deixar envolver pela contradição do mecanismo subjetivo de cerceamento conhecido como autocensura, especialmente diante daquele cenário plural de cronistas que participaram da *República de Ipanema* e de todo aquele contexto de imprensa alternativa e ditadura.

Millôr se posicionou contrário, ou pelo menos reflexivo, diante de uma questão polêmica e que ainda merece um estudo mais detalhado no que tange à imprensa alternativa, isto é, o mecanismo de controle político-social e cultural denominado de autocensura. Existem importantes trabalhos sobre esse tema no que se refere à grande imprensa como o de Maurício Maia (1999), Bernardo Kucinski (2003) e Beatriz Kushnir (2004). Contudo, a nossa historiografia carece de um estudo mais detalhado no que diz respeito à autocensura na imprensa alternativa de modo geral.

Essa discussão sobre a autocensura se tornou extremamente interessante para o nosso trabalho na medida em que foi a publicação de seu Editorial “Sem Censura” n’*O Pasquim*, o qual refletia sobre esse mecanismo subjetivo de cerceamento, que ocasionou a sua saída do semanário e provocou o racha com todos da *patota*. Entretanto, aquele foi apenas o estopim, uma vez que Millôr acabou se posicionando contrário aos gastos excessivos dos jornalistas para tentar quitar os prejuízos financeiros d’*O Pasquim*, e as suas atitudes saneadoras afetaram diretamente o comportamento corriqueiro até então

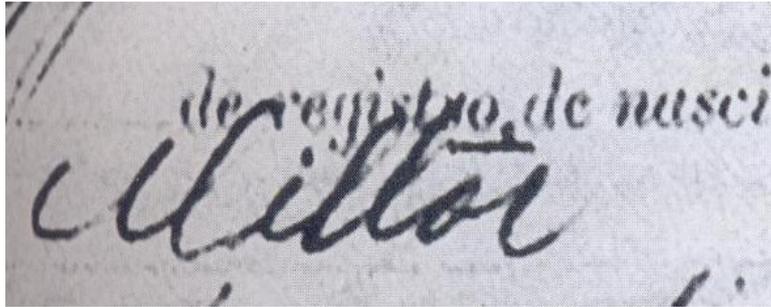
dentro do jornal, como os gastos com viagens desnecessárias, ligações internacionais, festas, bebidas e mulheres.

Além disso, desde o início do jornal, Millôr debatia em suas crônicas, abertamente ou nas entrelinhas, sobre os limites de pertencer a uma imprensa dita alternativa numa época em que as liberdades civis estavam reprimidas e censuradas. Enfim, a sua saída d'*O Pasquim* aconteceu efetivamente no número 300 porque a repressão sobre seu trabalho se acirrou após a publicação do editorial “Sem Censura”. Todavia o que provocou o racha com o jornal foi a censura que partiu dos próprios pasquinianos, temerosos de represálias da ditadura, não concordaram que Millôr escrevesse um editorial mais violento contra o governo no número seguinte.

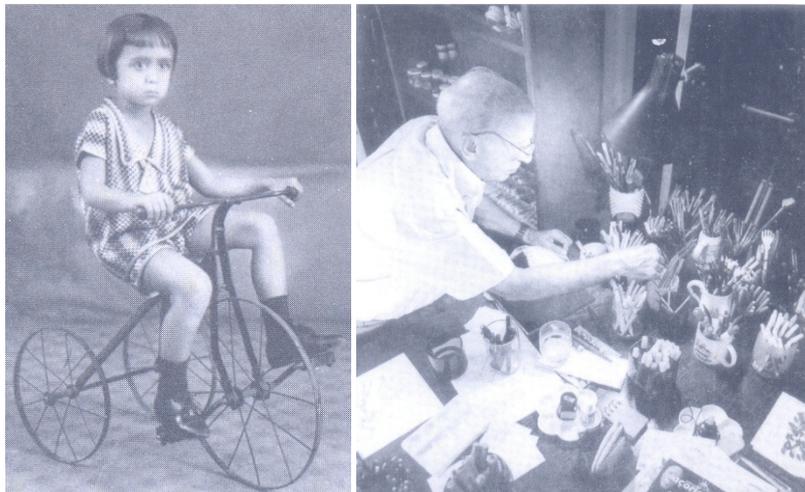
Para finalizar esse estudo mostramos que ao mesmo tempo em que ele trabalhava n'*O Pasquim* também escrevia para a revista *Veja*, e que embora esses dois veículos de comunicação possuíssem estruturas administrativas e editoriais diferentes, o jornalista quis mostrar que o seu *estilo* narrativo permaneceu o mesmo onde quer que ele atuasse. Dessa maneira, podemos concluir que a discussão sobre a “liberdade de expressão” foi a principal bandeira que o jornalista levantou nos principais meios de comunicação onde trabalhou, imprimindo a sua visão de mundo, o seu *estilo*, que sempre se apresentou de forma indagadora, como podemos perceber ao ler uma de suas frases marcantes: “Afinal, o que é liberdade?”. E foi tentando responder essa questão que finalizamos esse capítulo e a *grosso modo* esse estudo.

# CAPÍTULO 1

## *De Milton a Millôr*



**Imagem 3** – Detalhe da Certidão de Nascimento de Millôr Fernandes



**Imagem 4** – O menino Milton e o jornalista Millôr (*Coleção Gente*, 2003)

## *De Milton a Millôr*

*Millôr Fernandes é jornalista sem fins lucrativos.*

Millôr Fernandes, 1988.

### **1 – Um Milton do Méier**

*Agradeço muito a meus pais por terem morrido cedo. Não me chatearam, não me levaram a fazer a primeira comunhão. Mas sentimento anti-religioso não é comigo. Eu não tenho nada a ver com isso. O meu mundo é meu. Eu sou eu e o resto, vou compreendendo.*

Millôr Fernandes

O menino Milton Fernandes nasceu e foi criado no subúrbio carioca. Passou grande parte de sua infância e adolescência no Méier e adjacências. As suas lembranças foram guardadas e constantemente ainda são narradas a partir desse subúrbio. Entretanto, Milton passou seus dois primeiros anos de vida na rua Teodoro da Silva, em Vila Isabel. Ele recordou que Noel Rosa – naquele momento com apenas 13 ou 14 anos – morava ao lado de sua casa e a sua irmã Judith fazia aulas de piano com a mãe do futuro compositor, que se tornou grande referência para o bairro e para a música brasileira. Mas a passagem de Milton por esse bairro repleto de histórias da boêmia carioca nem sempre foi contemplada em suas memórias. Uma vez que a sua presença por lá foi bastante efêmera. Já no subúrbio do Méier existiram mil fantasias pueris que na maioria das vezes não se coadunaram com a representação do cosmopolitismo do bairro suburbano naquele período.

O pai de Milton, o espanhol Francisco Viola, conhecido como *Don paquito*, nasceu em Madri e morreu no Rio de Janeiro aos 36 anos quando o menino não tinha nem um ano de idade. Era formado em engenharia, mas no Brasil não exerceu a sua profissão, logo que chegou ao país entrou no ramo do comércio. Possuía uma casa de fotografia no Centro da cidade do Rio, uma vanguarda para a época. A lembrança do pai ficou associada a uma gaveta repleta de fotografias: “sempre bem vestido, quase sempre alegre, ora esportivo, ora fardado – farda de coronel da *Guarda Nacional*, comprava-se

o título naquele tempo, por pura bacanidade” (*O Pasquim* n.136, fev.1972). Millôr expressou que o fato do pai ter morrido quando ele era praticamente recém-nascido não o afetou. Segundo ele, “a criança é feliz pela sua própria natureza. A não ser que aconteça uma morte na sua presença, um tiro, ou sangue, ela não tem nenhuma noção da tragédia” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.13). Nunca se soube a causa morte, apenas especulações que o sócio de seu pai o havia envenenado, pois no cofre da casa de comércio que possuía no Centro não encontraram nada, mas segundo Millôr: “tudo isso é anedótico”.

A mãe, Maria Viola Fernandes, ficou viúva aos 27 anos com quatro filhos e “sem saber coisa nenhuma do mundo” mudou-se com Milton e seus três irmãos – Judith (a mais velha), Hélio (que se tornou jornalista como Millôr) e Ruth (a mais nova) – para uma casa no Méier, na rua Isolina 59, que seu pai havia comprado um pouco antes. Como era muito pequeno no período, Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.16-17) disse se recordar apenas “da casa do Méier, a outra, da Teodoro da Silva, eu sei que existiu porque estive lá mais tarde, muitos anos depois. Em suma, a nossa vida era na rua Isolina, no Méier. A casa era daquelas casas grandes – colonial portuguesa”. Em uma matéria para *O Pasquim* (n.136, fev.1972) o jornalista descreveu a sua antiga casa: “vivemos aqui nós, quatro irmãos, numa casa estilo colonial português de dois andares, quatro aposentos enormes (pé direito de mais de três metros), a cozinha e o banheiro de fazer inveja, no tamanho, às maiores da Vieira Souto, o *puxado*, ou o *telheiro*, cobertura de telhas onde se comia, se brincava, as mulheres da família – muitas! muitas! – costuravam e bordavam pra fora e, naturalmente, fofocavam”.

Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.16-17) destacou que a mãe “alugou metade da casa para uma irmã – aí já entrava um dinheirinho – e começou a costurar para fora. Descemos ao nível semiproletário. Era uma vida pobre, mas as crianças não sentem isso”. O jornalista recordou que “a casa era uma grande coletividade, com tios e tias, primos e primas, que co-habitavam ocasionalmente, os parentes do lado italiano, menos brilhantes e mais cheios de bondade, os do lado espanhol mais sacanas, por isso mesmo mais quebradores” (*O Pasquim* n.136, fev.1972).

Milton estudou as primeiras letras na escola pública Ennes de Sousa, cunhada por ele como a “Universidade do Méier”<sup>6</sup> desde os tempos em que começou a escrever n’*O Cruzeiro*. Enfatizou: “tudo que aprendi foi nesse colégio. Sobretudo, uma coisa fundamental no ensino que é gostar de estudar, gostar de ler. O resto você aprende sozinho, né?”. Uma de suas principais lembranças da escola referiu-se à professora Isabel Mendes: “uma mulatinha, magrinha – para mim uma velha – e devia ter bem uns vinte anos, 22. Uma mulher admirável, a vida inteira ela nos acompanhou” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.16-18).

Ao descrever a escola, Millôr (entrevista, *Carioquice*, 2005, p.23) ressaltou: “era um colégio grande para mim, era uma casa antiga com uma varanda enorme em volta, num terreno grande com mangueiras”. Segundo ele, para quem vinha do Centro da cidade do Rio de Janeiro, a escola ficava do lado esquerdo da linha do trem. Salientou que o lado do “Jardim do Méier era o outro, onde havia três cinemas. Um luxo” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.17).

Para destacar essas lembranças, Millôr (*O Pasquim* n.136, fev.1972) analisou o verso de Carlos Drummond sobre a “indecisão do Meyer” que retratava “teu dois cinemas, um ao pé o outro, por que não afastam/ para não criar, todas as noites, o problema da opção/ e evitar a humildade perplexidade dos moradores? Ambos com a melhor artista e a bilheteria mais bela/ que tortura lançam no Méier!”, e Millôr completou: “pois é, dois lados, dois jardins, três (não dois) cinemas, confeitaria dos dois lados e até mesmo casas fúnebres, também dos dois lados, o Méier ensinou-nos desde cedo, que a vida é uma opção. Por isso mesmo eu rejeitei a opção, no Méier e na vida, e passei a viver em todos os planos. Andei dos dois lados e sou um boêmio que vai à praia às oito da manhã. Frequentei o cinema *Méier* e ao mesmo tempo o *Mascote*, e hoje zombo, significativamente, das pretensões do sexo feminino cujo amparo é vital”.

De acordo com Silvia Fraiha e Tisa Lobo (2004, p.45-46), o Jardim do Méier, dos tempos da lembrança do menino Milton, oferecia diversos recantos elegantes e românticos, além de várias diversões para os frequentadores: o famoso teatrinho de marionetes, o tiro ao alvo, a leitura da sorte, a roda-gigante, o carrossel. Nesse bairro,

---

<sup>6</sup> Vale destacar que hoje o nome Millôr Fernandes batiza o *campus* de uma universidade privada, no próprio bairro do Méier, a Universidade Estácio de Sá. É interessante ressaltar tal ironia, pois Millôr que sempre foi avesso a homenagens e se tornou crítico à formalidade do conhecimento acadêmico, hoje este autodidata marca o bairro de sua infância dando nome para um espaço alvo de muitas de suas investidas irônicas. Ver: <[http://www.estacio.br/campus/millor\\_fernandes/](http://www.estacio.br/campus/millor_fernandes/)>. Acesso em: 07 abr. 2010.

Milton viveu até os dez anos de idade, marcando, assim, a sua identidade como cronista das ruas e dos personagens urbanos (FERNANDES, 2006, p.187):

nasci no Méier aos nove anos de idade, onde é que já ouvi isso? Aqui estou, porém tão magro e tonto, vago e preocupado: no escuro não enxergo, não entendo do que não sei, paro onde me detenho, vou e volto cheio de saudades. Pois se fico anseio pelo desconhecido. [...] Sou como toda gente. Já me lembro: estudei na Escola Ennes de Sousa no Méier, onde depois fundei a Universidade do mesmo nome. Mas meus cursos maiores são de rua (e uma ou outra estrada), com seus currículos vitais de malandragem e medo.<sup>7</sup>

Para compreendermos a relação de Millôr com o subúrbio do Méier, um lugar que marcou a sua trajetória, é importante analisarmos como era o bairro no início do século XX. Assim, podemos salientar que com a chegada dos bondes, o Méier alcançou uma posição geográfica de destaque na ligação entre o subúrbio e o Centro da cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 1920, o Méier e as adjacências tinham cerca de 57 mil habitantes, algo como 5% da população total do Rio no período (FRAIHA e LOBO, 2004, p.35).

Durante a *belle époque*, o bairro já se dividia informalmente entre os estabelecimentos e moradias situados à direita e à esquerda da estação de trem. O Méier era bastante cosmopolita, possuía muitas casas comerciais no estilo das que existiam no Centro da cidade.<sup>8</sup> Ressaltamos ainda que a vida social do distrito era intensa desde fins do século XIX, com o surgimento de grêmios e clubes. Os clubes dramáticos, vez por outra, recebiam visitas importantes, como a do dramaturgo Arthur Azevedo. E no famoso *Politheama do Méier*, Procópio Ferreira trabalhou, em 1918, fazendo todas as espécies de operetas vienenses e revistas. Eram também comuns as serenatas, os saraus, e, sobretudo, o carnaval. O bairro era repleto de cinemas como o já citado *Politheama*, o *Cine Mascote*, o *Cine Paratodos* e o *Cine Imperator* (FRAIHA e LOBO, 2004, p.42-46).

---

<sup>7</sup> Este trecho foi retirado do artigo *Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio* que foi publicado originalmente na revista *Veja* n.13, 4 dez.1968.

<sup>8</sup> Podemos citar: o *Armazém Colosso*; o *Salão Fígaro*, o *Cine Méier* (uma das primeiras salas de cinema da cidade); a loja de sapatos *Calzoaria Fegore*; o banco *Espanhol-Brasileiro*; a *Casa de Fazendas Santa Helena*; a Confeitaria e Refinaria de Açúcar *Freitas Braga & Cia.*; os armazéns *Portas de Aço do Meyer* (especializado em bebidas importadas); as casas de moda *Notre Dame do Méier*; *Casas Amazonas*; e *Rayon*; a chapelaria *Zago* e a floricultura *A Margarida* (FRAIHA e LOBO, 2004, p.36-38).

Segundo Claudia Mesquita (2008, p. 276), nas primeiras décadas do século passado, o Méier possuía intensa vida comercial e cultural, com teatros, cafés, “boas confeitarias, [...] bares bem frequentados, casas de jogo legalizadas, um circo-teatro e até uma casa de moda chamada *Notre Dame*, como existente na rua do Ouvidor”.

Stanislaw Ponte Preta (apud MESQUITA, 2008, p.276) em uma de suas crônicas afirmou que o Méier “é onde começa o subúrbio carioca no seu sentido mais estrito”. Outro cronista do cotidiano dos subúrbios, Lima Barreto, ressaltou que o Méier representava “o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos” (apud MESQUITA, 2008, p.276).

Dessa maneira, por conta de uma intensa vida social, podemos compreender a importância que o bairro do Méier produziu na trajetória de Millôr. Embora em suas memórias, muitas vezes esse cosmopolitismo apresentado anteriormente foi contraposto por lembranças de um ambiente quase provinciano, ressaltado como um grande lamaçal, com carroças e com ruas sem calçadas. Ao descrever a sua “Universidade do Méier” salientou que “[...] a escola era desse lado mesmo, a gente subia o morro, uma ladeira íngreme. Naquela época, era de lama; quando chovia, era lama; porque as ruas calçadas são um acontecimento novo na história da humanidade” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.18). Contudo, em outros momentos, o bairro foi lembrado por diferentes adjetivos com mais destaques, assim exaltou: “na época em que nasci, nascer no Meyer, como nascer na Vila, de Noel, bairro-irmão e filial [lembramos que ele nasceu em Vila Isabel], além de trazer um natural conhecimento de toda a cidade (o Meyer era *epikentron*), era todos sabem, um privilégio” (FERNANDES, 2002, p.369).

Seja como for, o Méier significou para a infância do menino Milton (2002, p.370) “o umbigo do mundo. Vívamos com a consciência (inconsciente) de que nunca teríamos que abandonar o bairro e a cidade (como muito mais tarde eu iria aprender que era o normal na maior parte das cidades pobres e tristes do Brasil) para sobreviver”.

Após a morte de sua mãe, em 1935, também aos 36 anos de idade como a de seu pai, Milton, com sete anos, e seus irmãos foram “distribuídos” entre os familiares. Durante os três primeiros anos após ficar órfão, o menino foi morar com seu tio materno Francisco e a sua tia Maria (por coincidência os mesmos nomes de seus pais), no subúrbio de Terra Nova – entre Del Castilho e Tomás Coelho –, era uma casa pobre. Mas, a grande referência para Milton, naquele momento, foi a sua avó materna,

Concetta di Napoli, que escolheu morar com o neto na mesma casa. Recordou Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.19): “foi realmente a primeira mulher apaixonada por mim. Sua influência sobre mim foi só de carinho. Se você analisar freudianamente, foi a pessoa que lá por trás me deu sustentação psicológica. Ela tinha dez filhos, 72 netos e bisnetos. Preferiu a mim”.

Milton Fernandes teve uma infância rememorada à lá Charles Dickens. Em entrevista para os *Cadernos de Literatura* (2003, p.30-31) destacou: “na hora de comer, o que tinha de bom ia para os meus primos; se alguém ia ficar sem bife, claro não eram eles. Chamo essa fase de dickensiana porque é aquele negócio – eu estava perto de ter as coisas e não tinha. A volta por cima foi ocasional. [...] O fato de ter sido rejeitado aqui ou ali não fez de toda a minha infância um bloco de repulsa. Não sinto amargura, não, lembrando daquela fase”.

Segundo Millôr (entrevista, *Carioquice*, 2005, p.34), foi naquele momento que “eu e meus irmãos fomos para o brejo. Viramos lúmpen. Eu tinha 10 anos, o Hélio, 12. Uma de minhas irmãs tinha 16. Aí teve aquela coisa maravilhosa de novela: minha mãe, no leito de morte, chamou-a e pediu que se casasse. Foi o que ela fez e passou a cuidar de nossa irmã mais nova. Fui cuidar de mim, com ligeira proteção”. Sobre o irmão Hélio, lembrou que antes de se tornar jornalista e “o polêmico diretor da Tribuna da Imprensa, caiu na vida mais cedo, trabalhando até como garçon”.

Assim, foram narradas suas lembranças pueris. Órfão de pai e mãe, vivendo longe dos irmãos e ignorado pelos familiares, com exceção da avó Concetta, difundiu em seu modo de vida um grande ceticismo, o que ele traduziu como a “paz da descrença”.

Os meus sentimentos metafísicos mais angustiantes são dessa época. [...] desesperado, e me veio um sentimento que não foi de injustiça, não, foi de perda total. Eu pensei nos meus primos que tinham pai, tinham avô, tinham todo mundo eu achava que não tinha ninguém. Aí surgiu, de repente, aquele alívio. O alívio que mais tarde eu traduzi como tendo conseguido a paz da descrença (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.20).

O escritor Zuenir Ventura descreveu o amigo Millôr Fernandes da seguinte forma:

formado na Universidade do Méier, que nunca existiu, usando um falso nome até a adolescência quando só então descobriu que não se chamava Milton, fora um engano de certidão, talvez o único erro ortográfico que suportou carregar durante tanto tempo, Millôr perdeu

os pais muito cedo. A família desfeita, os quatro irmãos cada um para seu lado tentando sobreviver, desamparado, ele se sentiu sozinho, sem Deus, adotando então um sentimento que dura até hoje, o da *paz da descrença*. Uma de suas mais tocantes recordações desses tempos de penúria surge na descrição, sem retórica ou dramaticidade, da cena em que vê “o bife ser posto no prato dos primos, sem que o órfão tivesse direito” (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.24-25).

Descrente e autodidata, esses foram os dois adjetivos que moldaram a identidade de Millôr. A imagem do autodidata foi respaldada por aqueles que fizeram parte de sua trajetória. A descrença que para ele era “libertadora”, pois sempre esteve presente em seus trabalhos no jornalismo, no teatro e na literatura. Em sua *Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio* definiu: “apesar da escola, sou basicamente um autodidata. Tudo que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando, qualquer dos meus trabalhos” (FERNANDES, 2006, p.188).

Com essa descrença, aliada a imagem do autodidata, nasceu a personalidade do “escritor sem estilo” que permanece ainda hoje como a sua principal marca, inclusive na sua página da internet que tem como título “Millôr *online*: enfim, um escritor sem estilo” ([www2.uol.com.br/millor](http://www2.uol.com.br/millor)). Essa representação foi sendo lapidada ao longo de sua carreira no jornalismo brasileiro. Sobre o processo de construção de suas ideias e de seus desenhos, o jornalista salientou que a sua liberdade estava relacionada ao fato de que “escrevo exatamente o que eu bem entendo. Não é bem entendo como assunto, não. Eu escrevo intelectual com *qui*, eu escrevo *site* com *ai – saite*. Eu escrevo pra sacanear mesmo, ponho até construção errada” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.40).

A seguir podemos analisar a reprodução de seu *saite*; destaques para a parte em azul, no superior da tela onde lê-se: “Millôr *online* – Enfim um Escritor sem Estilo”; na parte inferior o “Instituto de Pesquisa da Universidade do Méier” e do lado direito a “Busca do *Saite* do Millôr”.



Imagem 5 – Site de Millôr Fernandes, ano X, n.473, fev. 2009

A definição do “escritor sem estilo” apareceu pela primeira vez quando ele trabalhava na revista *Veja* em 1970, e depois foi apropriada pelos seus leitores, críticos e amigos.



Imagem 6 – *Veja* n.107, p.10, 23 set.1970

Essa marca autoral do “escritor sem estilo” definiu a sua identidade como jornalista e por isso mereceu especial destaque nesse estudo, pois o “sem estilo” na realidade era uma definição de “estilo”. Mas, *a priori*, para compreendermos essa definição é importante lançarmos os elementos fundadores de suas criações textuais e gráficas no jornalismo e no humorismo. Assim sendo, devemos ressaltar a *trajetória* de Millôr Fernandes enquanto intelectual da imprensa e do humor, ou seja, considerar tanto a rede de relações que percorreram a sua produção, desde os diferentes meios de comunicação em que atuou, a sociabilidade entre os diversos atores sociais existentes nesses meios ou fora dele, a materialidade em que suas produções foram criadas, e quais posições Millôr ocupava nesses veículos, verificando, inclusive, se o cerceamento do regime ditatorial deslocou suas argumentações provocando outros posicionamentos de sua parte.

Como lembrou Pierre Bourdieu (2002, p.189), na construção dessa espécie de artefato socialmente irrepreensível que é a *história de vida* e, em particular, no privilégio concedido à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente num mesmo espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Segundo o autor, a noção de *trajetória* se define pelas *alocações* e *deslocamentos* do agente no espaço social, quer dizer há a necessidade de se construir os estágios sucessivos ocupados por esse agente no *campo* no qual se desenrolou a sua trajetória, portanto devemos considerar o conjunto de relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço de possíveis.

Portanto, a *trajetória* de Millôr Fernandes se constituiu nas relações estabelecidas com as lembranças da infância no subúrbio carioca e a realidade de ter se tornado órfão aos sete anos de idade, com as Histórias em Quadrinhos norte-americanas, com os profissionais pioneiros de desenhos de humor no Brasil e no mundo, com o seu tio materno Antônio Viola que o levou para o campo jornalístico, com as hierarquizações das redações dos diferentes meios de comunicação em que trabalhou – revistas, jornais alternativos e da grande imprensa –, com o Estado autoritário e, em especial, com a zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – pela qual se apaixonou – e com seus habitantes.

Retornando ao menino do subúrbio do Méier, onde começamos essa *trajetória*, destacamos a relação de Milton com as Histórias em Quadrinhos. O menino era fascinado pelas histórias de *Flash Gordon*, de Alex Raymond, que chegava às bancas às quartas-feiras no *Suplemento Juvenil* do jornal *A Nação*. Declarou Millôr em entrevista à *Coleção Gente* (2003, p.20):

eu pegava as histórias e copiava, quadrinho a quadrinho, fazia os quadinhos todos. Pra começar eu media [...]. Tinha cadernos e cadernos onde eu desenhava. [...] Era uma emoção ver aquilo e desenhar. Eu desenhava com lápis comum. Um dia eu ganhei o lápis número 2, mais macio. Uma sensualidade, um fascínio. Maior quando eu descobri que pegando a grafite eu podia esfumar. Olha, isso é um negócio formidável!

O seu primeiro contato com o mundo dos jornais, não mais como leitor, mas como autor, foi aos dez anos de idade. Milton foi levado pelo seu tio Antônio Viola, que era chefe da gráfica d'*O Jornal* (um dos veículos de comunicação de Francisco de Assis Chateaubriand)<sup>9</sup> a participar de um concurso de ilustração no mesmo periódico, ganhou o prêmio, recebeu o pagamento de 10 mil reis por ele e publicou seu primeiro desenho, dando início a sua carreira no jornalismo. Segundo Millôr (entrevista, *Carioquice*, 2005, p.35), “a cena era bucólica: uma pastorinha, uma ovelhinha do lado. Nada a indicar o traço demolidor que, anos mais tarde, levaria à raiva e à loucura os poderosos”.



**Imagem 7** – Ilustração premiada e publicada em *O Jornal*, em 1934

Depois, aos quatorze anos, foi trabalhar na revista *O Cruzeiro*, onde fazia de tudo, era contínuo, traduzia legendas, organizava arquivos, entre outras atividades. Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.30) lembrou que “não tinha uma função específica

---

<sup>9</sup> O paraibano Francisco de Assis Chateaubriand criou e dirigiu a maior cadeia de imprensa do país, *Os Diários Associados*, criada em 1924, composta por trinta e quatro jornais, trinta e seis estações de rádio, dezoito emissoras de televisão, uma agência de notícias, uma revista semanal (*O Cruzeiro*), uma mensal (*A Cigarra*), várias revistas infantis e uma editora. Segundo Ana Maria Laurenza (2008, p.179-232), *Os Diários Associados* sobreviveram à ditadura de Getúlio Vargas (1937-45) e viveram o seu ápice no período democrático de 1946-1960, mas sucumbiram ao fechamento político no pós-1964. O grande fenômeno de vendas dos *Associados* foi a revista *O Cruzeiro* que atingiu seu ápice em 1954, na edição especial de 25 de agosto sobre o suicídio de Vargas, com 720 mil exemplares semanais. Atualmente, possuem no cenário midiático brasileiro: treze jornais, sete emissoras de TV, doze emissoras de rádio, uma fundação, seis provedores de internet, um teatro, uma fazenda e um cinevídeo pertencentes aos *Associados*. Segundo Eugênio Bucci (2006, p.78-79), “Chateaubriand ergueu-se com talento e suor, mas também com chantagens, achaques, além de agressões violentas, invasão de domicílio, etc. [...] Publicava artigos para render governantes, destruir reputações e obrigar a suas vítimas a anunciar nos seus *Diários Associados*, ou a doar dinheiro para as suas campanhas”.

na revista. [...] Eu podia entrar na câmara escura para ajudar, ficar vendo o fotógrafo, Edgar Medina, trabalhar. [...] Descia na composição e via a bolandeira. [...] Lá dentro da redação é que eu fazia de tudo”.

Ao rememorar sobre as suas primeiras contribuições na imprensa brasileira, Millôr não deixou de criticar a situação profissional em que se encontra o jornalista em pleno século XXI, preso aos padrões de especialização, de mecanização e de massificação da grande imprensa, e se orgulhou ao declarar que é um autodidata. Foi enfático ao dizer que: “hoje, você estuda numa faculdade, vai para *O Globo* e fica ilhado num departamento” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.30-31). Ressaltamos que durante as primeiras décadas do século XX, a escola que formava os jornalistas era a dos “fazeres diários” das redações. “Estes espaços eram o passaporte infalível para a restrita rede de sociabilidade dos intelectuais que dominavam o setor” (MESQUITA, 2008, p.195).

Sobre o seu início de carreira na imprensa, Millôr contou à revista *Oitenta* (1981):

eu comecei a trabalhar no dia 28 de março de 1938; tinha 13 pra 14 anos de idade. E essa é uma das coisas de que me orgulho – a minha vanglória – a consciência profissional. Eu era um menino solto no mundo, uma vida que dependia só de mim mesmo. Naquela época, o Ministério do Trabalho era recém-fundado. O meu empregador já era *O Cruzeiro*. Pedi que me assinassem a carteira de trabalho. Quando cheguei em casa (uma pensão), e vi que a data que estava lá na carteira era a data em que eu havia pedido a assinatura da carteira e não a em que eu havia começado a trabalhar, voltei e pedi retificação. Veja você, um menino com menos de 14 anos, sem nenhuma influência ideológica de trabalhismo, de nada, apenas com aquela consciência de que tinha direito. Então a carteira diz assim: “onde se lê tal, leia-se tal data”. Está lá registrado o primeiro dia de trabalho: 28 de março de 1938.

Nessa lembrança de Millôr sobre sua inserção no mercado de trabalho encontramos as estratégias políticas Estado-novistas, em que havia uma valorização do papel do trabalhador como agente do processo das políticas sociais implementadas por Getúlio Vargas, a chamada *invenção do Trabalhismo*. Para compreendermos essa fala do jornalista é importante destacarmos o estudo de Ângela de Castro Gomes (2008, p.223), o qual segundo a historiadora, a carteira profissional, criação do pós-30 e documento por excelência do novo regime, traduzia o tipo de relação entre cidadão e Estado que se desejava construir. Dessa maneira, foram importantes para a consolidação dessa *cultura política* não somente a construção da figura de Vargas e o elogio da

outorga das leis sociais, como também a valorização da posição ocupada pelos trabalhadores brasileiros que se completavam em um enredo harmonioso e que estruturavam a comunicação entre o povo e o presidente.

Embora fosse adolescente, Milton demonstrava possuir clareza da importância do papel do trabalhador na sociedade brasileira no final dos anos 1930 ou já havia introjetado tais valores sociais. Lembramos que o que ele ganhava no primeiro emprego mal dava para a sua alimentação, então, pediu a revista *O Cruzeiro* que triplicasse o seu salário. Segundo ele (entrevista, *Carioquice*, p.35, 2005),

fizeram uma reunião e me deram um aumento. Com este dinheiro saí do Méier e fui morar no Centro da cidade, em uma pensão. Era uma vida muito agradável, cheia de gente. Pagava a pensão e o meu colégio. Ainda assim, à noite, não tinha dinheiro para comer. Mas pelo menos um dia na semana, aos domingos, eu comia muito bem, na casa de uma de minhas tias, que eram todas italianas.

Prosseguindo com essa trajetória, não podemos deixar de mencionar que Milton frequentou o *Liceu de Artes e Ofícios*, no Centro do Rio de Janeiro, apesar da precariedade dos cursos foi ali que estudou um pouco sobre arte. Millôr recordou que o *Liceu* era “um prédio muito bonito, *art nouveau*, com uma escadaria de mármore; à esquerda era o *Nice*; e à direita, o *Belas Artes*, onde todos os artistas, cantores, compositores se reuniam. Para mim, era o centro do mundo, porque em frente tinha o *Hotel Central*, onde se hospedavam políticos dos estados” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.22).



**Imagem 8** – Acervo pessoal de Millôr Fernandes (*Coleção Gente*, 2003, p.23)

Para o menino Milton (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.23-24), as suas principais dificuldades, naquele período, foram a falta de dinheiro, a necessidade de trabalhar e estudar ao mesmo tempo, a distância entre a residência e o local de trabalho e o de estudo.

Eu trabalhava o dia inteiro, e chegava ao Liceu de Artes e Ofícios às oito horas da noite, sem comer. Às vezes não tinha comido o dia todo. Tomava às vezes um cafezinho com um bolinho qualquer, o dinheiro só dava para isso. [...] Eu saía do Liceu de Artes e Ofícios e, para chegar em casa, andava um quilômetro até o Largo de São Francisco – não tinha condução para lá. A condução do Largo de São Francisco me levava até a Praça da Bandeira. De lá andava mais um quilômetro para pegar o trem da linha auxiliar – na estação Francisco Sá. Viajava durante quarenta minutos e saltava na estação chamada Terra Nova. Caminhava uns quinhentos metros e chegava em casa.

Milton estudava no período noturno, contudo, a distância do colégio até o local onde morava, o prestígio profissional (estabelecido pelo convívio com os jornalistas de *O Cruzeiro*) e o compromisso diário no jornal fizeram com que o jovem se afastasse para sempre dos “bancos escolares”. Corroborando, dessa maneira, para que se perpetuasse a imagem construída de si como autodidata.

Que eu sou um autodidata eu sou, agora não tente confundir autodidata com ignorante, porque as pessoas pensam que autodidata é o cara que não fez nada da vida e entrou por uma escola de habilitação de motorista, não é? É autodidata, aprendeu a dirigir automóvel sozinho. Não, nada disso, eu sou autodidata mesmo. Você pega um precedente meu, o Bernard Shaw, por exemplo, também nunca esteve em uma escola. Ele ficava no *British Museum* estudando dez horas por dia; leu a *Enciclopédia Britânica* toda. Eu não li tudo, mas a esta altura, devo ter lido um terço da *Enciclopédia Britânica*. Eu li permanentemente, a minha vida inteira, até por uma questão de destino, foi ligada à vida intelectual. Então eu estudei, e olha, o diabo. [...] eu tenho inveja da formação acadêmica, [...] é que a formação acadêmica dá um quadro perfeito de estrutura. Por outro lado, a formação não-acadêmica dá uma liberdade que a estrutura de vez em quando tolhe. E eu sou capaz de pensar audaciosamente sobre o Freud. [...] Mas sou autodidata mesmo (entrevista, *Roda Viva*, 1989).

Para Millôr (entrevista, *Manchete*, 1977), tornar-se um jornalista foi ocasional. Ele não se define como um escritor, mas como um profissional de escrever. Declarou que o aprendizado por conta própria é uma de suas marcas, sua principal contribuição social, sendo sua grande referência o acaso: “na minha vida as coisas sempre vão acontecendo. Quando eu comecei a pensar na minha formação, vagamente, e muito tarde, eu agradei

não ter estudado formalmente. Eu acho o autodidata uma coisa formidável”. Segundo ele, até mesmo o sucesso que obteve n’*O Cruzeiro* foi ocasional (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.39-41).

Tive a grande sorte de trabalhar na imprensa com menos de 14 anos, em 1938. Havia deixado de estudar aos 10. No primário, aprendi a gostar de estudar e a ler por causa de uma professora, Isabel Mendes. Nunca esqueci o dia em que ela me ensinou a ver as horas. Eu saía pelos corredores de olho nos relógios. Fiquei espantado em ver que um marcava 8 horas e o seguinte, 8h05. Foi quando percebi aquilo de mais banal na vida, a consciência de que o tempo está sempre à sua frente, faça você o que fizer. Passei dois ou três anos sem estudar. Quando eu ganhei o primeiro dinheiro, fui estudar no Liceu de Artes e Ofícios – curso de cinco a seis anos, que não cheguei a concluir porque já era “famoso” à época – com 20 anos já ganhava o maior salário da imprensa. Portanto, devo ter saído do colégio aos 18 anos. Portanto, tudo o que aprendi foi no primário. Depois de um primário sólido, você pode ser um autodidata. Foi a professora Isabel Mendes quem me ensinou a coisa mais importante em didática – a gostar de estudar (entrevista, *Língua Portuguesa*, 2005).

Podemos evidenciar esse traço da ocasionalidade no diálogo a seguir. Ao ser perguntado por Alberto Dines se “o menino Milton Fernandes se tornaria o Millôr que conhecemos se tivesse nascido em outra cidade brasileira, que não o Rio de Janeiro, ou mais precisamente, se não fosse do Méier”, Millôr respondeu (*Cadernos de Literatura*, 2003, p.31):

tudo na minha vida, desde a coisa global até o instante em que nós estamos conversando é ocasional. Eu acho que existe um destino – não o *maktub* árabe, o “está escrito”; não tem nada escrito! Agora, se eu tivesse nascido no interior do Piauí, eu não teria nenhuma oportunidade; se eu não tivesse ido para o trabalho na imprensa, eu seria um pobre-diabo como qualquer um – aquilo desenvolveu meu potencial.

Mesmo se declarando um “escritor sem estilo”, alguns nomes estão sempre em suas lembranças como referência de um “estilo autoral” como o de George Bernard Shaw<sup>10</sup>. Segundo Millôr (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.35), “um dos

---

<sup>10</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), escritor irlandês, autor de mais de setenta obras teatrais e de numerosas críticas sobre arte e sociedade. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1925, mas o recusou. É considerado o fundador do teatro moderno inglês. Muitas de suas obras são qualificadas de “peças-ideia”, pois tanto a ação como a linguagem e as personagens giram em torno de um *leitmotiv*, uma ideia ou uma concepção do mundo particular. Influenciado por Hendrik Ibsen, desenvolveu a ação teatral como uma forma de discussão. Shaw exerceu as profissões de agente imobiliário e de jornalista. Antes de alcançar o sucesso na literatura e no teatro, adquiriu renome como crítico teatral, artístico e musical. Dotado de uma criatividade indiscutível e de uma linguagem corrosiva, reivindicou uma série de reformas

autores de que mais gostei foi, naturalmente, o Shaw. Cheguei a traduzir algumas coisas dele, mas eu não sinto influência, apesar de Shaw ter sido um cara brilhantíssimo e eu mesmo dizer: Todo homem nasce original e morre plágio [frase de Shaw]”.

No depoimento que concedeu à *Coleção Gente* no mesmo ano (2003, p.81), Millôr declarou, ao contrário, que Shaw o influenciou, apesar de há tempos não lê-lo muito. Ratificando que: “as influências de outros artistas em minha obra são diluídas”. Para o jornalista (entrevista, *Veja* n.351, 1975, p.5), Shaw foi “um tremendo filósofo moderno”, acrescentando, ainda, que “como todo humorista, Shaw era um homem de extremo bom senso. Portanto, é inegável a importância de Shaw nas construções de suas produções humorísticas. Basta citarmos, então, que é uma frase de George Bernard Shaw que abre seu livro *A Verdadeira História do Paraíso* (2006, p.7): “sempre desprezei Adão por ter precisado da tentação de Eva (como esta precisou da tentação da Serpente) para comer o fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal. Eu teria devorado todas as maçãs assim que o dono virasse as costas”.

O mais interessante é perceber a construção dessa marca “sem estilo” como uma definição de *estilo* e de *autoria* de Millôr, pois a cada entrevista sua concedida o nome de Shaw apareceu como um paradigma, em especial, no ato simbólico de recusar o Prêmio Nobel de Literatura: “eu só gostaria de ganhar o Prêmio Nobel para recusar, isso sim me daria uma grande satisfação, poder recusar o Prêmio Nobel” (entrevista, *Roda Viva*, 1989). Certamente uma marca fundamental de sua personalidade é ser avesso às homenagens, por isso que em 1983, quando foi homenageado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, de Niterói (RJ), Millôr não compareceu ao desfile.

Acho muito engraçado as pessoas comentando, escrevendo, ou falando na tevê: “Autor muito premiado”. O que é um prêmio? De que vale um prêmio? E quem não é *muito premiado* nos dias de hoje? Pouquíssimos vivem fora desse besteiro neurótico da *instant glory*. Coisa ainda mais pobre é: “Faz grande sucesso lá fora”, no exterior, em Katimanduba, no mundo. Tudo *bésteira*, como dizia meu velho e sábio amigo italiano, Errico Rubino. A única coisa importante, acho, é fazer sucesso na esquina. Embora deva confessar que receberia com grande satisfação, esse, sim, importante, o *Prêmio Nobel*. Claro, imediatamente recusaria a *honra*. Mas iria correndo pegar o milhão de dólares (FERNANDES, *Veja* n.1998, 2007).

---

sociais e culturais. Em 1884, ingressou na *Fabian Society*, uma instituição que impulsionava as reformas sociais. Disponível em: <<http://www.kirjasto.sci.fi/gbshaw.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

Podemos dizer que existe sim um *estilo* nas representações discursivas de Millôr Fernandes. Essa criação “escritor sem estilo” é propriamente o seu *estilo*. Para tanto, compreendemos que a noção de *estilo* está associada não à subjetividade do indivíduo, mas a uma dimensão dialógica com o outro como observou Bakhtin (1992, p.215), “o estilo, longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados”. Segundo Beth Brait (2008, p.83), o *estilo* envolve idiossincrasias que tem como interlocutores textos, contextos, discurso. Como definiu Bakhtin (1992, p.215), “o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa”. Enfim, é justamente essa marca que seduziu o seu público e que manteve com ele um diálogo através de inúmeras representações de si, inclusive a do “escritor sem estilo”. Seja como for, entendemos *estilo* como a sua impressão sobre o mundo, uma vez que “a visão do mundo estrutura e unifica o horizonte do homem, [e] o estilo estrutura e unifica seu ambiente” (BAKHTIN, 1992, p.217-218).

Da mesma maneira que a sua prosa, os seus desenhos de humor podem ser observados por essa concepção dialógica de estilo. Esse conceito para Bakhtin, como definiu Brait (2008, p.98), “implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem parte da história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos verbais, visuais, ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que por força da dialogicidade, incide sobre o passado e o futuro”. Para Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.42), as apropriações de estilos diferentes são mais costumeiras e, portanto, recorrentes em seu trabalho, levando conseqüentemente a uma definição de *estilo* em seu trabalho narrativo e visual. Segundo ele, o desenhista de humor “além de saber desenhar, é mimético. Pela sua própria profissão, começa a absorver tudo em volta”. Portanto, ao ser perguntado pelos *Cadernos de Literatura* (2003, p.42) se existiria um “estilo Millôr” no que tange aos seus desenhos, ele enfatizou que “com o passar do tempo, evidentemente, você acaba criando um estilo”. Assim, destacou cinco desenhistas que promoveram em seus traços alguma marca: “gosto de [...] Edward Gorey, americano, morreu faz pouco tempo. [Saul] Steinberg, claro, André François. Na

Argentina, tem o Hermenegildo Sábat, que é um tremendo pintor” (2003, p.43). Vale destacar que com o desenhista norte-americano Saul Steinberg, em 1955, Millôr, já consagrado como jornalista de *O Cruzeiro*, dividiu o primeiro lugar da Exposição Internacional do Museu da Caricatura de Buenos Aires.

O autor Millôr Fernandes tem como principais marcas o humor provocante, a sátira política, a ironia sobre da vida cotidiana, destacando-se a crítica das normas costumeiras, em especial, da própria língua produzindo, com isso, recriações verbo-visuais que geravam novos sentidos para os signos já conhecidos ou os reiventados. Ele mesmo é uma exemplaridade dessa recriação. Podemos dizer que ele se reinventou com uma nova identidade. Nascido Milton Fernandes, em 16 de agosto de 1923, mas oficializado em 27 de maio de 1924, descobriu-se Millôr aos 17 anos, pela caligrafia do escrivão em sua certidão.<sup>11</sup> Muitos poderiam pensar que fosse um erro ortográfico, mas Millôr se aproveitou das formas das letras desenhadas para criar outros sentidos para elas. Segundo o criador (ou criatura), “estava lá, aquele *M* aberto, *i*, *l*, depois vinha o *t* – que o cara fazia também aberto –, *o*; e termina com um *r* perfeito. Como ele riscou o *t* em cima do *o*, o que estava escrito era Millôr [...]. Aí resolvi mudar. Foi curioso, porque assumi o nome de Millôr e todo pessoal, que trabalhava comigo e de casa, imediatamente, começou a me chamar de Millôr. O Milton sumiu na mesma hora. Tanto que eu sou 17 anos mais moço do que eu mesmo!” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.32-33).

A relação entre as formas das letras de seu nome e o som destas gerou-lhe uma nova identidade e, segundo ele, criou um novo conteúdo para a sua existência. Nasceria a partir daquele momento o Millôr Fernandes, deixando o menino Milton atrelado às memórias pueris do subúrbio do Méier, contemplado em suas lembranças como um lugar idílico. Essa nova criação e/ou criatura promoveria nele um novo ser, ligado, sobretudo, ao labor diário dos grandes periódicos. Millôr já despontava, naquele momento, para a arte de escrever sobre o cotidiano através de uma verve humorística, marca indelével de si mesmo, de suas representações e de seus questionamentos que, em sua maioria, estiveram ambientados no cenário urbano carioca.

Essas referências construídas acerca de si nos mostram as múltiplas representações da identidade do menino do Méier, do autodidata, do jornalista, do literato, do

---

<sup>11</sup> Verificar a primeira imagem na capa do capítulo 1.

dramaturgo, do tradutor, do escritor sem estilo, do humorista, enfim, de Millôr Fernandes.<sup>12</sup> Podemos definir que é a diversidade que compõe esse indivíduo moderno, quer dizer, esse ser social. Lembramos que a singularidade desse indivíduo se traduz pela “multiplicidade e fragmentação do próprio indivíduo e de suas memórias através do tempo, sem que tal dinâmica torne falsa uma unidade do eu, de uma identidade” (GOMES, 2004, p.12-13).

Recentemente, em seu *Daily Millor* (ano 11, n.3, 11 fev.2011) na internet, Millôr lançou o seu auto-entendimento, ou como ele definiu, a sua “autotapeação”:

Cego descrevendo o arco-íris. Professor de catolicismo protestante pela sinagoga islamita do Meyer. Catedrático de retífica intelectual irracional e comprometida. O exato. O que saltou da barca, de noite, em alto-mar. Professor de espeleologia de superfície. Professor de Martini seco duplo pela universidade abstinência do Meyer. Professor de bico-de-pena a óleo. Escritor de capa e espada sem capa nem espada. Eclesiástico sem batina, especialista em herética. Surdo crítico musical.

Consequência em busca de causa. Único humorista subliminar do mundo. Anodominereverteribus. Medalha de ouro no concurso para ele mesmo. Professor de reticências afirmativas pela universidade definitiva do Meyer. Catedrático em pureza virginal nos motéis de Brasília. Tato em busca de sensações. Cão simbólico, buldogue ocasional. Professor de covardia recíproca e intemerata. Dito, o bem-amado. Anjo distraído passeando em Sodoma. Mente sã, em camisa-de-força. Anêmico doando sangue. Coração a serviço do fígado. Cientista tirando cara ou coroa. Sherlock Holmes seguindo as pegadas de um passarinho. Escravo escravocrata. Expulso de Emanuel Vão Gôgo e Milton Viola por incompetência onomástica. O que

---

<sup>12</sup> Millôr atuou em diferentes frentes de trabalho e produção intelectual. Na literatura, possui mais de trinta livros em prosa publicados, o primeiro deles foi *Eva sem costela*: um livro em defesa do homem, em 1946, sob o pseudônimo de Adão Júnior. Publicou em poesia mais três livros, um dos mais famosos é o *Hai-kais* de 1968. Traduziu vários romances e mais de sessenta textos teatrais. Fez a sua primeira tradução literária, em 1946, o *Dragon seed*, romance da americana Pearl S. Buck, com o título *A estirpe do dragão*. Em 1963, traduziu o texto teatral *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw, uma de suas principais referências intelectuais. Traduziu vários autores consagrados, como: Sófocles; Aristófanes; Cervantes; Shakespeare; Molière; Tennessee Williams; Anton Tchekov; Pirandello; entre outros. Como roteirista cinematográfico produziu individualmente sete roteiros, e em parceria mais dois roteiros. Em 1952, produziu o roteiro *Modelo 19*, lançado como *O amanhã será melhor*, também conhecido como *Uma ponte de esperança*, sob a direção de Armando Couto. O filme ganhou cinco prêmios Governador do Estado de São Paulo, entre eles o de melhor roteiro. Em 1959, apresentou na TV Itacolomi, de Belo Horizonte, a convite de Frederico Chateaubriand, uma série de programas intitulada *Universidade do Méier*, na qual desenhava enquanto fazia comentários. Posteriormente, o programa foi transferido para a TV Tupi do Rio de Janeiro, com o título de *Treze lições de um ignorante* e suspenso por ordem do governo Juscelino Kubitschek após uma crítica à primeira dama do país. Em 1966, compôs a letra da música *O homem*, que foi apresentada por Nara Leão no II Festival de Música Brasileira, da TV Record de São Paulo. Em 1968 atuou, ao lado de Elizeth Cardoso e do Zimbo Trio, em *Do fundo do azul do mundo*, espetáculo musical de sua autoria. Ressaltamos também que Millôr possui mais de dez espetáculos musicais sob sua autoria. Disponível em: <[http://www.releituras.com/millor\\_bio1.asp](http://www.releituras.com/millor_bio1.asp)>. Acesso em 07 abr.2010.

regressou de onde nunca esteve. Último envidraçado vizinho da pedreira. ONG financiada pelo mensalão. Professor de geriatria bem moça pela universidade gagá do Meyer. Um lídimo a soldo da contrafação. Um rato que afunda com o navio. Um extinto muito vivo. Recato completamente nu, na Playboy. Linha curva em busca de paralela. Foz bancando nascente. Matéria em busca e prospecção. Professor de esquizofrenia heróica pela universidade panfletária do Meyer. Reta em ziguezague. Um indício à cata do detetive. Vatel servindo média. Antropófago vegetariano. ENFIM UM ESCRITOR SEM ESTILO!

Para a historiadora Ângela de Castro Gomes (2004, p.13), é exatamente porque o *eu* do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de certa estabilidade e permanência através do tempo. A “ilusão biográfica”, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. Um indivíduo simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico.

Como destacou Gomes (2004, p.13-14), a trajetória de um indivíduo pode ser representada em diversos ritmos, quer dizer, um mesmo período de vida de uma pessoa pode se decompor em várias temporalidades. Por exemplo, o tempo da casa, o tempo do trabalho, o tempo das relações amorosas, ou dentre tantas outras sociabilidades que esse indivíduo estabelecer em sua história de vida. Assim, importa a esse indivíduo sobreviver na memória dos outros, pois a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo.

Segundo Millôr (entrevista, *Roda Viva*, 1989),

se você pegar todo o humor que eu fiz através dos tempos, ele é muito pouco biográfico, é raríssimo, tanto que quando eu faço uma coisa minha, biográfica, pequena, em geral faz um extraordinário sucesso porque eu falo muito pouco de mim nesses diários. Mesmo quando eu ataco, eu me revelo, mas não estou falando de mim.

Contrariando essa visão de Millôr acerca do conceito biográfico, podemos dizer que ao analisarmos mesmo que uma pequena parte de suas produções, quer sejam as

crônicas ou os seus desenhos, publicados nos diferentes veículos de comunicação de massa, ou ainda, ao nos apropriarmos de seus depoimentos ou memórias, estamos lidando com a questão da “escrita de si” enquanto constitutiva da identidade do *autor* Millôr Fernandes e de seu texto (escrito ou gráfico), que se criam simultaneamente, através dessa modalidade de produção do eu, uma invenção de “si mesmo” em múltiplos papéis sociais e em múltiplas temporalidades (GOMES, 2004, p.16-17).

## 2 – O cotidiano de Millôr: a imprensa, o humor e a política

*Um humorista deve imediatamente ser riscado do rol dos humoristas quando tenta corresponder ao que se espera dele, fazendo qualquer graça, gracinha ou graçola.*

Millôr Fernandes

Millôr Fernandes representa uma geração de jornalistas que aprendeu o ofício no trabalho diário das redações. Sem uma formação profissional, fez do cotidiano das ruas o meio e o produto de suas narrativas jornalísticas e humorísticas. Segundo Elias Thomé Saliba (2003, p.96), o estudo sobre a “obra” de um humorista só existe como dispersão fragmentada da produção periódica, ela é um testemunho efêmero – mas nem por isso menos importante – da história. Para esse historiador, a grande dificuldade de se estudar o “patrimônio humorístico” brasileiro reside no fato que a maior parte da produção desses sujeitos permanece dispersa em jornais e revistas, mesmo no caso de Millôr em que parcelas significativas de suas criações estão reunidas em dezenas de livros, ainda assim, outras tantas contribuições caem no esquecimento do efêmero e do instantâneo que as matérias de jornal acabam por produzir.

Por isso que ao estudar esse instantâneo, o chamado “tempo presente” com o qual está envolvido, o historiador localizou no *acontecimento* a engrenagem que moveria tal tempo. Assim, o jornal – lugar privilegiado onde o *acontecimento* se torna público – deixou de ser apenas uma fonte de pesquisa para ele e se tornou também objeto da narrativa histórica. Henry Rousso (1991) destacou que, ao serem reconstituídas as raízes dos fatos históricos, o conceito *acontecimento* deixou de ser observado sob o âmbito “singular, uno e solto” e incorporou-se a uma pluralidade de eventos e sujeitos.

Provocando, dessa forma, um novo olhar sobre os homens da imprensa e as suas narrativas.

Cabe salientar que a sociedade brasileira parece designar para o humorista o lugar do efêmero, do passageiro, daquele que diverte os outros, ainda que exercitando a falta de seriedade.<sup>13</sup> Por exemplo, durante a *Belle Époque*, período em que Millôr começou a conhecer o mundo do humor através dos jornais apenas como leitor, a sociedade brasileira observava os humoristas e suas produções como triviais, secundárias e sem *status* de intelectual (SALIBA, 2003, p.98). Contrariando essa perspectiva, Millôr (2002, p.278) ressaltou que “o humorismo é a quintessência da seriedade”. Para ele, a função do humor não era a de apenas servir para o divertimento, já que “é uma visão total do mundo, pode ser exercido em tudo, a todas as horas, de todas as formas, na política, na religião e até no crime. Se tiver que matar alguém, faça-o com espírito. E em algum lugar, em algum tempo, aqui ou no além, você será absolvido por alguém” (2002, p.571).

É dessa forma que Millôr (entrevista, *Veja* n.351, mai.1975) se definiu como humorista: “sou apenas um humorista”. Para ele, ser humorista “basicamente é ser um amador de humorismo, que se exercita a vida inteira. Ou, em outras palavras, um amador de humor que deu certo. Humor ou é uma vocação, ou não é nada. Chamo de vocação uma coisa total. Uma coisa que envolve o próprio ato de viver. [...] Eu considero humorista quem, no maior tempo possível e no maior número de atividades possíveis, exerce sua liberdade”. Tal definição de Millôr sobre ser humorista pode ser acrescentada por outra: “fiquem tranquilos: nenhum humorista atira para matar” (2002, p.279).

Para Sérgio Porto (apud MESQUITA, 2008, p.47) – amigo de redação e da praia de Copacabana –, Millôr era o “exponente da inteligência e cultura da sua geração, além

---

<sup>13</sup> De acordo com Verena Alberti (2002), o riso, na Antiguidade, estava associado ao lado oposto do pensamento e da filosofia. A partir do século XIX, entretanto, a verdade e o sério já não bastavam para explicar o mundo, assim, o riso passou a ocupar um lugar especial na filosofia. A idéia do cômico, tal qual foi definido por Aristóteles, como algo que não causa dor nem destruição, ou seja, como algo “não-trágico”, durou por muito tempo até Henri Bergson. Mas, desde a Antiguidade, o objeto do riso tinha sua definição referida a um “defeito”. Para Quintiliano, o importante era entender como o risível (o objeto do riso) operava no discurso oratório, concluindo que o que fazia rir era tudo o que era contrário à lógica e à verdade. A partir do século XIX, o objeto do riso não era a deformidade, e sim, o desconhecido, a surpresa, tudo aquilo que invertia subitamente as concepções estáveis do mundo. Com o tempo, o objeto do riso perdeu seu caráter concreto, portanto, não era mais o objeto que fazia rir, mas uma certa concepção do que ele significava, “a verdade do não-sério”.

de grande humorista e melhor tradutor brasileiro, num momento em que o verdadeiro autor teatral brasileiro era o tradutor”.

Destacamos que Millôr começou a sua carreira como humorista aos 16 anos na revista mensal *A Cigarra*, outro periódico do grupo de Chateaubriand. Sobre esse início no humorismo brasileiro ressaltou (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.31):

Comecei minha página de humor n’*A Cigarra*. De repente faltaram quatro páginas para fechar, aí eu enchi de besteira, peguei umas notícias, botei uns versinhos, uns bonecos. Eu me lembro que dei à seção o nome de *Poste-Escrito*. Era um jogo de palavras com *post-scriptum* e poste escrito, de bicheiro, onde os bicheiros colocavam o resultado do bicho. Naquela época não tinha pompa, você ia fazendo a revista e virava edição.

Na realidade, foi o cancelamento de publicidade em quatro páginas de *A Cigarra* que fez com que Frederico Chateaubriand, então diretor, chamasse o ex-contínuo, arquivista, recepcionista, faz-tudo de *O Cruzeiro* e que ainda estudava no *Liceu de Artes e Ofícios*, Millôr Fernandes, para preencher as páginas que ficaram em branco. Assim, nasceu o *Poste Escrito*, onde assinava com o pseudônimo de *Vão Gôgo*, utilizado depois para assinar também a sua seção na revista *O Cruzeiro*. O *Poste Escrito* obteve tanto sucesso que a seção se tornou fixa no periódico, tanto que, logo depois, Millôr assumiu a direção de *A Cigarra*.

Salientamos, portanto, que o humorista, para sobreviver na imprensa, tem que inventar e se reinventar, usar outras palavras. Criar a partir da vontade volátil do leitor periódico e sazonal, ou seja, da mistura, da mestiçagem linguística e cultural e, sobretudo, da mais completa falta de cerimônia em relação aos gêneros e estilos (SALIBA, 2003, p.98). Portanto, ele deve ser livre, “enfim, um escritor sem estilo”, parafraseando Millôr. É nesse contexto, que podemos enfatizar a fala de Millôr (entrevista, *Veja* n. 351, 1975, p.6) sobre o que era preciso fazer para ser um humorista: “conservar, no sentido mais total, seu senso de liberdade. Desconfiar de qualquer ideia que tenha mais de seis meses de uso. E ficar sempre discutindo com elas”.

Para Saliba (2003, p.99),

Millôr praticou e ensaiou todas as modalidades de humor, glosando e catalisando não apenas a sua própria criação mas, fragmentos do humorismo produzido no país há mais de um século. Desde os “poeminhas cinéticos” de *O Pif-Paf*, de 1945, até os haicais

contemporâneos, ele vem brincando com o sentido das palavras através de seus deslocamentos visuais na página: misturando, em receita inextricável, todos os ingredientes – texto, traço, rabisco, rascunho, foto ou ilustração. Produziu versões paródicas, divertidas, acanalhadas ou cafajestes de inúmeros provérbios, preceitos, estereótipos ou “ideias feitas” na cultura brasileira. Algumas destas pérolas entraram em domínio público, tornando-se parte irreconhecível da fala brasileira. [...] Millôr reverberou, nos seus limites mais tensos, a crônica crise dos usos públicos da língua brasileira, reinventando os sentidos das palavras.

Conforme observou Henrique Rodrigues Pinto (2002, p.84), a definição do que é ser humorista para Millôr está ligada a uma aceitação de não ser um indivíduo comum. O humorista “deve fugir, portanto, das tentativas que a sociedade tem de enquadrá-lo num modelo, num ser rotulado. Por isso, que o humorista, produtor do riso, não é um ser risível em si mesmo, mas deve, como atitude auto-humorística, quebrar a expectativa dos outros sobre ele”.

Diante disso, a produção humorística de Millôr foi apresentada como um instrumento de crítica às relações de poder na sociedade e na política, como questionadora das atitudes governamentais e da própria sociedade. O jornalista buscou nas estratégias humorísticas, sejam escritas ou desenhadas, por meio das recriações e das invenções simbólicas uma maneira de expor suas ideias e indagações. Marcou um estilo autoral centrando-se na liberdade de expressão, e o humor foi a ferramenta que utilizou para se comunicar com o seu público. Ao mesmo tempo em que criou um estilo para o jornalista Millôr Fernandes.

Seja como for, as suas principais contribuições humorísticas, até hoje, ainda são expressas pelas recriações e invenções da palavra escrita, apesar de atuar nos desenhos de humor, foi no campo da escrita que Millôr desenvolveu a maioria das metáforas que funcionam como crítica cotidiana das diferentes formas de opressão, inclusive no que tange à formalidade da língua. Para Millôr (entrevista, *Imprensa* n.85, 1994), “a coisa mais mágica que existe é a palavra, porque ela atinge a precisão mais profunda e a imprecisão mais profunda. Se você quiser, ela muda com a tonalidade”.

Além da recriação de palavras, outra grande criação foram os seus pseudônimos. A começar pela sua nova identidade: o menino Milton que se tornou o jornalista Millôr. Criou também o *Emanuel Vão Gôgo* de *O Cruzeiro* e o *Notlim* (o inverso de Milton) de um conto que escreveu para *A Cigarra*. Ele explicou que como já trabalhava na revista

não queria utilizar o *Vão Gôgo* como assinatura novamente, então, inventou mais um personagem (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.32).

Quando criei Vão Gôgo, minha intenção era autogozativa, autopunitiva – como se faz em geral. Todo humorista acaba usando um nome de palhaço – Barão de Itararé –, gozando para cima ou para baixo. Eu botei *Vão* – tolo, idiota – e *Gogo* – que é doença de galinha, boquirroto. Mais tarde, introduzi o *Emanuel* na frente – que era Emmanuel Kant. Era *Emanuel Vão Gôgo* o nome todo. Botei, assim, de brincadeira.

Assim, podemos entender que todos esses nomes possuem uma função de autoria. Representam uma identidade ao mesmo tempo singular e plural, representam o indivíduo e cidadão Milton Viola Fernandes e, em especial, o jornalista Millôr Fernandes, em suas múltiplas experiências, em suas diferentes temporalidades. Enfim, esses diversos personagens representam esse autor, objeto de nossa narrativa. É importante esclarecer que o autor não é um nome próprio exatamente como outros. O nome do autor exerce uma “função classificativa” na narrativa. “Tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si” (FOUCAULT, 1992, p.44-45).

Para o cineasta Walter Salles (apud, FERNANDES, 1998),

Millôr é um inventor renascentista. É pintor, escritor, caricaturista, dramaturgo, roteirista – não há nada, diacho, que ele não faça de forma brilhante e original. Redefiniu todas as formas artísticas nas quais interferiu, sem nunca deixar de optar pela mudança, sem nunca se tornar acadêmico. É bom lembrar que não existe revolução estética que não esteja baseada em preceitos éticos, e a obra de Millôr é a prova viva disso. Sua total independência em relação poder, possibilita a existência de um olhar único, agudo, crítico e profundamente necessário.

A narrativa de Millôr, assim como analisou Michel Foucault sobre a escrita (1992, p.35), “está sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando”. Para Millôr (apud REGO, 1996, p.88) o ato de criar é como um jogo: “me dêem uma ideia, qualquer uma, e logo outras ideias se juntam a ela a um fenômeno mecânico indomável, mais rápido do que um computador. Quem quiser que tente o jogo”.

Segundo Henrique Pinto (2002, p.81-82), a produção humorística de Millôr funcionava exatamente como um jogo, e que não acontecia sem que houvesse inicialmente uma vontade inexorável de jogar. E por consequência de sua verve afiada, praticamente tudo poderia ser convertido em jogo, inclusive, os aspectos materiais das palavras: a superfície da página, o formato da letra, as possibilidades sonoras. Portanto, os mais variados elementos das representações da linguagem eram passíveis de conversão humorística, ou seja, poderiam ser observados por uma nova perspectiva.

Uma das principais marcas do humorista Millôr Fernandes foi a exploração, a recriação e a invenção das formas, dos usos e dos sentidos das palavras a fim de contestar os conceitos estabelecidos e enfrentar os mecanismos de censura impostos ao seu trabalho, em especial, como jornalista em diferentes períodos da História brasileira, quer seja autoritário quer seja democrático. E, dessa maneira, levantou a bandeira da “liberdade de expressão” em todos os sentidos.

Destacamos que a sua principal arma de desforra e de luta pela liberdade de expressão foi o humor, sobretudo, a ironia. Assim, podemos compreender a sua crítica à censura que recebeu no programa *Treze lições de um ignorante*<sup>14</sup>, produzido pela TV Tupi do Rio, que segundo Millôr (entrevista, *Roda Viva*, 1989): “foi cortado pelo grande liberal do Brasil que se chama Juscelino Kubitschek. Eu fui censurado em todos os governos, com exceção do [Marechal Eurico Gaspar] Dutra”.

Para Maria Célia Paulillo (1980, p.97-99), a criação humorística de Millôr Fernandes “volta-se frequentemente para as formas clássicas de fazer humor: trocadilhos, eufemismos, antíteses, *nonsense*, ambiguidade ou duplo sentido das palavras. Sua obra [...] explora, sobretudo, as camadas materiais da palavra: o som, a letra impressa, a superfície da página, etc”. Segundo a autora, a “sátira milloriana” questionou a própria língua, a capacidade que o homem tem de expressar-se, de comunicar-se com seu semelhante. Dessa maneira, esse questionamento se apresentava com mais frequência e com mais eficácia quando atingia as linguagens padronizadas ou técnicas, específicas de grupos profissionais ou de certos grupos sociais. Ou seja, quando o autor produzia paródia à sua linguagem, isto é, utilizava-a num contexto diferente do usual, transformando-a num discurso irônico e, ao mesmo tempo, crítico.

---

<sup>14</sup> Esse programa foi compilado posteriormente no livro *Lições de um ignorante* (1963).

De acordo com Paulillo (1980, p.97), um dos procedimentos mais comuns em textos paródicos é o uso hiperbólico, quer dizer, o exagero de certos traços da linguagem em questão. Portanto, ao analisarmos a seguinte crônica de Millôr, podemos perceber tal concepção salientada por Paulillo, exatamente quando o jornalista fez uma paródia de si e da sociedade ao se definir por meio de uma série de siglas e números, gerando-lhe uma identidade social:

é necessário que eu me identifique muito bem para que você me reconheça se algum dia me vir na rua, no bonde, no parque, ou em seus sonhos, senhora. Sou um homem de 1.69; pescoço 37; sapato 40. Minha carteira profissional é número 16.100, série 41. Fui sócio da ABDE com o número 130 e sou da ABI com o número 4.125. Meu passaporte é 028564, sendo que para consegui-lo tive que apresentar a certidão 1.438, ao passar pela Delegacia Regional do Imposto de Renda do Distrito Federal, onde me examinaram de pagamento, de acordo com a declaração no artigo 3º do Decreto nº 2.458, arrimado nos parágrafos 8 e 9 do mesmo decreto (apud PINTO, 2002, p.81).

De acordo com Linda Hutcheon (2000, p.26-29), “a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses”. Na ironia, segundo a autora, existem “relações dinâmicas e plurais entre o texto e a elocução (e seu contexto), [entre] o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”. Assim, os principais participantes do jogo da ironia são: o interpretador e o ironista. Seja como for, “as questões políticas sensíveis que surgem ao redor do uso e da interpretação da ironia invariavelmente enfocam o problema da intenção (quer do ironista quer do interpretador). E como a ironia coloca em primeiro plano a política da agência humana dessa maneira, ela se tornou uma importante estratégia de oposição”.

Para Hutcheon (2000, p.34), “nada nunca é garantido na cena politizada da ironia, isto é, mesmo que um ironista pretenda que uma ironia seja interpretada em um enquadramento de oposição, não há garantia de que essa intenção subversiva será realizada”. A autora explicou que em um regime tido como repressor, onde as regras são conhecidas e atacadas por meio da ironia, os perigos só se materializam se as autoridades também atribuírem ironia e a cobertura da circunlocução for retirada. Já em um regime democrático, onde diferentes posições coexistem e são valoradas, a ironia ainda é mais arriscada, ainda que menos perigosa materialmente. Enfim, para Hutcheon, não são apenas os governos repressores ou a autoridade constituída e aqueles que

sentem necessidade de sua benção que poderiam suspeitar da ironia ou ter uma razão para suspeitar dela.

Diante disso, Hutcheon (2000, p.36) salientou a “posição transideológica da ironia” que marca o ironista como o sujeito que tanto pode estar fora do *sistema* que ironiza, numa posição de poder; quanto dentro de tal *sistema*, fazendo parte dele. Por assim dizer, podemos traçar um paralelo entre a análise de Hutcheon sobre a “política da ironia” e a atividade humorística de Millôr. E nesse jogo, o jornalista utilizou, diversas vezes, a ironia para se posicionar tanto fora do *sistema* quanto dentro do *sistema* que ironizava, em especial, quando fazia críticas ao governo ou à imprensa em que trabalhava. Por exemplo, o jornalista se posicionou contra os seus colegas de profissão que fizeram uso dos desenhos de humor para enaltecerem o governo autoritário no pós-1964. Em sua *Bíblia do Caos* (2002, p.233), criticou-os: “você aí, companheiro de profissão; uma coisa é ser o rei dos palhaços, outra coisa é ser o palhaço dos reis”.

No texto *Alguns dos motivos por que vou votar no candidato do governo nas próximas eleições*, publicado na revista *O Cruzeiro* em 1955, podemos observar esse jogo da ironia como um instrumento político, em que Millôr (2006, p.83) respondeu: “porque, embora o Governo seja corrupto, e por isso mesmo, sempre se pode conseguir um bom bico na Petrobrás”. Assim, percebemos a ironia como um instrumento político de denúncia sobre a corrupção no governo.

Para Millôr (1975, p.68-69), o humorista possui uma função social, quer dizer, ele deve assumir uma postura crítica diante da sociedade. Através da atividade humorística, ele deve ser um agente da mudança social, sobretudo, no campo das ideias, ao observar o mundo de maneira diferente e questioná-lo. Segundo o seu *Decálogo do Verdadeiro Humorista* (1975, p.68-69),

o humorista é o último dos homens, um ser à parte, um tipo que não é chamado para congressos, não é eleito para as academias, não está alistado entre os cidadãos úteis da República, não planta, não colhe, não estabelece regras de conceito ou comportamento. É um tipo que os outros acham engraçado, louvam ou endeusam. Mas um dos defeitos, o único que não está inoluido no caráter do humorista, é a vaidade. A vaidade vai bem ao comediante, por natureza um extrovertido. O humorista não; deve ser um introvertido que à custa de conhecer a humanidade, sabe como ela é capaz de transformá-lo, imerecidamente, num busto de corpo inteiro. Assim, o humorista tem de ser mais infeliz que os outros artistas, porque não pode aceitar o

louvor precário que lhe oferece a falível humanidade que critica. No momento em que o aceita e passa a se julgar com direito a ele, já perdeu substância como humorista.

Seja como for, compreendemos que o discurso irônico está além de um ato da fala, pois possui um quadro de referência político mais amplo, e entendê-lo fora desse contexto é arriscar idealizar a comunicação como uma troca utópica e, assim, minimizar as operações do poder depreciando algo crucial para a complexidade da ironia (HUTCHEON, 2000, p.37). Lembrando que a atividade discursiva é uma forma de atividade social e, assim, envolve relações não só de poder real como também simbólico, para não falar em relações de força (BOURDIEU, 1970, p.116).

Enfim, diante da dependência cada vez maior das empresas de comunicação ao capital, aos grandes anunciantes e ao governo, Millôr dialogava com o seu público a ideia de que essas esferas sociais e políticas promoviam um grande cerceamento, traduzido numa aparente liberdade de expressão. Assim, segundo ele, o foco deveria estar na busca por estratégias, principalmente irônicas, para se libertar das regras rígidas da linguagem; dos sistemas de governo e dos conceitos impostos pela cultura dominante. Millôr (2006, p.13) ratificou essa concepção no prefácio da peça *Liberdade, liberdade*, escrita em parceria com Flávio Rangel, que foi lançada um ano após o golpe de 1964:

não tenho procurado outra coisa na vida senão ser livre. Livre das pressões terríveis da vida econômica, livre das pressões terríveis dos conflitos humanos, livre para o exercício total da vida física e mental, livre das idéias feitas e mastigadas. Tenho, como Shaw, uma insopitável desconfiança de qualquer ideia que já venha sendo proclamada por mais de dez anos.

Para o jornalista Hélio Fernandes (entrevista, *Memória da Imprensa Carioca*, 2002), o seu irmão, Millôr Fernandes, é um dos maiores exemplos de humorista político. Segundo ele: “quase todas as frases do Millôr são magníficas. O Millôr é um gênio completo. Eu devia ser inimigo do Millôr, porque o Millôr é da minha geração, quase da minha idade, tem a mesma profissão e é um gênio! Poxa, é demais”.

Lembramos também que as críticas de Millôr causavam-lhe reações de diferentes poderes da sociedade, não somente do governo, mas, em especial, das empresas de comunicação em que trabalhava. As suas criações jornalísticas, literárias e teatrais

foram inúmeras vezes cerceadas. Por isso que quanto mais sofria censura, mais produzia críticas, era um combustível para a suas criações. Por exemplo, em resposta à censura à peça *Porque me Ufano do Meu País*, de 1960, Millôr (2006, p.139-140) publicou uma crítica contra os mecanismos de controle de expressão no prefácio do livro *Um Elefante no Caos*, nome pelo qual foi substituído o título original da peça.

Quando, por um fenômeno alheio à vontade de quem quer que fosse, “Porque me Ufano de meu País” preparou-se para ser exibido [...], caiu-nos a Censura. [...] Existia então uma Censura, é bom dizer. Homens completamente impreparados para a mais grosseira compreensão de problemas intelectuais e artísticos apontavam a artistas e intelectuais o que estes deviam, ou não, dizer ao público, única entidade com direito a julgá-los, condenando-os às casas vazias e à ausência de vendas [...] aplaudindo-os delirantemente e seguindo-os e comprando-os. Dominados pela massa da ignorância [...] substituímos o título “Porque me Ufano de meu País” por “Um Elefante no Caos”. Não seria um título de peça de teatro, muito menos importante do que um título bancário, que iria impedir a nossa marcha gloriosa ao Teatro [...].

Millôr Fernandes, humorista desta praça [...] deixa, assim, sua peça desde já memorável, de se apelidar “Porque me Ufano de meu País”, nem por isso, entretanto, deixando o autor de continuar a se ufanar do país que é seu, embora com outro título. Sendo assim, o autor [...] notifica o seu numerável público e a SAMIFE (Sociedade de Amigos de Millôr Fernandes) que poderão continuar a chamar a sua pequena e enternecedora [...] obra cívica e patriótica de “Jornal do Brasil”, como anteriormente. Além desse título, o dito público e citados amigos poderão chamar a peça pelo que melhor lhes convier; nome ou número, indicação de rua, número de sapato, medidas marítimas, terrestres ou qualquer outra forma de conhecimento ou apelo. Cansado (da Censura que lhe tira empregos, do governo central que lhe consome o ordenado, dos particulares ávidos que lhe roubam o tempo), o autor, ainda assim, dá várias sugestões a seus espectadores.

Essa peça que passou por cortes da censura, não só foi premiada como a melhor do ano de 1960, pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, como Millôr ganhou o prêmio de melhor autor. Assim, além de tudo que o jornalista já havia ressaltado como crítica à censura da peça, por ser avesso a homenagens, não deixou de, mais uma vez, lançar sua verve irônica ao receber o prêmio (*Veja* n.1998, mar.2007):

Esta peça foi premiada como a melhor do ano (1960) pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, prêmio e Associação esses que, como tantos semelhantes, não significavam coisa alguma. O autor foi considerado também o Melhor do Ano e recebeu, com essa láurea extraordinária, a quantia de Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) das mãos do governador do Estado da Guanabara, numa cerimônia inesquecível, por anacrônica e humilhante. Cinquenta mil cruzeiros,

esclarecemos, era mais ou menos, na época, o equivalente ao aluguel mensal de um apartamento de sala e dois quartos, na zona Sul. Fica o fato registrado para que o leitor do futuro possa aquilatar o valor que as mais altas autoridades do país atribuíam, em 1960, aos seus Sófocles, Ésquilos e Aristófanes.

Sobre a questão da liberdade de expressão, Millôr sentenciou (entrevista, *Veja* n.351, 1975, p.6): “sempre acho estranho quando me dizem: ‘eu dou toda a liberdade’. Ora, quem dá pode tirar. Eu respondo que já tenho toda liberdade. Acho mais correto quando me mostram quais são as restrições. Eu aceito ou não. Mas o que não adianta é ‘dar’ liberdade a quem não tem toda liberdade”. Ainda por falar em liberdade de expressão, Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.41) narrou um episódio que aconteceu na revista *O Cruzeiro* no início de sua carreira.

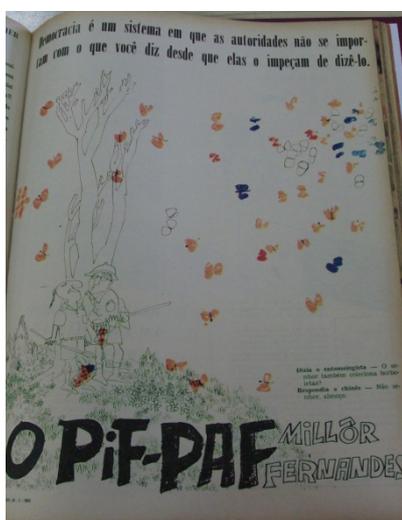
Escrevi sobre a luta pela liberdade e lembrei de um fato ocorrido n’*O Cruzeiro*, quando já era uma revista formidável. O jornalista Odilo da Costa Filho entrou para ser o diretor, me chamou e disse: “Olha, Millôr, você pode ficar tranquilo aqui, porque eu conheço a tua bandeira e te dou toda a liberdade”. Respondi logo: “Odilo, você não pode me dar liberdade, só pode me tirar”. Se eu preciso que alguém me dê liberdade, é porque eu não tenho, não é?”

Para Millôr (entrevista, *Veja* n.351, 1975, p.4), a liberdade está relacionada a um ato de prazer: “cada desenho que faço me dá prazer. Na medida em você se diverte, o resultado é melhor. É mais livre”. O escritor também acredita que “a língua é a mais complexa, a mais milagrosa, a mais estranha, a mais gigantesca e variada invenção humana. E nada disso é mais dinâmico e menos sujeito a tutelas autoritárias” (*JB online*, 2001).

Além da liberdade de expressão, outra forma de liberdade defendida por Millôr é a da descrença, segundo ele (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.40): “a Constituição – a carta social maior – tem duas premissas fundamentais: uma, liberdade de crença; outra, liberdade de expressão. Mas não tem nenhuma que defenda o que é mais importante – a liberdade de descrença. O descrente está sempre fodido, tem sempre gente mandando o pau no descrente. Mas, nunca, ninguém viu nenhum descrente invadir um país para fazer os outros desacreditarem!”

No que tange ainda às discussões acerca da liberdade de expressão, destacamos na trajetória de Millôr a sua expulsão da revista *O Cruzeiro*, periódico da grande imprensa

onde começou sua carreira jornalística, por volta de 1940, e alcançou fama. Nessa revista, Millôr elaborou cerca de vinte anos a seção com o nome de *O PifPaf* e a assinava com o pseudônimo de *Emmanuel Vão Gôgo* e declarava: “não me responsabilizo pelo que possa sair na revista *O Cruzeiro*, onde saem estas páginas” (FERNANDES, apud PREFEITURA, *Cadernos da Comunicação*, 2002, p.57). A coluna foi definida como “uma elaborada combinação de grafismos malcomportados e tiradas demolidoras, onde o cético e crítico Millôr Fernandes levou a sério a sua máxima de *livre pensar é só pensar*. Dono de um dos maiores salários da imprensa brasileira, conquistou para a profissão uma respeitabilidade que ela não conheceu até ali”.



“Democracia é um sistema em que autoridades não se importam com o que você diz desde que elas o impeçam de dizê-lo”.

Imagem 9 – *O Cruzeiro* n.25, mar. 1963

A sua expulsão de *O Cruzeiro* estaria, segundo a direção da revista, associada à produção da fábula *A Verdadeira História do Paraíso*, em que o jornalista questionou a condição humana e os personagens Bíblicos. Segundo ele (2006, p.11), a história “foi escrita aos poucos, ao acaso, frases soltas, conceitos ocasionais que me ocorriam enquanto fazia, semanalmente, através dos anos, na revista *O Cruzeiro*, a seção humorística *O Pif-Paf* (*Cada número é um exemplar. Cada exemplar é número*)”.

Por ter escrito esta história, Millôr sofreu pressão dos setores religiosos mais conservadores da sociedade, como as Ligas Católicas (a mesma entidade que apoiou o golpe de 1964) e foi expulso da revista. Sobre esse expurgo, Millôr pronunciou duas críticas: a primeira delas ao lançar um jornal *alternativo* com o mesmo nome de sua

antiga seção; e a segunda, fez uma crítica no prefácio do livro *A Verdadeira História do Paraíso* (coletânea dos textos que saíram originalmente na revista *O Cruzeiro*), lançado em 1972 e relançado em 2006.

No citado prefácio, Millôr (2006) respondeu a seguinte pergunta retórica “Por que a revista *O Cruzeiro* escreveu o editorial contra mim?”

Simples; publicada na revista a história deste livro (aliás ainda mais inocente, pois fiz, no livro, algumas alterações, coisa natural, vividos tantos anos de permissividade) a empresa sofreu uma certa pressão de alguns carolas do interior. Exatamente 36, como consta do processo trabalhista. O suficiente, porém, para apavorar a proprietária da revista, dona Amélia Whitaker Gondin de Oliveira, carolíssima. Não tendo argumentos como apaziguar os pobres diabos que passavam, para ele, por “representantes da Igreja” – isso mesmo, como Cristo e como Papa – o diretor da revista achou mais fácil me atacar à distância, servindo-se da minha ausência. Típico. [...] Conto isto como um simples e necessário registro, pra que o leitor conheça a origem deste texto, as vicissitudes por que já passou, conto, em suma, a história desta história. Ganhei, naturalmente, a ação judicial que fiz contra *O Cruzeiro*. A violência evidente teve que ser reconhecida até pela burocracia seiscentista da trôpega justiça trabalhista brasileira.

Além da demissão, a revolta de Millôr contra *O Cruzeiro* foi porque a citada revista publicou a sua história (que havia sido encomendada a ele pelo diretor da revista, Antônio Acioly Neto) integralmente, em outubro de 1963 (seis meses após o periódico ter recebido o texto), quando o jornalista estava em Portugal, e como houve muita repercussão, o semanário escreveu um editorial contra Millôr como se a direção de *O Cruzeiro* não tivesse conhecimento do conteúdo daquela narrativa.

Na primeira página da revista, na qual eu tinha trabalhado 25 anos (seis meninos, tínhamos elevado a vendagem da revista de 11.000 a 750.000 exemplares semanais, a maior da imprensa brasileira em todos os tempos) havia um incrível editorial contra mim, naturalmente não assinado, no qual dizia que eu tinha publicado a história, dez páginas em quatro cores, sem conhecimento da redação, da secretaria e, conseqüentemente, da direção do semanário (FERNANDES, 2006, p.14).

Para seus amigos e companheiros de profissão, Millôr representa uma referência no que se refere à liberdade de expressão. Recordando a postura cética e crítica do amigo, o jornalista Zuenir Ventura (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.25) o definiu da seguinte maneira:

o substrato de tudo que faz é o humor, sem ressentimento e sem fel. Com isso, transformou-se num modelo que ajudou o Brasil a assumir o que tem de melhor, que é a vocação de rir contra – contra a seriedade, a carece, os poderosos e contra si mesmo. Quanto às suas opiniões sobre isso ou aquilo, que ninguém, ninguém mesmo, se aventure a antecipar. O que se sabe de antemão é que é avesso aos alinhamentos e a qualquer credo, religioso, político ou ideológico. Pensador claro e profundo, mas não como aqueles cuja profundidade se mede como a fundura de uma piscina, Millôr atingiu um nível raro de independência e liberdade. “Livre como um táxi”, ironiza. Ou então: “Eu também não sou um homem livre, mas muito poucos estiveram tão perto”. De fato, estiveram e estão.

Sobre essa postura, ou melhor, esse estilo de Millôr, podemos citar ainda a outra forma de protesto contra a sua demissão de *O Cruzeiro* com o lançamento do *alternativo PifPaf* – mesmo nome da coluna que assinava na referida revista – com a contundente e irônica frase editorial: “Não temos prós nem contras, nem sagrados nem profanos”.<sup>15</sup>

O *slogan* de Millôr nesse novo jornal permanecia “livre pensar é só pensar” que lançou na época em que trabalhava n’*O Cruzeiro*. Essa *imprensa alternativa* também chamada de *nanica*, a qual pertencia o seu novo periódico, se distinguiu dos grandes jornais e revistas, principalmente pelo não alinhamento e pela oposição aos setores dominantes da sociedade, pela ausência de uma hierarquia redacional (poucos alternativos tiveram êxito com esse intento) e pela tentativa de independência financeira. Justamente por se posicionar contra o regime ditatorial brasileiro, *PifPaf* durou apenas oito números, foi rapidamente calado. Vale dizer que posteriormente iremos analisar esse periódico.

É importante compreendermos que a de *imprensa alternativa* representou para Millôr e para muitos outros jornalistas – expurgados da grande imprensa durante o período autoritário brasileiro (1964-1985) – o espaço para manifestarem seus anseios e questionamentos, isto é, a liberdade de pensar que Millôr tanto exaltava na maioria de seus textos de humor. Contudo, tanto na grande mídia quanto na *alternativa* atuaram os mecanismos de censura (oficiais ou não) internos e externos às redações a fim de reprimir qualquer voz dissonante ao governo ditatorial. Seja como for, a temática da

---

<sup>15</sup> Vale destacar que em 2005, os oito números do jornal *PifPaf* foram organizados e reeditados por Eliana Caruso pela editora *Desiderata*, a qual está reeditando também todos os seus livros produzidos ao longo de sua carreira como jornalista e escritor, em especial, os das décadas de 1960, 70 e 80.

liberdade de expressão sempre esteve intimamente ligada às criações de Millôr Fernandes na imprensa (e em outros campos também), marcando, assim, o seu estilo de narrativa. Por isso, a fim de prosseguirmos com a análise de sua trajetória torna-se imprescindível um estudo acerca da rede de sociabilidade estabelecida entre Millôr e os meios de comunicação em que este jornalista trabalhou.

### 3 – O ofício diário nas redações

*O meu lado polêmico só existe, possivelmente, porque o outro é muito fraco. Eu nunca percebi bem esse lado polêmico. Sempre dizem isso quando fazem uma aferição de minha atividade jornalística. Eu tenho a impressão que isso acontece porque, se a pessoa averiguar o tempo de minha vida profissional, vai apurar tudo que bem entender, o lado polêmico, o conciliatório, o lado do homem que defendeu as causas liberais, o reacionário sem mácula, o herói sem nenhum caráter. Vai encontrar tudo.*

Millôr Fernandes

Millôr Fernandes ingressou na atividade jornalística antes de sua profunda modernização. Até o início dos anos 1950, os jornais eram definidos pelo seu posicionamento político ou ideológico. Dessa forma, era interpretada a identidade dos diários e do público leitor. No Brasil, até meados do século XX, o campo jornalístico se confundia com o campo literário. Podemos dizer que a década de 1950 marcou a transformação do formato jornalístico produzido no país, visto que o jornalismo político-literário sucumbiu ao jornalismo empresarial e modernizado.<sup>16</sup> A imprensa, aos poucos, deixou de ser definida pelo “espaço da opinião e da experimentação estilística” para se tornar um lugar “neutro e imparcial”.

À medida que a sociedade capitalista avançava, a imprensa precisava acompanhar a nova lógica do mercado. Foi um momento novo da imprensa brasileira que, nos anos 1950, desempenhou uma função estratégica na transição do Brasil para um país

---

<sup>16</sup> No início da década de 1950, circulavam no Rio de Janeiro cerca de dezoito jornais diários, sendo treze matutinos e cinco vespertinos, com uma tiragem global de 1.245.335 exemplares (BARBOSA, 2007, p.154).

moderno, promovendo a padronização dos valores de uma nova sociedade urbano-industrial em ascensão (MESQUITA, 2008, p.193).

De acordo com Alzira Alves de Abreu (2002, p.9-10), com a maior diversificação da atividade produtiva, trazida pela indústria no governo de Juscelino Kubitschek (1950-1954), começaram os investimentos de peso em propaganda e surgiram as primeiras grandes agências de publicidade. Com isso, os jornais passaram a obter 80% de sua receita dos anúncios, obrigando-os a aumentar a sua circulação, já que as agências preferiam entregar seus anúncios aos veículos de maior tiragem, que cobrissem as maiores áreas do território nacional. Portanto, à medida que avançava o desenvolvimento industrial e aumentava o peso da publicidade, a imprensa foi se tornando menos dependente poder público e dos “favores do Estado”, que gerava grande parte de sua receita antes desse período.

Dessa maneira, ao longo dos anos 1950, o jornalismo carioca sofreu mudanças técnicas – redacionais, editoriais e visuais – e profissionais. Tais transformações estabeleceram novos padrões discursivos na imprensa, que se contrapunham ao *labor* literário e político que dominavam às redações dos matutinos e vespertinos até então. Lembramos que, a partir da década de 1970, ocorreu o fim da divisão da imprensa entre matutina e vespertina (RIBEIRO, 2006, p.426).

O cerne dessa grande transformação estava ambientado no ideal de objetividade do jornalismo. O pioneiro desse processo no Brasil foi periódico *Diário Carioca* que, em 1951, apresentou um novo padrão de jornalismo vindo dos Estados Unidos. Dessa maneira, rompeu com a estética jornalística francesa, o chamado jornalismo de opinião. Em 1956, essa proposta foi rapidamente assimilada pelo *Jornal do Brasil*, e tão logo se desenvolveu que o novo modelo de jornalismo acabou por se tornar hegemônico, alcançando todo o país ao longo das décadas de 1960 e 70.

Segundo Marialva Barbosa (2007, p.150), o processo de modernização do jornalismo na década de 1950 sedimentou uma série de mudanças que estavam sendo implementadas desde a primeira década do século XX. Para a autora, o que se procurou construir foi a autonomização do campo jornalístico em relação ao literário, fundamental para a legitimidade da própria profissão. Com isso, “as reformas dos jornais da década de 1950 devem ser lidas como o momento de construção, pelos próprios profissionais, do marco fundamental para espelhar o mundo”.

Integravam essas mudanças uma preocupação com a clareza visual do jornal; a utilização do fotojornalismo, de manchetes curtas e do espaço entre as colunas; a diminuição do número de colunas; a organização dos assuntos por editorias e por cadernos. Logo, a objetividade e a concisão tornaram-se as metas da imprensa modernizada. Adotou-se a inversão da narrativa, utilizou-se o cabeçalho da notícia – *lead* – onde se resumiam as partes mais relevantes do texto. Portanto, o jornalismo brasileiro acabava de entrar na era empresarial, deixando de lado a subjetividade e a posição opinativa, acreditando-se na imparcialidade do jornalista e do jornal.

O texto perdeu seu caráter literário. Suprimiram-se as adjetivações, superlativações, juízos de valor. Passou-se a acreditar que a imprensa podia ser neutra e imparcial. Nessa busca de objetividade foi necessário valorizar o enxugamento do texto, assim como procurar economizar palavras e sinais gráficos. A austeridade estilística se manifestou, entre outras características pela supressão de pontos de exclamação, interrogação e reticências (GURJÃO, 1994, p.245).

Para Barbosa (2007, p.163), no Brasil, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos e em alguns países europeus, o jornalismo como atividade remunerada não se desenvolveu no bojo do princípio da liberdade de imprensa. Assim, devemos considerar as especificidades dos regimes de historicidade que fundaram a imprensa brasileira. Com isso, a profissionalização dos jornalistas ocorreu exatamente pelo vínculo estreito com a sociedade política em regimes de completa falta de liberdade de imprensa. Como exemplo desta referência, basta analisarmos as inúmeras censuras impostas ao trabalho de Millôr, mesmo em períodos considerados democráticos.

Dessa forma, os jornais seriam os lugares fundamentais para a tomada de posição política, onde o confronto se destacaria. E por outro lado, no exercício do jornalismo, esses homens da imprensa permaneceriam atribuindo aos jornais o papel de único intermediário possível entre o poder público e o público. Segundo Barbosa (2007, p.163-164), o jornalismo não seria um contrapoder, mas o poder instituído. Portanto, “mais do que servir à democracia, o *ethos* profissional do jornalista desenvolveu-se na esteira do papel de intermediário possível (e outorgado) entre o poder e o público. Já que não há cidadania suficiente para a população falar e chegar às cercanias do poder, cabe ao jornalismo o papel auto-instituído de intermediar as chamadas causas do povo”.

Nesse contexto, também podemos observar a profissionalização do jornalista. Uma vez que, após tamanha transformação, o jornalismo deixou de ser apenas uma ocupação provisória e se tornou uma profissão com identidade própria diferenciada dos literatos e dos políticos. Um novo *ethos* se configurou para representar esse profissional da imprensa que deveria possuir com todas essas mudanças um compromisso com a objetividade, com a responsabilidade social e com a liberdade de imprensa. Além disso, a sua identidade iria se atrelar a uma valorização profissional relacionada a uma melhoria salarial, ao incentivo educacional com a criação de faculdades de jornalismo, à regulamentação da profissão e à construção de espaços de negociação e de sociabilidade como sindicatos e associações (RIBEIRO, 2006, p.428).

As novas regras impuseram-se aos chamados “gêneros informativos” e passaram a marcá-los pela impessoalidade, pelo anonimato, pelo distanciamento enunciativo em relação ao universo de referência. Um ponto importante que deve ser ressaltado é que embora o espaço da informação tenha prevalecido em relação ao da opinião, isso não significou a sua eliminação. Para Ana Paula Ribeiro (2006, p.427), “a afirmação da hegemonia da informação objetiva não significou a eliminação do espaço opinativo, literário ou mesmo ficcional no interior dos jornais. Ao contrário, os lugares dedicados a esses gêneros discursivos foram revalorizados. As crônicas e as colunas assinadas, por exemplo, receberam grande impulso, confirmando-se definitivamente como gêneros jornalísticos”.

Como destacou Mesquita (2008, p.39), os cronistas foram os principais intérpretes desse momento de transformação, contribuindo para consolidar esse gênero como fenômeno genuinamente carioca. A maioria dos cronistas brasileiros, dos anos 1950 e 60, vivia no Rio e fazia do cotidiano da cidade a matéria-prima de suas narrativas. Nesse cenário, despontaram nomes como: Rachel de Queiroz; Clarice Lispector; Paulo Mendes Campos; Sérgio Porto; Millôr Fernandes; entre outros.

Assim, apresentamos a produção jornalística de Millôr Fernandes que se configurou na contramão dessas chamadas modernizações. Autodidata e contrário aos padrões e classificações dessa imprensa em transformação continuou a promover adjetivações, opinar sobre os assuntos políticos e sobre o cotidiano da sociedade, enfim, se intrometia na cidade e nos seus hábitos, especialmente com as suas crônicas. Destacou Millôr (entrevista, *Carioquice*, 2005, p.35):

eu já nasci jornalista. Meus pais eram muito pobres, então eu fazia de tudo. Comecei a traduzir histórias em quadrinhos, ia vinte e cinco vezes ao dicionário, preenchia (os balões). Ia à oficina, brincava com os gráficos... Hoje você estuda, faz o curso e entra em uma bitola no jornal.

Em meados da década de 1940, Millôr se profissionalizou como jornalista n' *O Cruzeiro*. Como todos aqueles de sua época, aprendeu o ofício da atividade jornalística no labor diário das redações nas quais trabalhou. Produzia, concomitantemente, crônicas na revista *O Cruzeiro*, dirigia a publicação em quadrinhos *O Gibi* e a revista *A Cigarra* – periódico em que começou as suas produções humorísticas. Mesmo com as mudanças em curso, Millôr permaneceu distante das padronizações e dos manuais de redação. Como profissional da imprensa era múltiplo, tinha conhecimento de todo o “processo produtivo”, era um verdadeiro artesão às vésperas da era empresarial. Para ele (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.10), o profissional da imprensa deveria “ser encarregado de múltiplas atividades, para além de coordenar equipes – pautar, escrever, diagramar, editar”.

Dessa forma, ao longo de sua carreira como jornalista, Millôr Fernandes trabalhou vinte e cinco anos na revista *O Cruzeiro* (1938-1963), dezenove anos na revista *Veja* (1968-1982 e 2004-2009), seis anos no jornal alternativo *O Pasquim* (1969-1975), dez anos na revista *Isto É* (1983-1993), oito anos no *Jornal do Brasil* (1985-1993) e alguns períodos na *Tribuna da Imprensa* e *Correio da Manhã*, entre outros veículos de comunicação. Atualmente, se dedica ao seu *saite Millôr online: enfim, um escritor sem estilo* (FERNANDES, 2002, p.7). Devemos destacar também que não há formato ou recurso em texto de imprensa que Millôr não tenha experimentado: editorial, panfleto, sátira, paródia, fábula, conto, aforismo, diálogo, trocadilho, verso livre, haicai, “composições” infantis (CASTRO, 1999, p.257).

Segundo Hélio Fernandes (entrevista, *Jornal da ABI* n.307, 2006) n' *O Cruzeiro*, nesse período citado, “pela primeira vez houve o profissionalismo do salário”. Lembrou que até então “quase todos jornalistas tinham emprego público. O jornalismo era uma espécie de bico, porque os jornais não tinham recursos. Na revista *O Cruzeiro* nós dávamos dois expedientes: entrávamos às 8h30, saíamos para o almoço e voltávamos 13h30min até 17h30min”. Diferentemente desses profissionais, Millôr desde o início da carreira na imprensa tirava seu sustento apenas da revista, não possuía outro

emprego paralelo, pois foi com o sucesso tamanho que conseguiu n' *O Cruzeiro* ganhava bem e não precisava de outro trabalho. Era integralmente jornalista.

Hélio Fernandes (entrevista, *Jornal da ABI* n.307, 2006) apesar de ser mais velho dois anos que Millôr, entrou n' *O Cruzeiro* depois que o irmão, pelo mesmo tio materno Antônio Viola, e recordou que Millôr com apenas dezoito anos era um grande sucesso, exatamente quando começou a fazer as duas páginas d' *O Pif-Paf* na citada revista. Segundo ele, foi a produção do irmão que “alavancou a tiragem de *O Cruzeiro*”. Rememorou que “depois vieram David Nasser, Jean Manzon, Nelson Rodrigues. Veio um grupo e formou uma das redações mais extraordinárias que já existiram”.

Sobre a revista que projetou os irmãos Fernandes no jornalismo, podemos dizer que *Cruzeiro*, ainda sem o artigo *O*, foi criada em 10 de novembro de 1928, com tiragem de 50 mil exemplares, pelos *Diários Associados* do grupo de Assis Chateaubriand. Tornou-se uma revista aberta a novas possibilidades de leitura, em que a imagem se destacava como a principal vedete do jornalismo brasileiro. *Cruzeiro* era uma *Revista Semanal Ilustrada*, com a redação, administração e oficinas funcionando no Centro do Rio. Por isso, podemos compreender um dos motivos que levou o jovem Milton (um pouco antes de se tornar Millôr) a se deslocar do subúrbio carioca para o Centro da cidade, já que assim ficaria mais próximo de seu local de trabalho e do próprio *Liceu* em que estudava.

De acordo com Marialva Barbosa (2002), “o texto de apresentação do primeiro número traça inicialmente um paralelo entre o nome da publicação e a história do próprio país. Assim, *Cruzeiro* é, ao mesmo tempo, fonte de inspiração para os primeiros nomes do país, a constelação que guia os navegantes, o nome da nova moeda brasileira e o símbolo da bandeira. Por tudo isso, *Cruzeiro* é um título que inclui nas suas três sílabas um programa de patriotismo”.

Nas páginas da revista eram sempre divulgadas reportagens, contos e crônicas, nas quais a ilustração recebia sempre destaque. Segundo Barbosa (2002), o cunho nacionalista dominava o discurso do novo periódico, por exemplo: “a evolução da moeda no Brasil, a grafia de Brasil ao lado de charges encabeçadas pelo título Progresso ou copiadas de revistas estrangeiras”. Assim como, o tema feminino aparecia por todos os cantos da revista. Indicando, dessa maneira, um público potencial que se pretendia conquistar. Com o sucesso de vendas, *Cruzeiro* tornou-se rapidamente a grande revista

nacional. Esse fato se deve em grande medida às estratégias adotadas para conquistar leitores, como: manter contato direto com o público recebendo cartas em várias seções. Além disso, abusavam das ilustrações; estabeleceram uma distribuição de prêmios; e a criação de concursos diversos para a participação do público.

Apenas na década de 1930, *Cruzeiro* se consolidou no mercado editorial brasileiro. Era editada com 47 páginas; recebeu o acréscimo do artigo *O* ao seu título original. Na edição de 25 de outubro de 1930, anunciou um programa de remodelação geral, com a importação da Alemanha de uma nova rotativa capaz de produzir rotogravuras a cores. Nesse período, a revista teve como pano de fundo as políticas pró-Vargas que fizeram com que suas edições girassem em torno da figura varguista, de seu nacionalismo e a sua candidatura à presidência da época.

Cabe destacar que com o sucesso de vendas, em 1938, a revista mudou de endereço do moderno prédio da Avenida 13 de maio, onde funcionava todos os veículos pertencentes à Chateaubriand, para uma sede própria (projeto de Oscar Niemeyer) na rua do Livramento, também no Centro do Rio. A partir da década de 1940, houve uma grande mudança de natureza editorial na revista, com um novo estilo de reportagem de caráter investigativo. Para isto, ela passou a contar com agências em todo o país e com correspondentes nas principais capitais do exterior. *O Cruzeiro* transformou-se na publicação de maior circulação no país, era um fenômeno nacional, fazendo com que os seus jornalistas também se tornassem uma notoriedade.

A dupla David Nasser<sup>17</sup> e Jean Manzon<sup>18</sup> foram os reponsáveis pelas grandes reportagens desde 1943. Em 1944, publicaram a “reportagem sensação” *Enfrentando os*

---

<sup>17</sup> O descendente de libaneses, David Nasser, começou a trabalhar aos 14 anos, em 1934, como contínuo dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Iniciou profissionalmente no jornalismo em 1937. Começou a trabalhar na revista *O Cruzeiro*, em 1943. As reportagens que fez em parceria com o fotógrafo Jean Manzon de 1943 a 1951 foram fundamentais para o sucesso de vendas da revista cuja tiragem atingiu níveis inesperados para a época. Ganhou notoriedade por realizar vários trabalhos conhecidos como *grande reportagem*. Nasser “inventava, alterava, adequava a realidade à carga de efeito que seus escritos pudessem trazer. Era mais importante do que a notícia, opinião corroborada por seus companheiros de trabalho – tanto por aqueles que dele gostavam quanto pelos que o detestavam –, pelos amigos e pelos parceiros circunstanciais” (DIAS, 2001). Deixou *O Cruzeiro* em 1975, quando a revista estava em decadência. Dizia que sofria pressões para seguir pautas dadas pela direção da revista. Seu pedido de demissão foi notícia de repercussão nacional. Escreveu uma carta aberta intitulada *Por que deixei o velho barco* na qual atacava João Calmon, o então diretor dos *Diários Associados*. Em fevereiro de 1976, foi trabalhar na revista *Manchete*. Ver: MORAIS, 1994; NETTO, 1998; DIAS, 2001; BARBOSA, 2002.

<sup>18</sup> O francês Jean Manzon, chegou ao Brasil em 1942, foi fotógrafo das revistas francesas: *Paris Match*, *Vu*, e *Paris Soir*. Trabalhou como diretor de fotografia e cinema no Departamento de Imprensa e

*Xavantes*, editada em dezoito páginas, com fotos de índios atacando a flechadas e golpes de borduna, a poucos metros de distância, um avião (MORAIS, 1994, p.419-420). A reportagem foi reproduzida em sessenta países. Essa edição da revista esgotou rapidamente nas bancas. Assim, nasceu a principal marca d’*O Cruzeiro*: a *grande reportagem* – forma de reportagem que misturava pesquisa de campo, opinião do jornalista, pedaços de entrevistas e muitas fotografias de alta qualidade técnica –, e que a acompanhou pelo resto de sua existência, até 1974, quando a revista entrou em decadência, por dívidas contraídas por Chateaubriand. É importante ressaltar que com esse novo estilo de reportagem, surgiu, então, um dístico ao qual milhares de leitores se habituariam: “texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon”.

Ao lado das *grandes reportagens* ilustradas, as páginas humorísticas ganharam cada vez mais destaque na revista. Além de *O Pif-Paf* de autoria de Millôr Fernandes e com desenhos de Péricles Maranhão<sup>19</sup>, havia o popularíssimo cartum do *Amigo da Onça*<sup>20</sup> também de Maranhão. Esse personagem sempre retratava um tema do cotidiano.

---

Propaganda no governo de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo. Em 1943, foi trabalhar na revista *O Cruzeiro*, tornando-se parceiro do jornalista David Nasser em uma das mais notáveis e polêmicas duplas jornalísticas da história da imprensa no Brasil. Tornou-se então o mais famoso fotógrafo brasileiro do período entre as décadas de 1940 e 1970. Introduziu, na revista, fotos dinâmicas, bem distintas das imagens posadas e sem impacto reproduzidas até então. Inovou o fotojornalismo brasileiro, até então pouco criativo, com novos enquadramentos, *closets* extremos e ângulos que atraíam a atenção dos leitores. Suas fotos, ao contrário do que propunha a maioria dos fotojornalistas, foram, na maior parte das vezes, posadas. Ver: MORAIS, 1994; NETTO, 1998; DIAS, 2001; BARBOSA, 2002.

<sup>19</sup> Péricles de Andrade Maranhão nasceu em Pernambuco, em 1924. Fez a sua primeira charge para o *Diário de Pernambuco*. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde começou sua carreira, como muitos jornalistas de sua época nos veículos dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, com *As aventuras de Oliveira Trapalhão*, publicadas na revista *A Cigarra*. Em 1943, passou a publicar o cartum do *Amigo da Onça*, na revista *O Cruzeiro*, que se transformou em um dos personagens mais populares do país em pouco tempo. Por estar vivendo longe da família, logo desenvolveu uma personalidade instável e se tornou um boêmio inveterado. Sentindo-se solitário e com uma personalidade atormentada, o cartunista, apesar de todo o sucesso, passou a odiar a sua criação, pois era sempre citado como “O criador do *Amigo da Onça*”. Mesmo assim, continuou ilustrando suas histórias semanalmente, por 17 anos ininterruptos. Péricles suicidou-se na noite de 31 de dezembro de 1961 em seu apartamento no Rio de Janeiro. Antes de se matar deixou dois bilhetes, reclamando de solidão, fechou todas as portas do seu apartamento e ligou o gás. O último *Amigo da Onça* desencarnou de seu corpo e foi colocar um aviso na porta, escrito à mão: “Não risquem fósforos”. A sua morte trágica fez com que o poeta Carlos Drummond de Andrade escrevesse: “a solidão do caricaturista seria talvez reação contra a personagem, que o perseguia, que lhe era necessária e que lhe travava os meios de comunicar-se e comungar com outros seres”. Após a morte do amigo, o cartunista Carlos Estevão continuou a fazer as páginas do *Amigo da Onça*, trabalhando com os mesmos eixos paradigmáticos de seu criador. Ver: MORAIS, 1994; NETTO, 1998; BARBOSA, 2001; ZAMMATARO, 2008.

<sup>20</sup> O *Amigo da Onça* era um portador das verdades gerando críticas morais, sociais e políticas. Ele representou o anti-herói brasileiro, aquele que fazia travessuras para comprometer o caráter dos demais personagens. “Ele é o próprio ‘amigo da onça’, aquele que mente, que trai, que expõe o outro ao ridículo enquanto mantinha sempre uma postura superior, seja em seu porte físico – um sujeito de porte atlético, bem vestido e bem penteado – seja em seu porte psicológico – sujeito sempre vitorioso, o mais inteligente, o mais esperto, mais audaz, o mais atraente”. Zammataro (2008) destacou que mesmo sendo o

Péricles criou com o seu personagem um tipo humorístico que traduziu “o estado de espírito daquele que vivia no Rio de Janeiro, não importava onde tivesse nascido” (ZAMMATARO, 2008). *O Amigo da Onça* foi produzido por Péricles durante dezessete anos até 1961, quando o seu criador se suicidou, depois passou a ser desenhado por Carlos Estevão que deu continuidade à obra de Péricles, trabalhando com os mesmos eixos paradigmáticos.

Portanto, na revista *O Cruzeiro*, Millôr conheceu “literalmente todo mundo importante da época” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.28).



**Imagem 10** – Walt Disney e Millôr Fernandes, nas mãos um exemplar de *O Cruzeiro*, 1943

Com os jornalistas David Nasser, Péricles Maranhão, Jean Manzon e Franklin de Oliveira, Millôr participou da revitalização da revista, em 1944. Mesmo à revelia da direção, ele implementou junto destes já citados jornalistas uma reforma no semanário.

Surgiu *O Cruzeiro* das grandes reportagens ilustradas de Davi Nasser e Jean Mazon, do *Pif-Paf*, das crônicas de Franklin de Oliveira (“que escrevia para mocinhas”). Logo depois entrou o Péricles, com o *Amigo da Onça*. Não eram só os redatores que saltavam: *O Cruzeiro* pulou de 11 mil exemplares para 750 mil exemplares em seu período melhor, até 1955. [...] E enquanto digería o sucesso, fazia outras seções – *Adão Júnior*, *As Garotas* (com Alceu), *O Impossível Acontece*, duas outras páginas de humor, crônica feminina, com assinatura de Patrícia de Queiroz, pra chatear Rachel de Queiroz [que também escrevia para a revista] (entrevista, *Opinião* n.7, dez.1972).

---

anti-herói o leitor torcia por ele, seja fazendo uma crítica ao próximo, ou comprometendo a vida alheia, provocava o riso. As suas críticas traziam elementos que provocavam no leitor riso e reflexão. Um personagem sempre disposto “a desnudar, trazendo à tona verdades que não se quer mostrar, invadindo espaços privados, como o da família, revelando traições conjugais ou colocando a nu desmazelos políticos”.

Foram inúmeras as inovações na revista, em especial, com a introdução de técnicas inéditas na elaboração do anúncio e a renovação dos métodos de propaganda com mensagens mais criativas, melhor impressas e mais dinâmicas. Como resultado o número de anúncios aumentou a cada semana, ocupando de trinta a trinta e cinco por cento das noventa e seis páginas da revista, constituindo-se no primeiro suporte financeiro da empresa (PREFEITURA DO RIO, *Cadernos da Comunicação*, 2002, v.3, p.26).



**Imagem 11** – *O Cruzeiro* n.13, jan.1963

Lembramos que a seção *O Pif-Paf* que Millôr produzia n’*O Cruzeiro* inicialmente era assinada pelo seu pseudônimo *Emanuel Vão Gôgo*, com desenhos de Péricles Maranhão. Somente em 1956, Millôr passou a ilustrar seus textos publicados na revista. *O Pif-Paf* se tornou bastante popular, contribuindo, portanto, para popularizar a narrativa de Millôr Fernandes. Devemos ressaltar que além dessa criação, Millôr lançou outras tantas produções de humor igualmente famosas quanto a sua primeira criação. Tais como: o *Ministério das Perguntas Cretinas*, o *Teatro Corisco*, as *Fábulas Fabulosas* e as *Composições Infântis*. Devido ao grande sucesso, algumas dessas criações foram editadas em livro posteriormente. Podemos perceber nas imagens a seguir que a relação humor e política sempre esteve presente em suas produções, provocando em seu leitor uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, a política nacional e a própria imprensa.



Imagem 12 – O Cruzeiro n.31, mai.1948

Destaque para a autoria do Pif-Paf com o texto de Vão Gôgo e bonecos de Péricles

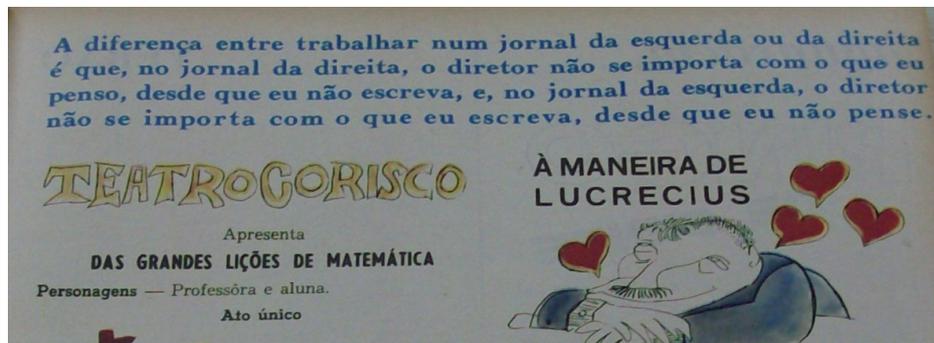


Imagem 13 – O Cruzeiro n.21, mar.1963

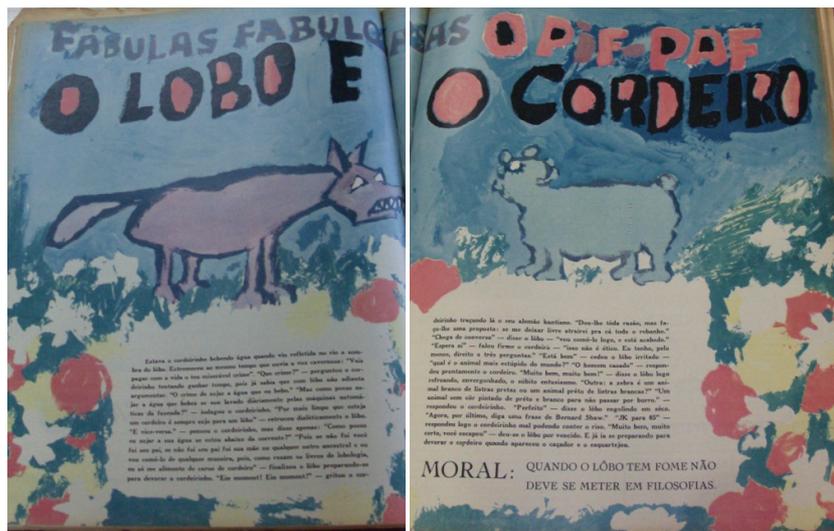


Imagem 14 – O Cruzeiro n.31, mai.1963

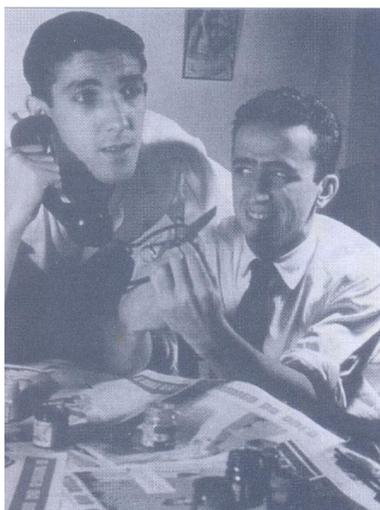


**Imagem 15** – *O Cruzeiro* n.22, mar.1963

Na imagem 11, podemos observar uma das marcas das criações de Millôr, muitas vezes a mensagem principal não estava na seção famosa, mas quase sempre pelos cantos ou no meio da página, nesse caso bem acima e em destaque azul. Esse *Teatro Corisco*, que trazia uma historinha infantil entre uma aluna e uma professora de matemática, cedeu lugar à análise sobre a produção narrativa dentro de um jornal. Na imagem 13, que destaca a *Compozissão Infãtil*, Millôr ironizou a oralidade da palavra, a fim de subverter a norma culta e priorizar o coloquial, ele chamou a atenção de seu leitor para a noção do direito individual e público e ao usar um tom quase infantil subverteu os sentidos da narrativa, amenizando uma questão séria. Na imagem 12 apresentou uma das mais famosas fábulas apropriadas por Millôr: *o Lobo e o Cordeiro*. Ressaltamos que como todo fabulista, ele fez da fábula um instrumento político de crítica social, produzindo verossimilhança com a realidade existente em uma narrativa quase pueril, apresentando ao final uma “moral da história” que poderia ser aplicada em diferentes situações cotidianas.

Sobre a parceria entre Millôr e Péricles Maranhão vale destacar que foi um grande sucesso, tanto que nessa época eles foram morar juntos em um apartamento na rua das Marrecas, Lapa, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, perto da redação d’*O Cruzeiro*. Segundo Millôr, o convívio com Péricles foi muito intenso nesse período, entretanto, como “ele [Péricles] era uma pessoa de instrução básica, não fez esforço para sair do

círculo em que foi posto. O trabalho dele fazia muito sucesso, mas ele não sabia reivindicar e foi ficando cada vez mais amargurado” e os dois acabaram se distanciando (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.34). A partir desse depoimento, podemos perceber qual era a imagem que ele construiu do companheiro de profissão. Uma visão um tanto elitizada por parte de Millôr em relação a Péricles, e certamente irônico, pois o próprio Millôr não possuía uma instrução formal. Dessa forma, cada vez mais, eles se distanciaram, principalmente porque ambos passaram a conviver em círculos de amizade diferentes. Segundo Millôr, Péricles “vivia numa parte da sociedade mais simplória, lidava com polícia, motorista de táxi [...]. Enquanto ele ficou nesse círculo, eu ia para outro mundo. Eu estudava mais, eu estava lendo muito, estava vendo as coisas. Passei a frequentar um bar melhor [...]. Então, naturalmente, a vida nos afasta, isso é normal” (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.34). Até culminar na depressão e no suicídio do cartunista, em 1961.



**Imagem 16** – Péricles Maranhão e Millôr na redação d’*O Cruzeiro* (*Coleção Gente*, 2003, p.35)



**Imagem 17** – *O Cruzeiro* n.13, jan.1963

Destaque para a autoria do *Pif-Paf*, texto e desenho, de Millôr Fernandes (antigo Emmanuel Vão Gôgo)

Portanto, com o sucesso alcançado na revista *O Cruzeiro*, com pouco mais de 20 anos, Millôr já morava na orla e ganhava o maior salário da imprensa. “Comprei até automóvel, que ninguém tinha. Eu trabalhava, como todos, até aos sábados, das oito da manhã até quando desse. Jornalismo é assim. E ainda não existia esse negócio de semana inglesa” (entrevista, *Carioquice*, 2005, p.35).

Ser repórter de *O Cruzeiro* era, naquela época, um privilégio. Éramos muito bem pagos, cada repórter tinha um automóvel. Alguns tinham marcas raras, o Jean Manzon foi o primeiro fotógrafo a ter um *Cadillac*. Naquela época, em geral, os jornalistas não tinham somente um emprego, quase todos eram funcionários públicos também. [...] Só que, em *O Cruzeiro*, onde os salários eram bem maiores do que os de todo o mercado, os jornalistas viviam só da imprensa, só disso. Era dedicação integral para *O Cruzeiro* (BARRETO, Luís Carlos. *Cadernos da Comunicação*, 2002, p.40).

Mesmo tendo atingido uma grande notoriedade com as páginas duplas em *O Cruzeiro*, Millôr não ficou de fora de uma prática comum nos meios de comunicação, a experiência de ser expurgado. Lembramos da publicação do artigo *A Verdadeira História do Paraíso* que lhe casou a demissão da famosa revista, a qual ele mesmo contribuiu para que 750 mil exemplares semanais fossem vendidos. Contudo, foi em virtude dessa demissão, que o jornalista experimentou a vivência da imprensa alternativa, em especial, com o lançamento do nanico *PifPaf*, em 1964.

#### **4 – Os cronistas de Copacabana dos anos 1950**

*Esta é Copacabana, ampla laguna. Curva e horizonte, arco de amor vibrando. Suas flechas de luz contra o infinito. Aqui meus olhos desnudaram estrelas. Aqui meus braços discursaram à lua. Desabrochavam feras dos meus passos. Nas florestas de dor que percorriam. Copacabana, praia de memórias! Quantos êxtases, quantas madrugadas. Em teu colo marítimo!*

Vinicius de Moraes, 1948

Com o sucesso conquistado na revista *O Cruzeiro*, Millôr se deslocou, primeiro, do subúrbio do Méier em direção ao Centro do Rio, e passou a residir próximo da redação da revista em que trabalhava, assim, morou na Lapa de 1938 a 1942. Depois

caminhou em direção à Zona Sul da cidade, ambiente no qual se estabeleceu e que marcou as suas narrativas humorístico-jornalísticas. Em 1943, aos vinte anos de idade, Millôr que se projetara com tanto sucesso no cenário nacional e com o melhor salário da imprensa foi morar na Avenida Atlântica, com Freddy Chateaubriand (diretor de *O Cruzeiro*) num apartamento de seis quartos. Desfilava nas ruas com seu belo automóvel – uma das grandes referências culturais da modernidade da capital da República naquele momento. Millôr seguiu, portanto, o padrão boêmio e cultural dos cronistas de sua geração, primeiro do subúrbio ao Centro, e dali para a Zona Sul da cidade.

Vale destacar que com os novos padrões da imprensa modernizada, com o salário valorizado, com um automóvel novo e com o novo estilo de vida na boemia de Copacabana Millôr referendava os símbolos do padrão sociocultural dos anos JK. Nesse período, possuir ou não um automóvel exercia um grande fascínio sobre aqueles que viviam os novos ares da modernidade, símbolo de poder, prestígio e realização pessoal. Lembramos que no projeto de desenvolvimento urbano-industrial do governo de Juscelino Kubitschek, o automóvel foi a mola propulsora (MESQUITA, 2008, p.291).

Diante desse cenário em transformação e inserido nesse contexto, podemos analisar que o bairro de Copacabana passou por grandes mudanças não apenas em sua arquitetura, derrubando os antigos casarões e avançando na modernidade dos arranha-céus, como também presenciou novos hábitos e comportamentos que foram incorporados ao cotidiano das pessoas que ali conviviam ou almejavam conviver. Morar em Copacabana tornou-se um padrão de consumo e, por isso mesmo, a primeira importante mudança social e econômica do bairro foi a grande especulação imobiliária com a construção de novos prédios.

Os terrenos, que hoje valem ouro, nem sempre tiveram esse preço, declaram os historiadores. Basta passarmos os olhos pelos anúncios de velhos jornais, para vermos que há vinte anos o mais caro de Copacabana custava mensalmente ao inquilino, no máximo, quinhentos mil réis. [...] Hoje [1959] apesar dos altos preços, é espantoso como nascem apartamentos em Copacabana (MORAES e BERGER, 1959, p.15).

Como destacou a arquiteta Andréa Rêgo (2006, p.171), Copacabana espelhava o progresso nacional, onde o crescimento das cidades era visto como sinônimo de desenvolvimento. Dessa maneira, a moradia à beira mar adquiriu um *status* de riqueza e

modernidade que envolvia não só as elites, mas fascinava a classe média, aumentando a especulação imobiliária. Além disso, houve no Brasil, nesse período pós-Segunda Guerra, uma euforia econômica que foi acompanhada por uma explosão demográfica de pessoas que vieram de várias partes do mundo. Segundo a autora, esses fatores foram decisivos para a *densificação* de Copacabana. O mercado imobiliário acabaria, portanto, adotando como modelo de edificação para o bairro os grandes prédios de apartamentos com doze pavimentos. Assim, Copacabana acabou se transformando numa Babel internacional, onde se acentuaram os problemas de falta de infra-estrutura urbana e da saturação das vias principais.

O escritor Érico Veríssimo (1965, p.69), na crônica “Todos os tipos de paisagem”, salientou esta Babel moderna e carioca, uma Copacabana cosmopolita, efervescente, polifônica e atraente.

Há no Rio todos os tipos de paisagem, todos os gêneros de cidade. [...]. Se quereis algo que vos lembre Miami ou Biarritz, bom ide a Copacabana, a magnífica. Encontrareis ali talvez a mais bela praia de mar do mundo inteiro, a longa e sólida fileira de arranha-céus, hotéis modernos, casas de apartamentos que abrigam as famílias abastadas, as de menos “tradição carioca”, os novos-ricos, os altos funcionários, os refugiados europeus que conseguiram escapar a Hitler e à guerra trazendo consigo algum dinheiro. Essa gente e mais os turistas, que não são poucos, enchem os bares e os terraços dos hotéis e cafés, tomam banhos de sol na praia, movem-se dum lado para outro vestidos de roupas leves e claras ou, se é no forte do verão, quase totalmente despídos. São criaturas de ar despreocupado que ajudam a aumentar no recém-chegado a sensação de feriado que a cidade lhe transmite. O som do velho mar se mistura com o murmúrio feito de vozes que falam cinquenta línguas diferentes, numa espécie de nova Babel de homens, sábios que não pensam em atingir o céu porque descobriram que o paraíso, senhores e senhoras, está aqui mesmo na terra, na cidade do Rio de Janeiro.

A historiadora Claudia Mesquita (2008, p.105) destacou que, desde o final dos anos 40, Copacabana era uma grande utopia urbana, oferecendo muito além do mar e de uma opção de moradia, o sonho de estar inserido na modernidade e tudo o que isso representava em termos de inclusão sociocultural.

Parafraseando Gastão Cruls que afirmou que “cada um, dentro da grande cidade, tem a sua pequena cidade”, Paulo Berger e Eneida de Moraes (1959, p.20) destacaram que “a grande cidade de todos nós é este Rio de Janeiro: Copacabana para cada um de seus moradores é a sua cidade”. Os autores ressaltaram que “a preferência que sempre

mereceu dos estrangeiros tornou de Copacabana uma *cidade* cosmopolita, e nenhum outro bairro jamais conseguirá tão acentuada vida noturna. Quem se arriscaria a construir uma boate fora de Copacabana? As existentes no centro da cidade não são concorrentes. Uma ou outra conseguem sobreviver. As de Copacabana continuam sempre” (MORAES e BERGER, 1959, p.14).

Portanto, Copacabana pode ser reconhecida como um “bairro-cidade”, já que se orgulhava de ter tudo que uma cidade exige. Com isso, ajudou a criar uma “mentalidade copacabanense”, fundada no conceito de auto-suficiência, aplicando-se igualmente ao campo da cultura. Era o resultado de um sentimento de autonomia e de superioridade em relação aos outros bairros do Rio (MESQUITA, 2008, p.107). Um dos grandes referenciais dessa distinção foi a criação do novo túnel, dividindo a cidade em “antes do túnel e depois do túnel” (MORAES e BERGER, 1959, p.17). A marca fundamental que cravou a diferença entre Zona Norte e Zona Sul do Rio de Janeiro. Como afirmou Millôr (entrevista, *Coleção Gente*, 2003, p.27):

minha vida foi uma progressão geográfica em direção à Zona Sul. Primeiro foi o Méier, depois rua São Pedro, no Centro, daí pra rua São José, em seguida rua das Marrecas. Marrecas, quatro anos; depois morei um ligeiro tempo em cima da Taberna da Glória, num pequeno apartamento, e aí fui para a Avenida Atlântica. Então, quando abriram o Túnel do Pasmado, eu disse: “Pó, levei vinte anos para atravessar socialmente a cidade –, agora esses filhos da puta vêm em quinze minutos!”.

O túnel do Pasmado, inaugurado em 1952, aumentou a acessibilidade ao bairro, tornando mais rápida a ligação entre o Centro da cidade e os bairros litorâneos da Zona Sul. Apesar do novo túnel, Copacabana com seu farto comércio e serviços de um modo geral passou a atrair grande parte da população da Zona Sul, que não precisava mais se dirigir ao Centro para atender às suas demandas.

Seus habitantes possuíam hábitos que os diferenciavam das pessoas dos demais bairros da cidade, incorporando uma linguagem corporal singular: vestimentas, gestos, pele morena do sol, uso de gírias entre outras práticas sociais passaram a representar a identidade do carioca de Copacabana (RÊGO, 2006, p.185).



**Imagem 18** – Cartões postais de Copacabana dos anos 1950

Copacabana fervia em suas manhãs ensolaradas. No que tange à sua sociabilidade, a praia era a principal referência. Segundo Paulo Berger e Eneida de Moraes (1959, p.12), pela praia de Copacabana, na década de 1950, circulavam as mais diferentes classes sociais, ela era “a mais democrata do mundo”. Os autores destacaram que “Copacabana não é apenas um prazer para o carioca, mas também um refúgio, um local para onde correm encalorados moradores da Penha ou de Cascadura. [...] Linhas de ônibus ligaram Copacabana com o resto do Rio. Democratizaram Copacabana”. Eles ressaltaram que “uma multidão de jogos aparecem e desaparecem todos os verões. Só o voleibol e principalmente o futebol conseguem imperar sempre sem caírem da moda” (1959, p.12).

Devemos salientar que essa juventude de Copacabana dos 1950 conjugava outras referências comportamentais em relação à juventude das décadas anteriores. Respaldaado pelos ares litorâneos e pelas novas práticas sociais, surgiu um novo referencial de beleza, a do *sportman* – “alegre, vestindo roupas práticas e confortáveis, corpo atlético e dourado pelo sol da praia, [...] cujos músculos enrijecidos pela prática contínua do futebol e voleibol, marcavam uma mudança do padrão físico masculino, bem diferente do perfil do dândi, de negras melenas ao vento, magro, pálido, sempre ameaçado pelo tísica” (CARVALHO, Maria apud MESQUITA, 2008, p.101).

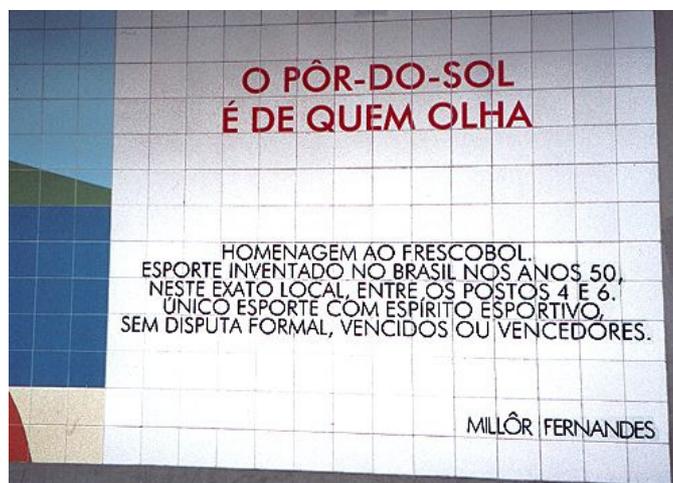
Outro *sport* que se tornou muito comum entre a juventude desse período e criado nas areias de Copacabana foi o frescobol, que por sinal Millôr Fernandes, numa postura bastante envaidecida, se orgulha ao declarar que foi um de seus “inventores” e “divulgadores, não só para o Brasil, mas para o mundo”. Sobre a vida em Copacabana e o nascimento do frescobol, Millôr recordou (entrevista, *Carioquice*, p.37, 2005):

eu morava na Avenida Atlântica, esquina com Rua Bolívar. O Sérgio Porto também morava em Copacabana e nós ficávamos na praia por ali, com a turma do Carlinhos Niemeyer. Um dia surgiu, nem sei como, uma raquete de madeira com uma espécie de elástico e uma bola na ponta. Era uma coisa francesa chamada *la pelote basque*. Logo depois alguém tirou aquilo e começou a jogar com a raquete. Precisava ser macho para pegar nela. E assim estava criado o frescobol, o único com espírito esportivo, sem disputa formal, vencidos ou vencedores.

A relação de Millôr com a Zona Sul da cidade é tão marcante que no final da década de 1980 ele foi convidado pelo Secretário de Obras da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para criar um painel na praça Sarah Kubitschek, em Copacabana. De início, o artista recusou, mas diante dos apelos de amigos, concretizou a ideia do painel que segundo ele “não poderia ser abstrato”. Diante do impasse, Millôr destacou mais uma de suas notórias frases: “não há possibilidade de eu fazer nada por dinheiro. Mas não faço nada sem dinheiro. Fui procurado para fazer o painel da Praça Sarah Kubitschek. Cobrei 35 mil. Esse preço módico é o que um cantor popular cobra para cantar, na praia, uma música como faz todo dia no banheiro. E ainda acha pouco” (entrevista, *Carioquice*, p.38, 2005).



**Imagem 19** – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr)



**Imagem 20** – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr)

Apesar da resistência, o painel hoje não representa apenas Copacabana e as suas sociabilidades, mas acima de tudo é a síntese da identidade de Millôr:

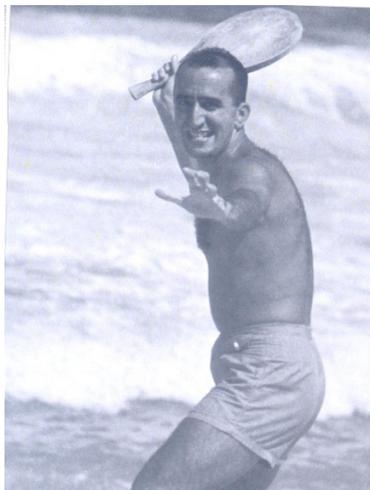
o painel teria que representar, óbvio, alguma coisa referente ao Rio. Sendo em Copacabana, preferivelmente alguma coisa referente a Copacabana. E, dificuldade maior, por que não referente ao próprio local? Pensando bem (doi um pouco), tomei como assunto o frescobol, de cuja criação me orgulho de ter participado, jogando com as primeiras bolas e raquetes (estas pesavam uma tonelada) que apareceram no Posto 4, no início dos anos 50. Atleta por vocação (não tenho nada a ver com *intelequitoal*), o Frescobol foi um esporte que cheguei a jogar bastante bem. Esporte maravilhoso, praticado à beira mar – os participantes quase nus – de tempo em tempo interrompido por um mergulho refrescante, o Frescobol é elegante e dinâmico o tempo todo, beneficiando-se ainda da sorte inaudita de nunca nenhum idiota ter tido a ideia de lhe traçar normas, aferir pontos – permanece até hoje uma atividade pura. Há competição, mas não formalizada, pontificada. Não há vencidos nem vencedores. Portanto sem possibilidade de violência. [...] Deixei de jogar Frescobol quando a polícia começou a persegui-lo. Briguei algumas vezes e, como tive que correr pra não apanhar, passei a correr. Agora algumas vezes apenas ando, mas logo desisto e começo a correr, porque, se ando, a moçada comenta, me vendo passar: “Puxa, ele ainda anda!” Assim, o quadro-painel ficou sendo um jogo de Frescobol entre um homem e uma mulher – o homem em princípio seria negro, para agradar ao “politicamente correto”, mas não deu certo porque as figuras deveriam ser vazadas (preto – a tinta!, a tinta! – não vaza) para maior leveza, seguindo uma série que fiz há muito tempo, [...] desloquei ligeiramente o sol e a bola do centro do quadro, para emprestar dinâmica, movimento à bola. Esta deverá ter por trás uma iluminação que a torne discretamente brilhante. À noite se tornaria, tornar-se-ia, um pouco mais brilhante, acrescentando mistério ao painel. Poder-se-ia (êpa, Millôr, outra mesóclise?) também estudar a iluminação do sol. Nesse caso o sol ficaria iluminado (não muito forte) das 6 AM até 6 PM e a bola (a lua? Sei lá) das 6 PM às 6 AM. O painel terá um dístico explicativo (no Brasil a gente não pode ser demasiado sutil e quando se é irônico deve-se acrescentar entre parênteses – ironia!), com palavras absolutamente precisas, nenhuma palavra a mais do que o necessário (FERNANDES, Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro).

Como podemos perceber pela declaração de Millôr no mural em Copacabana, ele contrariava a imagem do intelectual boêmio de sua geração, em que consagraram a máxima: “intelectual não vai à praia, intelectual bebe”<sup>21</sup>. Ele bebia, mas também ia à

---

<sup>21</sup> A autoria desta frase, consagrada posteriormente na década de 1960, pode ser designada a muitos cronistas dessa geração, mas os que mais se apropriaram dela foram Paulo Francis, Jaguar e Carlinhos de Oliveira (JAGUAR. *Ipanema: se não me falhe a memória*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p.69).

praia, era um fiel representante das areias cariocas. Segundo Millôr, era um “atleta por vocação, não tenho nada a ver com *intelequitoal*”.



**Imagem 21** –Millôr jogando frescobol no posto 4 em Copacabana (*Coleção Gente*, 2003, p.89)

Segundo Andréa Rêgo (2006, p.181), o frescobol teria surgido em 1946, não por Millôr Fernandes, mas por Lian Pontes de Carvalho, no Posto 2, e ficou proibido entre 1950 e 1951, sendo banido para a Praia do Diabo, mas depois retornaria à sua praia de origem. Contudo, o mais importante de ressaltarmos é que Millôr pode até não ter inventado o novo esporte, entretanto, na memória de muitas pessoas, o jornalista *sportman* sempre será visto como um de seus principais divulgadores e praticantes. Já que a prática e a sociabilidade do esporte estão imortalizadas para além das areias de Copacabana, elas estão identificadas na praça (praça Sarah Kubitschek), no *lôcus* de maior circulação de ideias e de representação de identidades desde os tempos remotos da Antiguidade Clássica.<sup>22</sup>

Millôr declarou que trocava toda a fama e todas as conquistas como homem da imprensa pela sua verdadeira vocação visceral e que nunca pode realizar amplamente: a de atleta. Como já salientamos, ele é um sujeito multifacetado, inclusive como *sportman*, pois “pegou *jacaré* [esporte também das praias do Rio], tentou caça submarina, remou, praticou boxe, jogou tênis, frescobol, fez corrida e sexo” (CASTRO, 1999, p.258). Sobre esta última modalidade, o jornalista Ruy Castro (1999, p.358) destacou as personagens que formaram dupla com Millôr: a figurinista Kalma

---

<sup>22</sup> Atualmente, a sua prática tem dia, horário e local determinado. O Projeto de Lei n.3256/2006 da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro visa “instituir o dia 10 de julho como o dia estadual do frescobol o único esporte nascido no Estado do Rio de Janeiro” (RÊGO, 2006, p.181).

Murtinho, a jornalista e escritora Marina Colasanti, a compositora, cantora e produtora musical Dulce Nunes, a modelo e *socialite* Renata Deschamps, a tradutora e escritora Teresa Graupner e a jornalista e escritora Cora Rónai.

Sobre a vida noturna em Copacabana, Berger e Moraes (1959, p.13) descreveram como: “bastante movimentada e intensa que determinou o aparecimento de um novo tipo de jornalista que jamais poderia existir se Copacabana continuasse o imenso areal: o cronista da noite, o homem que vive nas madrugadas e que vem por um jornal contar, diariamente, a vida das boates, dos bares dos restaurantes de Copacabana”. Segundo os autores (1959, p.18), “Copacabana está presente em nossos melhores cronistas”. Entre os contemporâneos de Millôr e pioneiros nesse tipo de jornalismo encontramos os nomes de Antônio Maria, Sérgio Porto e muitos outros que contribuíram para mapear a cartografia boêmia do bairro. Copacabana marcou o deslocamento também da tradicional boemia da Lapa e do Estácio para a Zona Sul, estabelecendo-se como principal circuito boêmio e gastronômico da cidade (MESQUITA, 2008, p.107-108).

Como Copacabana representava a expansão urbano-industrial da cidade e a incorporação de novos símbolos de consumo e de comportamento, nesse período, ela era a própria modernidade carioca. Lembramos que outros setores da sociedade foram afetados por essas transformações, em especial, a imprensa: com a introdução de novas técnicas gráficas e editoriais, com o crescimento da profissionalização do setor e com a atuação das empresas de publicidade que passaram a investir nos jornais e revistas. Como salientou Mesquita (2008, p.52-53), o poder da imprensa favoreceu a fixação do mito de “cidade maravilhosa” endossado por um grupo significativo de jornalistas, cronistas e poetas, voltados para a exaltação das belezas naturais da cidade e das suas mulheres, do seu cosmopolitismo, do *glamour* do Copacabana Palace, da vida noturna do bairro de Copacabana, bem como da pequena crônica do cotidiano e do folclore cariocas, retratados com humor e simplicidade nos jornais e na televisão.

Desse modo, os jornalistas dos anos 1950 constituíram uma comunidade interpretativa, conjugando a atividade literária com a atividade jornalística na interpretação sobre a cidade. As redações cariocas, nesse clima de efervescência cultural eram bastante “barulhentas e enfumaçadas, com um corre-corre frenético de repórteres, contínuos, secretárias, diagramadores, cujo barulho se misturava com o *tec-tec-tec* nervoso das máquinas voltadas para o fechamento dos matutinos e vespertinos, que

chegavam às bancas da cidade ou eram distribuídos pela entrega ambulante” (MESQUITA, 2008, p.232).

Para compreendermos esse sujeito que narrava as diferentes desventuras, os múltiplos tipos urbanos de Copacabana devemos destacar a análise de Isabel Travancas (1993, p.28). Segundo a autora, o jornalista vive em três mundos: “o mundo da casa, o mundo da rua e o da redação ou do trabalho”. Para ela, esses mundos “terão pesos e dimensões diferentes ao longo da vida dessas pessoas”. Ao entrevistar uma série de jornalistas da geração de Millôr, Travancas (2002, p.78) percebeu que existem alguns pontos em comum na trajetória desses profissionais da imprensa que os distinguem pelo seu *estilo de vida*. “As idéias associadas por eles ao jornalista ideal expressam o papel da prática na formação do profissional aliado a um empenho pessoal e uma visão ética do trabalho”.

Seja como for, podemos dizer que a atuação desse grupo de jornalistas dos anos 50, do qual Millôr Fernandes fez parte, foi importante para fixar os elementos definidores da cultura urbana carioca desse período e da própria constituição da identidade carioca, “construída a partir do movimento de circularidade entre as redações e as ruas do Rio” (MESQUITA, 2008, p.236). Uma vez que “os cronistas não somente captam a alma da cidade, decodificando a polifonia urbana, como também fazem das ruas o seu principal espaço de sociabilidade” (p.144).

Segundo Elizabeth Dezouart (1986, p.62), o final dos anos 1950 e início de 1960 representaram o início da saturação do bairro de Copacabana, com problemas tais como: “os congestionamentos e a poluição do ar e sonora”. A autora analisou que Copacabana significou uma verdadeira revolução urbanística, durante anos 1940 e 50, não porque propusesse um novo modelo de bairro, mas porque sintetizava, em seu espaço, toda a problemática da expansão urbana de uma cidade capitalista subdesenvolvida: crescimento desordenado, alta densidade demográfica, código de obras deficiente e superado, falta de regulamentação, companhias-fantasma, aventurerismo, crescimento predatório, despreocupação quanto às formas arquitetônicas e à organização do espaço interno, etc. (p.131).

Enfim, entre 1940 e 1960, Copacabana crescera vertiginosamente, passou de 74.133 habitantes em 1940, para 129.249 habitantes em 1950, atingindo 240.347

habitantes em 1960, sendo transformado no primeiro subcentro da cidade (RÊGO, 2006, p.225).

Gilberto Velho (2002, p.28) destacou que Copacabana transformou-se de pacato bairro à beira-mar, com casas em terrenos espaçosos do início do século XX, numa floresta de cimento armado a partir da década de 1950. De lugar relativamente isolado, passou a ser uma espécie de “centro da cidade”, onde as pessoas vão para fazer compras, divertir-se e trabalhar.

Dessa maneira, no início dos 1960, enquanto as elites passaram a buscar os bairros de Ipanema e Leblon como opções de moradia e um novo referencial de qualidade de vida, as camadas mais baixas da população, em suas representações, ainda idealizavam morar em Copacabana como símbolo de uma modernidade, um referencial de *status* e ascensão social (RÊGO, 2006, p.208).

Portanto, a intensa especulação imobiliária, o inchaço da população e o crescimento urbano desordenado fizeram com que a elite carioca moradora de Copacabana deixasse de se encantar com a “Princesinha do Mar” e se projetasse em direção à “Garota de Ipanema”.

Como analisou Mesquita (2008, p.140), o deslocamento dos projetos arquitetônicos e das elites de Copacabana para os bairros de Ipanema e de Leblon, deflagrou uma nova “territorialidade cultural, inaugurada por um grupo de intelectuais migrantes da antiga boemia copacabanense, cujos modismos, pontos de encontro, musas e toda uma particular e folclórica rede de sociabilidade vieram a constituir a *República de Ipanema*”.

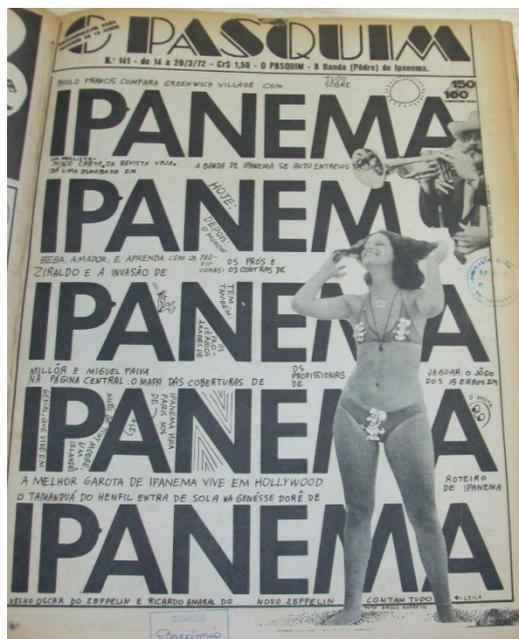
Portanto, em 1960, concluímos que houve intensas mudanças no cenário urbano, econômico, social e cultural carioca. Para além da transferência da capital federal para Brasília, os símbolos da modernidade carioca se alteraram, foram se transformando, modificando inclusive o referencial comportamental e boêmio da Zona Sul da cidade do Rio. Essa reordenação do território cultural da cidade acabou por interagir com as narrativas de vários cronistas da geração de Millôr. Ele inclusive nesse período se mudou para uma cobertura em Ipanema, onde construiu seu ateliê e reside até hoje.

Atualmente, podemos dizer que Millôr é Ipanema, e essa marca se consolidou quando o jornalista passou a integrar a *patota d’O Pasquim*, com seus hábitos e

referências criaram uma identidade que se projetou em uma grande geração. Cabe, desse modo, uma análise mais profunda desse periódico, para então compreendermos como esse *nanico* se tornou um paradigma na trajetória de Millôr, sendo sempre ressaltado em suas entrevistas.

## CAPÍTULO 2

### *O Millôr ipanemense*



**Imagem 22**– *O Pasquim* n.141, mar.1972. Capa



**Imagem 23** – A imagem do Rio de Janeiro idealizada por Millôr de seu ateliê em Ipanema

## *O Millôr ipanemense*

*Sou um carioca de algema. Não me vejo em outro lugar que não seja o Rio.*

Millôr Fernandes

### **1 – A cidade maravilhosa e a cultura do carioquismo**

*Cidade maravilhosa, / Cheia de encantos mil! /  
Cidade maravilhosa, / Coração do meu Brasil!*

André Filho, 1935

A cidade do Rio de Janeiro e os cariocas<sup>23</sup> foram inúmeras vezes representados e exaltados por diversas gerações de cronistas (cariocas ou não) que projetaram em suas prosas esses dois sujeitos: a cidade e o seu habitante; através da disseminação de suas práticas sociais, políticas e culturais. Portanto, tais cronistas ajudaram a construir e a divulgar o “modo de ser carioca” e o ideário de uma “cidade maravilhosa” principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

Dessa maneira, a análise da construção dessas duas identidades se tornou de suma importância para compreendermos o contexto de fabricação de outra identidade do Rio de Janeiro – a República de Ipanema, da qual Millôr Fernandes foi ao mesmo tempo: ator privilegiado e divulgador de suas práticas sócio-culturais.

Cabe salientar que os registros inscritos no cotidiano dos homens dessa cidade, na efemeridade de suas ações e nas suas práticas sociais diárias foram alimentos de nossa narrativa. A cidade, os seus habitantes e os cronistas foram entendidos num processo dinâmico. Analisamos a materialidade de suas ações e como essas construíram

---

<sup>23</sup> A origem do termo remonta ao período colonial, mas é difícil precisar quando o nome passou a designar todos os moradores da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A etimologia da palavra de origem tupi-guarani divide-se em *cari*: “branco”; *oca*: “casa”, ou seja, “casa de branco” sugerindo que os primeiros cariocas seriam os conquistadores estrangeiros, e não os habitantes da terra. Para José de Oliveira Reis (1988-89, p.43), o termo carioca foi adotado pela população local após a inauguração do Aqueduto do Carioca, conhecido como Arcos da Lapa. Segundo o autor, os habitantes da cidade “impressionados e orgulhosos com a belíssima obra arquitetônica do século XVII, se sentiram honrados de serem chamados de cariocas”. Claudia Mesquita (2008, p.18) destacou que foi nesse momento que “o apelido aos poucos ganhou o teatro musicado, as crônicas impressas, popularizando-se e fixando-se como a designação corrente do habitante do Rio de Janeiro republicano. [...] O carioca foi sendo inventado e atualizado ao longo do século XX, associado a diferentes estigmas e paradigmas criados pelas elites locais e de outras regiões do país, em especial, nos momentos de disputa pela hegemonia em torno de uma identidade nacional”.

identidades a partir das relações sociais, culturais, políticas e econômicas entre esses sujeitos e a cidade. Uma vez que “é do entrecruzamento entre a materialidade das ações humanas e a sua complexa rede de representações simbólicas que se busca captar a intelegibilidade da cidade” (VELLOSO, 2004, p.11). Dessa forma, debruçamos-nos sobre o papel das práticas culturais, políticas e sociais cotidianas na organização desse espaço urbano e daqueles que o experimentaram e o perpetuaram.

A cidade do Rio de Janeiro, especialmente na década de 1960 – quando se promoveu com intensidade o mito da “cidade maravilhosa” e da “cultura do carioquismo” –, era um caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas dialetos, religiões e seitas, modos de vestir e alimentar, etnias e raças, problemas e dilemas, ideologias e utopias. Enfim, durante os anos 1960, o Rio de Janeiro se consagrou como o “coração do Brasil” conforme diz a letra de seu hino oficial, a marchinha de carnaval “Cidade Maravilhosa”, criada em 1935 por André Filho para o concurso de marchinhas daquele ano e organizado pela Prefeitura do Distrito Federal. Ela passou a ser cantada por Aurora Miranda no encerramento dos bailes de carnaval ano após ano, e ainda hoje é com essa música que os cariocas se despedem da folia de momo. Contudo, foi somente em 1961, por decisão do então Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, que a música se tornou o hino oficial da cidade.

Seja como for, a promoção dos encantos naturais e das práticas sociais do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa” foi exemplarmente difundido nas narrativas que se criaram nas ciências sociais, na literatura, na música e, sobretudo, na mídia, em constante interação com a vivência de seus habitantes (VILLAÇA, 2010, p.2).

Nesse contexto, podemos dizer que houve também a fabricação da “cultura do carioquismo” (MESQUITA, 2008), um tipo ideal, um cidadão-padrão da cidade do Rio de Janeiro caracterizado por sua dimensão local, mas, ao mesmo tempo nacional. Essa singular cidadania foi alimentada por diversos cronistas que construíram tal identidade, a ideia do carioca como “um estado de espírito: o de alguém que, tendo nascido em qualquer parte do Brasil (ou do mundo) mora no Rio de Janeiro e enche de vida as ruas da cidade” (SABINO, 2001). Contudo, muitos autores salientaram que essa marca estava circunscrita há uma região específica da cidade, a Zona Sul, definida na década de 1960 por uma nova territorialidade cultural e de sociabilidade, isto é, no bairro de Ipanema.

Todavia, é importante destacar que ser carioca não representava apenas aquele que nasceu na cidade do Rio. Já que muitas vezes o fluminense, ou seja, aquele nascido no Estado do Rio de Janeiro também se sentia como carioca, sobretudo, se residisse próximo da região metropolitana.

Dessa forma, essa particular cidadania foi definida por “códigos de pertença cultural entre *os de casa* e os que adotaram a cidade como sua” (MESQUITA, 2008, p.42). Isto é, compartilhavam dessa ideia os cariocas de nascença ou não, pois em todo caso estavam também incluídos nessa definição os que acolheram a cidade e foram acolhidos por ela. Entre os principais representantes dessa “cultura do carioquismo” estavam: Millôr Fernandes; Vinícius de Moraes; Sérgio Porto; Paulo Mendes Campos; Antônio Maria; Fernando Sabino; etc. Como exemplo daqueles que adotaram a cidade temos o escritor pernambucano Luís Jardim que enfatizou: “todo brasileiro que vem para o Rio carioquiza-se, e todo brasileiro que não vem não sabe o que perde” (apud MESQUITA, 2008, p.43).

A construção da “cidadania carioca” como “estado de espírito” se perpetuou entre diversos cronistas durante décadas. O carioca, compositor e poeta da cidade Vinicius de Moraes escreveu na crônica “Estado da Guanabara” em 1960 que

um carioca que se preza nunca vai abdicar de sua cidadania. Ninguém é carioca em vão. Um carioca é um carioca. Ele não pode ser nem um pernambucano, nem um mineiro, nem um paulista, nem um baiano nem um amazonense, nem um gaúcho. Enquanto que, inversamente, qualquer uma dessas cidadanias, sem diminuição de capacidade, pode transformar-se também em carioca; pois a verdade é que ser carioca é antes de mais nada um estado de espírito. Eu tenho visto muito homem do Norte, Centro e Sul do país acordar de repente carioca, porque se deixou envolver pelo clima da cidade e quando foi ver... kaput! Aí não há mais nada a fazer. [...] Pois ser carioca, mais que ter nascido no Rio, é ter aderido à cidade e só se sentir completamente em casa, em meio à sua adorável desorganização (MORAES, 1984, p.185).

Da mesma maneira, o carioca e jornalista Millôr Fernandes em uma crônica de 1970 publicada n’*O Pasquim* enfatizou esse “estado de espírito” ao destacar que

o carioca, todos sabem, é um cara nascido dois terços no Rio e outro terço em Minas, Ceará, Bahia e São Paulo, sem falar em todos os outros Estados, sobretudo o maior deles, o estado de espírito. [...] Sem falar que a sua maior diversão é definitivamente coletiva, ligada a dos outros. Pois, ou está na rua, que é de todos, ou no recesso de seu lar,

que, no Rio, é sempre, em qualquer classe social, uma *open-house*, aberta sob o signo humanístico do “pode vir que a casa é sua” (FERNANDES, 1978, p.50).

Ao analisar essa “cultura do cariocismo”, Claudia Mesquita (2008, p.53) destacou que algumas lendas urbanas foram criadas, multiplicadas e exportadas para dentro e fora do país, absorvidas como um estado de espírito colocado ao alcance de todos os brasileiros e divulgadas como versão unitária de um feliz habitante cosmopolita e tropical. Corroborando com essa ideia podemos citar a imagem que Millôr Fernandes construiu sobre o carioca em suas crônicas produzidas ao longo dos anos 1970 n’*O Pasquim* como um ser “antes de tudo e acima de tudo, lúdico”.

Amante de sua cidade, patriota de bairro, o carioca vai de som (na música), vai de olho (é um paquerador incansável e tem um pescoço que gira 360 graus), vai de olfato (o odor é de suprema importância na fisiologia sexual do carioca). Sem falar que, em tudo, vai de espírito; digam o que disserem, o papo invenção do carioca, ainda é o melhor do Brasil, incorporando tendências básicas do discurso nacional: o humanismo mineiro, o pragmatismo paulista, a verborragia baiana (FERNANDES, 1978, p.51).

Portanto, a junção de símbolos e agências culturais produziu a construção de um “caráter carioca” que, muitas vezes, se apresentou e foi divulgado como caráter nacional. Delineou-se um tipo humano caracterizado como “preguiçoso, malandro, bom de papo, amante da praia e do futebol” (OLIVEIRA, 2000, p.144). Essa noção se perpetuou na memória da sociedade brasileira tanto que caracterizar o jeito de ser carioca invadiu não somente as crônicas diárias dos jornais na década de 1960, como também os versos da Música Popular Brasileira ao longo do século XX, como a música *Cariocas* da gaúcha Adriana Calcanhoto de 1994:

Cariocas são bonitos / Cariocas são bacanas / Cariocas são sacanas /  
Cariocas são dourados / Cariocas são modernos / Cariocas são  
espertos / Cariocas são diretos / Cariocas não gostam de dias nublados  
/ Cariocas nascem bambas / Cariocas nascem craques / Cariocas tem  
sotaque / Cariocas são alegres / Cariocas são atentos / Cariocas são tão  
sexys / Cariocas são tão claros / Cariocas não gostam de sinal fechado.

A construção do referencial de “cidade maravilhosa”<sup>24</sup> e da “cultura do carioquismo” também podem ser compreendidos quando analisamos uma das principais marcas da cidade do Rio de Janeiro, quer dizer, a sua relação sócio-política e cultural com as demais cidades do país como capital da Nação e os desdobramentos da transferência da capital para Brasília em 1960.

Portanto, é necessário ressaltarmos que, em 1960, a cidade do Rio de Janeiro que deixara de ser a capital política do país, não perderia seu referencial de *capitalidade*<sup>25</sup>, expressando ainda a ideia de “farol do Brasil” (NEVES, 1995, p.27), norteador costumes, valores, hábitos e expressões culturais para os brasileiros. Segundo Marly Motta (2000, p.2), a memória da *capitalidade*, ou seja, da função de representar a unidade e a síntese da nação, foi transformada em uma tradição única e exclusiva da cidade do Rio de Janeiro, marcando, simultaneamente, o que lhe é próprio e o que a separa das outras regiões do país.

A identificação do Rio com o Brasil penetrou tão profundamente o espírito de sua metrópole que as grandezas do Rio são as grandezas do Brasil; as fragilidades do Rio são as fragilidades do Brasil; o calor do Rio, o calor do Brasil; a paisagem do Rio, a paisagem do Brasil [...].<sup>26</sup>

Ao analisar a citada reflexão do Deputado Bento Munhoz da Rocha de 1959 – um ano antes da transferência da capital federal para Brasília –, observamos que para seus habitantes, o Rio de Janeiro não perderia a sua função de *cidade-capital*, isto é, continuaria a encarnar a síntese da nação, mantendo a sua *capitalidade*. A identidade do Rio de Janeiro como símbolo do Brasil fora construída desde o período do Império com suas características de capital cosmopolita (a cidade era o principal elo com o mundo europeu, estava em sintonia com o “mundo civilizado”, tornando-a, assim, uma fonte de irradiação do processo civilizacional para o país) e se perpetuou ao longo da História

---

<sup>24</sup> O epíteto *Cidade Maravilhosa* foi criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès em visita ao Rio de Janeiro em 1912. Para Renato Gomes (1994, p.103), essa nomeação fixou a imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma *Belle Époque* em edição brasileira. Vinda de uma estrangeira e poetisa, esse nomear ganhou força legitimadora e corrigiu a ótica negativa com que o Rio era desclassificado, face às outras cidades modernas. O emblema se fixou para sempre à cidade a partir da marcinha de carnaval de 1935, de André Filho.

<sup>25</sup> Sobre a noção de *capitalidade* ver os estudos de Margarida de Souza Neves (1991) e de Marly Silva da Motta (2004).

<sup>26</sup> ROCHA, Bento Munhoz. *Cidade Nacional do Rio de Janeiro*. Projeto apresentado à Câmara de Deputados, em agosto de 1959 (apud MOTTA, 2004, p.49).

Republicana (mesmo com as mudanças políticas, o Rio de Janeiro permaneceria como a “vitrine da nação”). Um dos grandes referenciais que comprovam essa relação metonímica entre Rio e Brasil é o fato de que mesmo deixando de ser a capital oficial, em 1960, a cidade continuaria a sediar instituições culturais de dimensões nacionais como: a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras, o Museu Histórico Nacional (MOTTA, 2004, p.49).

Na década de 1960, ao mesmo tempo em que a cidade do Rio de Janeiro deixava de ser a capital federal, transformava-se em um *estado-capital* com a criação do Estado da Guanabara, em 14 de abril de 1960. Buscava-se, nesse momento, construir um passado para o Rio capaz de garantir ao “agora Estado da Guanabara o lugar de eterna cabeça da nação” (MOTTA, 2000, p.2-3). Para isso, foi criada a imagem da *Belacap* com a intenção de unir duas identidades: a da *ex-cidade-capital* quatrocentona e a do mais novo Estado da federação.

Para Claudia Mesquita (2008, p.38), a perspectiva de autonomia política da antiga cidade-capital, consolidou-se com a criação do Estado da Guanabara. Correspondeu à necessidade do estabelecimento de um novo território com uma identidade política e cultural, mobilizando personagens, marcos fundadores e mitos de origem que se associaram para formar essa “comunidade imaginada”, uma “cidade maravilhosa” e um cidadão ideal forjado na “cultura do cariquismo”. Assim, a instauração da Guanabara correspondeu à disputa em torno de símbolos que deveriam representar o novo Estado. Foi nesse momento, inclusive, que se escolheu a marchinha de carnaval “Cidade Maravilhosa” como hino oficial da cidade.

A marca da *capitalidade* do Rio de Janeiro certamente é o elemento definidor da cidade, aquilo que a diferencia de todas as outras do país. E no momento em que a cidade se redefine no contexto federativo, também tem que se posicionar diante das antigas disputas pela hegemonia política nacional. Assim, seus intelectuais e cronistas tiveram um papel fundamental no que tange à construção da imagem do carioca como síntese dessa brasilidade.

É importante destacar que, se por um lado, a nova cidadania carioca incluía todos os que no Rio de Janeiro escolheram viver, por outro, reforçava os estigmas associados às demais regiões brasileiras, no sentido de demarcar fronteiras e garantir a sua

hegemonia cultural (MESQUITA, 2008, p.58). Assim, muitas cidades do país eram tratadas com extrema irreverência e ganhavam adjetivos depreciativos. Millôr Fernandes, por exemplo, muitas vezes exaltava o Rio fazendo o contraponto em relação a São Paulo, que naquele momento passou a atrair a maioria dos investimentos financeiros do país, em especial, com as novas indústrias que estavam se desenvolvendo. Mas apesar do crescimento econômico, a cidade de São Paulo não perderia seu referencial de metrópole caipira para muitos cronistas, como salientou Stanislaw Ponte Preta que a chamava de “capital caipira de um futuroso estado”.

Segundo Phrygia Arruda (2002, p.80-90), a cultura carioca estaria assentada sobre o “ideal burguês”, transformando a cidade do Rio de Janeiro na metrópole modelo para onde se voltava toda a vida nacional: uma cidade cosmopolita; centro difusor da cultura nacional e caixa de ressonância dos acontecimentos importantes do país. Segundo a autora, tudo na cidade se transformava em modelo do ponto de vista nacional, enfatizando a mítica de antiga capital da República. O Rio se tornou, como formulou Gilberto Freyre (1965), uma cidade *panbrasileira*.

Nesse contexto, destacamos também a posição de destaque da cidade do Rio de Janeiro diante do cenário turbulento dos intensos movimentos sociais, políticos e culturais durante o golpe de 1964 e que se perpetuou ao longo regime civil-militar (1964-1985). Segundo Roedel (2004, p.41), o Rio de Janeiro ocupou uma posição hegemônica ao promover grandes manifestações, tanto de oposição quanto de apoio ao regime militar. Esses acontecimentos ganharam projeção nacional. E nesse sentido, apesar de não ser mais a capital federal, a cidade prosseguiu, de forma significativa, alterando hábitos, lançando modas, interferindo e reorientando costumes. A sua posição no imaginário nacional possibilitou que as mobilizações, nos planos político e cultural, fossem propagadas pelo país com maior facilidade do que se partissem de outras regiões do Brasil.

É importante observar que embora existisse a imagem do Rio como representação do que é o Brasil, alguns autores fizeram críticas ao modelo político adotado durante tanto tempo pela *cidade-capital* e que poderia provocar no novo Estado uma crise político-administrativa. Uma vez que a construção de um referencial do Rio de Janeiro como despolitizado e dependente do governo federal teria impedido, segundo alguns autores, que a cidade se preparasse devidamente para resolver os seus problemas de

forma autônoma. Já que durante quase todo tempo de existência do Distrito Federal o prefeito era nomeado pelo Presidente da República, levando à formação de uma identidade política problemática. Portanto, “a falta de autonomia teria se tornado um elemento dissolvente na criação de uma identidade própria, e a política carioca teria assim apenas servido ao grande teatro da política nacional” (FERREIRA, 2000, p.8).

Podemos dizer que a transferência da capital para Brasília em 1960, a renovação técnica da imprensa brasileira durante a década de 1950 – salientada no capítulo anterior – e, por fim, o auge da crônica como gênero literário foram os fatores determinantes que, associados, fizeram dessa época um marco inaugural na história da cidade formando identidades e tradições culturais processadas pelos cariocas e pelos não-cariocas (MESQUITA, 2008, p.19).

A crônica como gênero literário possui uma identidade urbana carioca. Como ressaltou Beatriz Resende (1995, p.35), a crônica “nasceu, cresceu e se fixou no Rio”. Os cronistas foram os principais intérpretes da cidade resignificada e de seu cidadão ideal. As suas narrativas favoreceram a fixação do mito de “cidade maravilhosa” e foi ratificada pelo crescimento da imprensa no Brasil, contribuindo, dessa forma, para a divulgação das “coisas do Rio”: a exaltação de suas belezas naturais, de suas mulheres e de seu cosmopolitismo.

Sabemos que o autor da crônica, através de sua subjetividade, se intromete nas questões cotidianas, no comportamento da cidade e de seus personagens, nas relações políticas, nas redes de sociabilidade. Portanto, esse sujeito e, por conseguinte, as suas narrativas “não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (CANDIDO, 1992, p.18).

As crônicas de Millôr Fernandes, assim como as de muitos outros cronistas de sua geração, construíram uma representação da cidade, ou melhor, uma identidade do Rio de Janeiro enquanto metonímia do Brasil. Como salientou Margarida de Souza Neves (1995, p.26-27), “cronistas, por um lado, apresentam cotidianamente o particular relevo desta *cidade capital* e, por outro, reiteram um deslizamento discursivo expressivo da *capitalidade* do Rio de Janeiro, já que, em seus textos, muitas vezes *Brasil* e *Rio de Janeiro* são termos intercambiáveis”.

Para compreender a cidade é preciso flunar por suas ruas, como nos ensinou João do Rio (2008), pois as ruas possuem vida, elas falam, elas sentem, elas se mostram, elas envelhecem, enfim, elas tem alma. De acordo com Renato Gomes (1994, p.112), o repórter-*flaneur* lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade viva e dinâmica. A rua é como o homem tem corpo e alma.

As representações de Millôr Fernandes sobre a sua cidade – o Rio de Janeiro –, em especial, sobre a sua identidade, ou seja, sobre o que é ser carioca, mais do que isto, o que é ser um carioca ipanemense nas décadas de 1960 e 70, podem ser observadas em suas crônicas produzidas principalmente no jornal alternativo *O Pasquim* de 1969 a 1975. Seja como for, o bairro de Ipanema, a cidade do Rio e a “cultura do carioquismo” foram os elementos fundamentais de sociabilidade que marcaram a trajetória de Millôr Fernandes, moldando a sua identidade e as suas relações sociais, afetivas, familiares e profissionais. Pois como afirmou: “os paulistas que me perdoem, mas ser carioca é essencial” (FERNANDES, 1978, p.50).

Enfim, Millôr consagrou em sua narrativa o mito da “cidade maravilhosa”, tomando a parte pelo todo, exaltando a singularidade de Ipanema como representação do Rio de Janeiro, e este como representação de Brasil. Essa relação metonímica fez com que os hábitos e costumes dos moradores daquele ambiente litorâneo da cidade se projetassem como referencial do cidadão carioca como um todo. Da mesma forma que o Rio de Janeiro representaria o Brasil, por analogia Ipanema representaria o Rio e, por conseguinte, também representaria a nação. Esse espaço carioca com sua rede de sociabilidade passou representar na narrativa de Millôr e na de muitos cronistas de sua geração o *modus vivendi* carioca. Pois, Ipanema, para os cronistas e intelectuais daquele período, era a vanguarda cultural não só do Rio, mas do Brasil.

A simbiose com esse lócus foi tamanha, que podemos dizer que o bairro gerou em Millôr uma nova identidade. Assim como aos 17 anos morreu o Milton – o menino do Méier, e nasceu o Millôr – o bem-sucedido jornalista; em 1954, quando ele se mudou para Ipanema foi criado o Millôr *Ipanemense*, apesar do contato com o bairro ter ocorrido anteriormente, mas foi no momento em que Ipanema lançava “modas” que o jornalista se tornou um ator e disseminador importante de seu *modus vivendi*. Dessa forma, a hegemonia cultural da Zona Sul da cidade impregnou Millôr Fernandes em todos os sentidos, tanto que ele mesmo tendo nascido do outro lado da cidade, e

crescido no subúrbio do Méier, apenas o rememorava em suas lembranças pueris. Millôr tornou-se um legítimo representante de Ipanema, produzindo um distanciamento em seu comportamento e em sua narrativa do subúrbio de origem. Suas narrativas se voltaram especialmente para os personagens da classe média carioca, moradores da orla. Enfim, Millôr representava em suas crônicas os símbolos de sua “cidade ideal”.

Lembramos que o mito construído em torno da cidade como “maravilhosa” não foi compartilhado por todos os cronistas de sua geração, pois existia uma divisão entre eles. De um lado, havia os que acreditavam na construção da “cidade ideal”, impregnada pelo mito de “cidade maravilhosa”: bela, cordial, alegre, cosmopolita e única, onde o olhar se fixava na Zona Sul da cidade. Por outro lado, aqueles que ajudaram a edificar a “cidade real”, um universo distante da zona litorânea e cordial, e presente apenas nas crônicas policiais, localizada na Zona Norte: com personagens vulgares, trágicos e infames, longe dos sujeitos com cabelos ao vento e com os corpos dourados do sol de Ipanema, Leblon ou Copacabana. Como, por exemplo, Sérgio Porto e Paulo Mendes Campos que se sentiram exilados na chamada “República de Ipanema” e com suas crônicas voltavam-se para o ambiente e para a descrição de personagens do subúrbio carioca. Ou ainda, enquanto muitos cronistas se esforçaram por exaltar a *Belacap* – a cidade ideal; Stanislaw Ponte Preta (1962) – heterônimo de Sérgio Porto (MESQUITA, 2008) – satirizava-a, mostrando a cidade real, denunciando os buracos de suas ruas, nomeando-a de *Buracap*.

Para Angel Rama (1985, p.29), a “cidade real” corresponde à ordem física, sensível, material, e está submetida aos vaivens da construção e destruição; já a “cidade ideal” refere-se à construção simbólica assegurada pelo universo dos signos, que conta com a cidade das letras para ordená-lo. Assim, a cidade real é a vida concreta do dia-a-dia, dos conflitos, que se expande com uma anarquia e que a cidade ideal quer domar (p.110). Ou como argumentou Giulio Argan (2005, p.73), “a cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte, que no decorrer de sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas”.

Lúcia Rito (2001, p.25) analisou que a cidade do Rio foi dividida por *zonas* muito mais pelos jornais e pela mídia do que nos arquivos oficiais. Segundo a autora, a

expressão *zona norte* também pouco aparecia nos principais livros sobre a história do Rio de Janeiro até a década de 1960, e quando era mencionada, a sua referência era expressa como sendo uma imensa fatia que se estendia dos bairros encontrados depois do Túnel Rebouças e da Praça da Bandeira, até os da área da Central do Brasil e da Leopoldina, o chamado subúrbio carioca.

Mais do que uma geografia – como Copacabana a “princesinha do mar”, e Ipanema, a da garota e dos botecos boêmios – a Zona Norte na literatura brasileira era sinônimo de pequenas devastações da tara e da crueldade. Além disso, havia o calor – sempre mais quente do que a Zona Sul – tudo a 40°, junção de pobreza suada e geladeira comprada a prazo (Coutinho in RITO, 2001, p.180).

Portanto, a demarcação da Zona Norte e da Zona Sul como lados opostos da mesma cidade foi uma ação meramente cultural, já que os pesquisadores sobre o tema não encontraram referências que justificassem essa demarcação espacial. Dessa maneira, compreendemos que essa fragmentação do espaço se desenvolveu a partir da visão elitizada por grande parte dos cronistas ipanemenses, principalmente nas décadas de 1960 e 70, os quais projetaram para o Rio de Janeiro e para o Brasil os valores e os comportamentos da chamada “República de Ipanema”.

A *intelligentsia ipanemense*, da qual Millôr era um típico representante, temia “que as areias então muito brancas do Leblon e Ipanema fossem maculadas não só por frangos e farofas, mas pelo pessoal da Zona Norte, pessoas que não pertenciam a aristocracia da Zona Sul” (Paulo Francis apud MESQUITA, 2008, p.141). Dessa forma, a divisão entre Zona Norte e Zona Sul foi estratégica e simbolicamente representadas, posteriormente às criações desses cronistas, pela construção do Túnel Rebouças, inaugurado no governo de Carlos Lacerda, em 1967, com isso, o que deveria facilitar e encurtar distâncias, acabou por concretizar tal segregação.

Enfim, o bairro de Ipanema teve um significado importante na construção da história da cidade do Rio de Janeiro, nas décadas de 1960 e 1970, e os seus cronistas foram os atores privilegiados na construção dessa narrativa. Por tudo isso, fez-se necessário uma compreensão dos elementos constitutivos dessa “República de Ipanema”, para assim podermos entender como Millôr Fernandes se tornou, ao mesmo tempo, agente e observador desse processo sócio-cultural.

## 2 – A República de Ipanema e o seu *modus vivendi*

### 2.1 – Ipanema provinciana

*Ipanema! Uma estranha e linda praia / Entre outras duas, vitoriosa e bela! / De dia, o sol doura a imensa raia / De noite, a lua o seu silêncio vela.*

Luís Gastão Doria, *Revista da Semana*, fev. 1928.

O bairro de Ipanema possui 1,67 quilômetros quadrados. Seu território consiste em uma estreita faixa de terra, de formato quase retangular, banhada ao sul pelo oceano Atlântico e ao norte pela Lagoa Rodrigo de Freitas. Em comparação com a maioria dos bairros do Rio de Janeiro, Ipanema pode ser classificada como pequena. No entanto, suas dimensões espaciais não são proporcionais às construções simbólicas que se desenvolveram entre os cronistas da segunda metade do século XX.

Contudo, para podermos compreender tais construções simbólicas, é preciso *a priori* entendermos a sua gênese histórica. No início da República, em 1894, fundou-se o projeto de construção da *Villa de Ipanema* prevendo a construção de dezenove ruas e duas praças. O Barão de Ipanema, José Antonio Moreira Filho, foi o responsável por transformar o imenso areal no mais novo bairro da cidade. O nome Ipanema foi dado em homenagem ao seu pai, José Antonio Moreira, primeiro Barão, Visconde e Conde de Ipanema. A origem etimológica da palavra toponímica indígena *Ypanema* significava “água ruim”.

Para a implementação da *Villa de Ipanema* foi necessário que o Barão criasse um foco de atração para o local para a venda de terrenos. Por isso, anos antes, em 1883, o Barão havia organizado uma empresa urbanística que seria utilizada nessa empreitada. Em 1905, após a morte do segundo Barão de Ipanema, foi criada a Companhia Construtora Ipanema que ficou responsável pela continuidade das obras, e à medida que o bairro se urbanizava, ganhava novos moradores, começando, com isso, a aparecer os primeiros estabelecimentos comerciais.

Atrelado a isso, em 1894, o bonde (que em 1892, já havia chegado em Copacabana, passando pelo Túnel Alaor Prata, que até hoje liga Botafogo a Copacabana), chegou até a ponta da Igrejinha, atual rua Francisco Otaviano. Mas a linha oficial de bonde chegou a Ipanema em 1902, ainda movida a tração animal; e em 1903, foram inaugurados os bondes elétricos, fator importante para a venda de mais terrenos em Ipanema. A partir de 1923, os bondes foram sendo substituídos pelos ônibus, mas aqueles ainda circulariam até 1963. Entre 1910 e 1920, Ipanema começou a se desenvolver, beneficiada, sobretudo, por obras públicas. Com esses melhoramentos, o bairro atraiu os estrangeiros (funcionários das empresas que exploravam bens e serviços públicos). Em 1920, a Lagoa Rodrigo de Freitas recebeu as primeiras obras de saneamento, construindo-se dois canais de comunicação com o mar, o da Visconde de Albuquerque e o do Jardim de Alah, a fim de diminuir o problema das enchentes no bairro. Somente em 1930, Ipanema recebeu um projeto urbanístico que propôs o nivelamento da faixa de areia e o ajardinamento na área mais próxima à avenida (BALSA, 1999, p.11-30).

No início do século XX, o banho de mar em Ipanema permanecia como um coadjuvante dos tratamentos de saúde, mas com o crescimento do bairro, sobretudo, nos anos 1920, esse novo hábito foi ganhando força, exigindo das autoridades normas de etiqueta social que passaram a ser incorporadas com os novos costumes. Em 1917, o prefeito Álvaro Alvim dispôs a regulamentação do horário dos banhos até a postura dos frequentadores em público. Por exemplo, era proibido o uso de roupas inapropriadas para o banho ou inadequadas para a circulação fora da praia, assim, os trajes deviam cobrir todo o corpo. As regras desrespeitadas sujeitavam o infrator a penalidades que podiam variar de simples multas à prisão.



## Imagem 24 – Mapa de Ipanema do início do século XX

Podemos notar esse crescimento urbanístico de Ipanema na década 1930 ao analisar um trecho de um artigo de 1936, que saiu na *Revista Ilustração Brasileira* (apud BALSÁ, 1999, p.25):

Em vinte anos, o progresso saneou aqueles terrenos que estendiam de Copacabana ao Leblon, entre as praias brancas, a que vêm ter as ondas do mar alto e as águas mansas da Lagoa Rodrigo de Freitas, e transformou-os numa paisagem urbana – colorida confusão de *bungalows* modernos, ruas movimentadas, praças verdes e jardins minúsculos. Duas décadas atrás, Ipanema era uma vasta zona de terrenos arenosos com uma ou outra casinha perdida no meio das dunas e da vegetação rasteira. Hoje [1936], é o bairro rival de Copacabana, com a sua construção rica de cores e originalidade.

Em muitas crônicas produzidas ao longo do século XX, o passado de Ipanema fora rememorado com características de uma cidade de interior, já que seu reduzido número de habitantes fazia com que todos se conhecessem e participassem um do cotidiano do outro. Assim, em muitos textos o termo “provinciano” apareceu como representação dessa Ipanema antiga, anterior ao mítico momento do final dos anos 1960 e dos 70, descrita por muitos cronistas como o ponto culminante da “Ipanema clássica”, período conhecido também como o da criação da “República de Ipanema”.

Na crônica “Carta de Ipanema”, de 29 de novembro de 1963, o boêmio e cronista do bairro José Carlos de Oliveira (2004, p.61), vulgo Carlinhos de Oliveira, ainda percebia as qualidades do “provincianismo” dedicado à Ipanema antiga, ao mesmo tempo em que fez o contraponto à cosmopolita Copacabana. Assim, descreveu:

Seja bem-vindo à nossa adorável Ipanema. [...] Nossas ruas são todas íntimas, calmas e familiares. E somos uma só família, cada um conhece todos os outros ao menos de vista, como nas pequenas cidades do interior. A nossa índole provinciana tem sido posta à prova seguidamente, mas sem êxito. Muitas vezes Copacabana tentou prolongar-se em nós, porém resistimos, ou melhor esnobamos aquele bairro cosmopolita, febril, neurótico.

Para alguns autores o passado provinciano de Ipanema não se desfez totalmente, eles consideraram que ele se mesclou à nova Ipanema, a cosmopolita, sobretudo nos anos 1960 e 70, como definiu Ruy Castro (1999, p.11), Ipanema era uma “Província de cosmopolitas”, ainda pequena no tamanho onde todos se conheciam, mas enorme nas suas simbologias.

Essa síntese sobre a história de Ipanema caracterizada por uma gênese provinciana, no início do século XX, acabou por interagir com o cosmopolitismo que

assolou as suas ruas e os hábitos daqueles que ali circulavam a partir dos anos 1960. Tanto que alguns cronistas apresentaram dúvidas ao falar de Ipanema, ora exaltavam seu passado provinciano, ora se deleitavam com a vanguarda cultural de seu cosmopolitismo. Por exemplo, no livro de memórias sobre o bairro que Jaguar produziu, o ex-pasquiniano promoveu várias indagações sobre qual Ipanema ele estaria se referindo:

Ipanema era uma província? Era. Pelo menos está dito e repetido nos livros e crônicas que falam do bairro. Era um lugar família, mas a sacanagem rolava solta. Era um lugar pacato, podíamos assistir à corrida de submarino fazendo contorcionismo nos fuscas, e andar pelo calçadão de madrugada sem sermos assaltados por pivetes. [...] Então, de que Ipanema vou falar? Da familiar ou da libertina? Da provinciana ou da cosmopolita? Da bairrista, da agregadora ou da muito pelo contrário? (JAGUAR, 2001, p.11-18).

Para Marisol Valle (2005, p.14-15) o “provincianismo” atribuído ao passado de Ipanema foi apresentado por muitos cronistas como portador de qualidades *sui generis*, ou seja, opostas ao tradicionalismo normalmente identificado nas pequenas cidades. Dessa forma, havia uma condição ambígua nessa representação sobre Ipanema, porque se atribuíram, ao mesmo tempo, elementos tipicamente associados às cidades pequenas – como as relações de sociabilidades primárias – com aspectos vanguardistas das cidades cosmopolitas.

Por isso, precisamos compreender como se desenhou essa Ipanema cosmopolita que muitos cronistas ajudaram a criar, sobretudo, Millôr Fernandes.

## 2.2 – Ipanema Cosmopolita

### 2.2.1 – Anos 1960

*É ela menina / Que vem e que passa / No doce  
balanço, a caminho do mar / Moça do corpo  
dourado / Do sol de Ipanema / O seu balançado é  
mais que um poema / É a coisa mais linda que eu  
já vi passar.*

Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962

Assim como a década de 1950 representou para a história da cidade o auge do bairro de Copacabana, as décadas de 1960 e 1970 representaram não somente a notoriedade de Ipanema, mas, acima de tudo, a disseminação de seu *modus vivendi* para a cidade, para o país e para o mundo. Ipanema se tornou a partir daquele momento um

bairro cosmopolita e os cronistas foram os principais agentes para a disseminação dessa ideia. Com a contribuição de suas narrativas perpetuou-se na memória dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro que Ipanema representava um paradigma de vanguarda cultural, não apenas local, mas, sobretudo, nacional.

O cosmopolitismo de Ipanema também serviu como pano de fundo para outra representação bastante frequente sobre o bairro, isto é, a de um lugar que “lança modas”. De acordo com Marisol Valle (2005, p.15), a concepção de “moda” utilizada para qualificar Ipanema não se relacionava somente ao sentido mais comum de inovações nas vestimentas ou nos acessórios de uso pessoal, envolvia outros significados. A associação entre Ipanema e a moda fundamentou-se na idéia de que o “ipanemense típico possuía forte gosto pelo novo e uma habilidade peculiar em transgredir, criar manifestações artísticas e culturais, estilos de vida, comportamentos e atitudes”.

Segundo o jornalista Ruy Castro (1999, p.12), o grande caldo cultural que simbolizou Ipanema na década de 1960 nasceu no Arpoador<sup>27</sup>. O *principado do Arpoador* como se perpetuou na memória daqueles que ali estiveram ou dos que almejavam frequentar era um lugar pequeno dentro da cosmopolita “República de Ipanema”, ou seja, possuía a dimensão realmente de um principado que abarcou diferentes “turmas” e “culturas”. Destacamos que o Arpoador é lembrado, ainda hoje, como o “berço do surf”<sup>28</sup> no Brasil, apesar de que até o início dos anos 1960 o esporte absoluto naquela faixa litorânea era a “caça submarina”<sup>29</sup> – esporte que Millôr Fernandes também se aventurou a praticar antes mesmo do frescobol –, e só depois daquela década que o surfe reinou em suas águas.

Em 1963, o Arpoador já era “o grande laboratório de costumes da cidade” (CASTRO, 1999, p.27). Foi neste lugar, que “as primeiras meninas brasileiras se atreveriam a usar biquíni, [...] era o duas-peças com o umbigo à mostra, [...] e em poucos verões, os biquínis estariam revelando também a beleza das meninas de família

---

<sup>27</sup> Denomina-se Arpoador a extremidade esquerda da praia de Ipanema, que termina junto à rua Francisco Otaviano – marco inicial da praia de Ipanema no início do século XX (BALSA, 2005, p.59).

<sup>28</sup> O surfe começou a ser praticado no Brasil na década de 1950 na praia do Arpoador. Mas o primeiro campeonato oficial só aconteceu em 1965, promovido pela extinta Federação Carioca de Surfe (BALSA, 2005, p.50). Os primeiros surfistas do Arpoador usavam pranchões de madeira, eram enormes, de bico quadrado, com dois metros de comprimento, e pesavam uns trinta quilos (CASTRO, 1999, p.356).

<sup>29</sup> A caça submarina foi introduzida no Brasil em meados da década de 1920. Mas o esporte só se intensificou em 1932, quando foi criado o Clube dos Marimbás em 1941 perto do Arpoador Surfe (BALSA, 2005, p.49).

de Ipanema” (CASTRO, 1999, p.40-41). Outro costume do verão do Rio que remonta a esse período e foi incorporado aos hábitos da cidade era o de aplaudir o pôr-do-sol na praia. Essa prática teve a sua origem, por volta de 1962, nas areias do Arpoador, e dali se propagou para outros cenários de Ipanema. Enfim, o Arpoador foi “a primeira praia a ser desbravada [em Ipanema] e palco de uma convivência democrática entre pescadores, intelectuais, artistas, aspirantes a tudo isso ou simples bebuns” (CASTRO, 1999, p.12).

Essa mestiçagem cultural se espalhava para além da orla e penetrava nos antigos bares do bairro, como: o *Jangadeiro*<sup>30</sup>, o *Zeppelin*<sup>31</sup>, o *Veloso*<sup>32</sup> e o *Mau-cheiro*<sup>33</sup>. Segundo o cronista de Ipanema Carlinhos de Oliveira (2004, p.36), na década de 1960,

---

<sup>30</sup> O *Jangadeiro* foi fundado por imigrantes alemães, em 1935, como bar *Rhenania* na rua Visconde de Pirajá, 80. Após a Segunda Guerra, o bar foi bombardeado pela juventude boêmia local e mudou de endereço, passando a se chamar *Jangadeiro*. Mas em virtude da crescente especulação imobiliária do bairro, ele esteve localizado em diferentes endereços de Ipanema. Podemos dizer que esse bar representou a síntese da história de Ipanema, uma vez que por ele circularam os grandes nomes das artes, da política e da boemia carioca. As mesas do *Jangadeiro* transformaram-se na “redação” de muitos jornalistas da década de 1960 e 70, em especial da *patota d’O Pasquim* e do pessoal da *Banda de Ipanema* que se concentrava em frente ao bar para o desfile de Carnaval. Foi eleito o bar da *Esquerda Festiva*. Depois de muitas mudanças de endereço e de imagem, o bar fechou definitivamente as suas portas em 1995, quando funcionava na rua Teixeira de Melo. Ver: CASTRO, 1999; JAGUAR, 2001.

<sup>31</sup> O *Zeppelin* funcionou na rua Visconde de Pirajá, 499, entre os anos 1937 a 1968. Na década de 1950, o bar reunia a chamada cúpula da boemia de Ipanema, ou seja, aqueles que migraram de Copacabana: Millôr Fernandes, Sérgio Porto, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, entre outros. Na década de 1960, as suas mesas passaram a ser frequentadas pelo pessoal do *Cinema Novo*. Em 1968, o empresário Ricardo Amaral comprou o *Zeppelin* por conta da fama que o bar conquistou, mas acabou por descaracterizá-lo por completo. Dessa maneira, o bar deixou de ser um humilde botequim de Ipanema para se tornar uma vitrine para “os deslumbrados que quisessem ver e ser vistos” (CASTRO, 1999, p.405). O bar fechou em 1972 sem as características que o projetou no cenário boêmio de Ipanema. Ver: CASTRO, 1999; JAGUAR, 2001.

<sup>32</sup> O *Veloso* existiu com este nome de 1945 até 1967 quando no auge da *Bossa Nova* tornou-se *Garota de Ipanema*, pois o bar era um posto de observação das garotas que caminhavam em direção à orla. Funcionava na rua Montenegro (posteriormente rua Vinicius de Moraes), 49-A. O bar não pode ser definido como essencialmente político, mas na noite de 13 de dezembro de 1968 (a mesma sexta-feira de decretação do AI-5), foi cenário da festa de lançamento do livro *10 em Humor*, uma antologia de grandes cartunistas e humorista brasileiros, como: os futuros pasquinianos Millôr Fernandes, Ziraldo, Claudius, Jaguar, Fortuna, como também, Borjalo, Henfil, Sergio Porto, Leon Eliachar, Zélio e Vagn. Ver: CASTRO, 1999; JAGUAR, 2001.

<sup>33</sup> O *Mau-Cheiro* era um botequim humilde localizado numa casa velha na Avenida Vieira Souto, 110. Surgiu nos anos 1950 e existiu até 1963 quando por conta da especulação imobiliária na orla de Ipanema fez com que se instalasse ali um novo e reformado bar turístico, hoje conhecido como *Barril 1800*. Apesar do nome sem glamour e de sua clientela original ser de motoristas e trocadores de ônibus por conta da linha de ônibus que fazia ponto final naquele trecho da orla, o *Mau-Cheiro* tornou-se o ponto de encontro dos principais nomes da cultura brasileira na virada dos anos 1960. Segundo Castro (1999, p.251), “o *Mau-Cheiro* era a vitória do despojamento e da autenticidade de Ipanema sobre a pompa e os preços dos botequins turísticos de Copacabana”. Entretanto, na década de 1960, o bar se tornou moda, por ser o único em Ipanema de frente para o mar. Assim, passou a ser frequentado por antigos boêmios de Copacabana, como Jaguar. Também passou a ser o local preferido dos cineastas brasileiros ligados ao *Cinema Novo*, isto atraiu um público cada vez mais jovem para o local. Ver: CASTRO, 1999; JAGUAR, 2001.

“havia três lugares que todo mundo frequentava neste elegante bairro: o *Jangadeiro*, o *Veloso* e *Zeppelin*”.



**Imagem 25** – Bar *Jangadeiro*



**Imagem 26** – Bar *Zeppelin*



**Imagem 27** – Bar *Veloso*

Os bares de Ipanema estruturaram uma grande rede de sociabilidade que penetrou nos hábitos da cidade. Eles se transformaram no palco perfeito para o encontro de diferentes gerações de artistas, intelectuais, jornalistas e pessoas comuns que se reuniam e se apraziam com o “papo” descontraído e uma bebida gelada após um dia ensolarado na praia.

Para muitos jornalistas que seguiram a tradição boêmia da Lapa e posteriormente de Copacabana, os bares de Ipanema eram “os melhores fóruns de debate”, onde se podia encontrar os amigos e discutir questões relativas ao cotidiano, à política, à sociedade, à cultura ou, simplesmente, como se diz no Rio: “jogar conversa fora”. Como destacou Millôr (1978, p.51): “basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticadíssimo, a do *living-room* granfa, a da cama (antes e depois) é o humor, a crítica, a piada e a graça, o descontraimento”.

Por tudo isso, muitos movimentos culturais nasceram dos descontraídos e por vezes acalorados debates nessas mesas de bar, como a *Bossa Nova* e o *Cinema Novo* que foram crias dessas discussões. Segundo Marisol Valle (2005, p.23), os bares de Ipanema foram classificados pelos jornais de época conforme o seu tipo específico de público. Assim, de acordo com tal tipologia, os escritores e os jornalistas se reuniam no *Zeppelin*; os músicos no *Veloso*; o *Jangadeiro* era o reduto da *Banda de Ipanema*; e o *Mau-Cheiro* era o *pé-sujo* frequentado pelo pessoal do *Cinema Novo*. Todavia, isso não quer dizer que um grupo não pudesse circular pelos demais bares, promovendo uma grande sociabilidade.

Por exemplo, a relação do *Cinema Novo*<sup>34</sup> – definido por muitos intelectuais como “vanguarda estética e ideológica da produção cultural brasileira” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1982, p.49) – com os espaços informais dos botecos, cujos principais representantes eram de Ipanema, gerou uma produção simbólica de ligar o nome do movimento ao bairro. Pois, apesar de se destinar às temáticas da “arte engajada” e da “estética da fome”, voltando-se para uma contundente crítica às desigualdades sociais no país, “foram dos botequins *Mau Cheiro* e *Zeppelin* que saíram a teoria e a prática do *Cinema Novo*” (CASTRO, 1999, p. 91). Para Valle (2005, p.25), os bares de Ipanema não teriam servido apenas como áreas de lazer e de sociabilidade dos jovens cineastas brasileiros. Representariam, acima de tudo, o espaço onde se desenvolveram as ideias e os principais conceitos da nova estética do cinema nacional.



**Imagem 28** – Cineastas do *Cinema Novo* no *Zeppelin*. Da esquerda para a direita: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman (CASTRO, 1999).

Portanto, Ipanema ganhou ainda mais notoriedade por ter se tornado o palco de diversas manifestações sócio-culturais daquele período, nos anos 1960 e posteriormente nos anos 70, transformando o bairro no espaço mais desejado da cidade e do país. Contribuindo, com isso, para consagrar essa nova territorialidade cultural que suplantou a antiga e também cosmopolita Copacabana. Segundo Lúcia Rito (2001, p.25), os diversos movimentos culturais desse período possibilitaram o Brasil se internacionalizar, transformando o cenário que projetou estas manifestações em uma

---

<sup>34</sup> O movimento *Cinema Novo* teve início, por volta de 1960, com os primeiros filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman e de outros jovens cineastas. Ele se manteve com as mesmas características até 1967; inspirado no neo-realismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa defendia o “cinema de autor”, tentando conciliar formas narrativas avançadas e temas sintonizados com a realidade nacional. Assim, os cineastas identificados com este movimento assumiram uma posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, procurando por intermédio de seus filmes, refletir sobre a identidade nacional (GARCIA, 2007, p.62).

vitrine para o mundo. Dessa forma, favorecendo a perpetuação da ideia de que o Brasil era representado pelo Rio, e o Rio por Ipanema.

Dentre essas manifestações estavam, além do já citado *Cinema Novo*, a *Bossa Nova*<sup>35</sup>, que surgiu, em 1959, entre os jovens de classe média da Zona Sul do Rio e no meio universitário. O movimento teve seu apogeu em Ipanema na década 1960. Cabe salientar que a imagem de Ipanema associada à *Bossa Nova* ficou imortalizada na canção *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Mas, ao contrário do que muitos lembram, a canção não foi composta nas mesas do Bar *Veloso*, apesar de ser este o principal reduto dos autores da música e deste lugar terem avistado a sua musa inspiradora, a jovem Heloísa Eneida. Entretanto, ela foi composta por Tom em seu apartamento na rua Barão da Torre, 107, no verão de 1962, e a letra por Vinícius em sua casa em Petrópolis semanas depois. O interessante é que a famosa canção, que consagrou o bairro, foi lançada apenas em outono do mesmo ano, na vizinha Copacabana, na Boate *Au Bon Gourmet* no show *O Encontro*, com Tom, Vinícius, João Gilberto e Os Cariocas. Como observou Ruy Castro (1999, p.57), era o “local de trabalho dos *bossa-novistas*, uma vez que era lá que ficavam o Beco das Garrafas e as demais boates. Assim, a *Bossa Nova* ia a Copacabana para trabalhar. E para morar, criar e se divertir, seu território era Ipanema”.

Certamente, os bares de Ipanema, ainda hoje, são um dos pontos altos da sociabilidade do bairro, depois da manhã ensolarada de atividades na praia, como: as caminhadas no calçadão, o futebol de areia ou o jogo de frescobol, que foi importado de Copacabana junto com os novos moradores. Assim como Millôr Fernandes, foram muitos os sujeitos que projetaram em seu cotidiano a praia e o bar como elementos definidores não somente da identidade de Ipanema, mas d’alma do Rio, do *jeito carioca* (ARRUDA, 2002, p.117).

Dessa forma, começamos a delinear esse território, não somente pelo sentido geográfico, mas, sobretudo, no âmbito de sua cultura e de suas práticas sociais, que ficou conhecido como a “República de Ipanema”, principalmente nas décadas de 60 e 70. Essa “República” foi composta por diferentes “turmas”, dentre elas destacamos, a

---

<sup>35</sup> A *Bossa Nova* surgiu no Brasil no momento em que o país discutia sua forma de inserção na modernidade, no final dos anos 1950 e início da década de 60. Marcos Napolitano (2007, p.67-68) nos alertou para não tomarmos a *Bossa Nova* como “reflexo” do desenvolvimento capitalista de Juscelino Kubitschek, mas como uma das formas possíveis de interpretação artístico-cultural deste processo, a forma como os seguimentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava “atualizar” o Brasil como nação, perante a cultura ocidental.

*priori*, os remanescentes da tradicional boemia literária dos anos 1940 e 50 da suplantada Copacabana, mas, acima de tudo, a nova geração de cronistas que elegeram o hábito do “whiskyzinho” ao cair da tarde, num desses bares anteriormente mencionados, como o referencial simbólico que definiria esse grupo nessa nova territorialidade boêmia, isto é, na “República de Ipanema”.



**Imagem 29** – Vinícius de Moraes, Millôr, M. Lúcia Dahl e Sérgio Porto, no *Zeppelin*, anos 1960

Segundo Claudia Mesquita (2008, p.147) essa geração de boêmios *ipanemenses* destronou a antiga “República dos Estados Unidos de Copacabana”, assim chamada pelo cronista Henrique Pongetti. Para a historiadora, foi graças ao investimento de uma geração de intelectuais cariocas e da força da imprensa renovada que o bairro de Ipanema começou a suplantando Copacabana como estética dominante da Zona Sul da cidade.

Na década de 1960, em muitas crônicas, os jornalistas Jaguar, Paulo Francis e Carlinhos de Oliveira consagraram a assertiva de que “intelectual não vai à praia, intelectual bebe” como marca registrada dessa “turma de Ipanema”. Posteriormente, já na década de 70, esse tipo de intelectual ficou conhecido como *Chopnic*<sup>36</sup>, termo criado

---

<sup>36</sup> A ideia dos *Chopnics* surgiu de uma encomenda feita pelo publicitário e boêmio Zequinha Castro Neves a Jaguar para que criasse uma história em quadrinhos ambientada em Ipanema para lançar a cerveja *Skol*. Os *Chopnics* (mistura de chope com *Beatniks*) foram criados com desenhos de Jaguar e textos de Ivan Lessa. Quando a tira estreou n’*O Pasquim* se tornou o maior sucesso, pois contava as aventuras de *BD* (representado pela figura ilustre do bairro, o boêmio e artista plástico Hugo Bidet que sempre circulava com seu ratinho branco no ombro pelos bares de Ipanema), um pacato cidadão que ao pronunciar a palavra *Skol* se transformava no *Capitão Ipanema* com superpoderes, que só funcionavam nos limites do bairro, para enfrentar seu arquiinimigo o dr. Carlinhos Bolkan (mistura de Carlinhos de Oliveira com Florinda Bolkan). O fiel escudeiro do *Capitão Ipanema* era *Otar Sig* (rato de trás para frente, e abreviatura de Sigmund Freud) e que se tornou posteriormente o “garoto propaganda” d’*O Pasquim*, tamanho foi o seu sucesso no periódico que com o tempo acabou incorporado à equipe; perdeu o seu rabo e ganhou patas de elefante. Jaguar (2001, p.73-74) contou, que no período da “gripe” que assolou o jornal, “quando toda a equipe foi em cana, menos Millôr e Henfil, este [Henfil] desenhou os

por Jaguar e Ivan Lessa n’*O Pasquim* para uma propaganda de cerveja no jornal, e depois foi atribuído àquelas figuras de Ipanema que quase sempre não chegavam até a praia, pois paravam antes num bar das proximidades para beber e encontrar os amigos, por isso que “um *chopnic* sequer chegava à areia da praia” (REGO, 1983, p.76).

Contudo, é válido dizer que não eram todos os cronistas que conjugavam dessa afirmação, pois lembramos a postura de Millôr Fernandes com relação à praia, uma vez que ele era um representante da “geração *sportman*” desde os tempos do jogo de frescobol nas areias de Copacabana. Ao ser perguntado onde se reuniam os escritores da sua geração, Millôr (entrevista, *EntreLivros*, 2005, p.24) respondeu: “o canto nosso era nos bares. Eu e Sérgio Porto íamos à praia. [...] Ele era um trabalhador braçal e levava uma cestinha de jornal para ler, enquanto eu preferia jogar frescobol”.

Nessa singular “República”, criou-se também a ideia da multidisciplinaridade do sujeito: escritores faziam cinema, arquitetos faziam música, cartunistas faziam teatro, pescadores faziam fotografia e muitos faziam quase tudo isso. E como todos naquele ambiente se sentiam “intelectuais” ou “artistas”, os artistas e intelectuais de verdade “podiam locomover-se sem embaraços naturais da fama”. Enfim, essa mistura definiu os sujeitos da “República de Ipanema”, “uma província habitada por cosmopolitas e uma moderna Shangri-lá à beira-mar, com uma qualidade de vida que é difícil de acreditar” (CASTRO, 1999, p.13).

Contudo, é preciso ressaltar que apesar desse encantamento com o espaço e do cosmopolitismo da “República de Ipanema”, nem todos os cronistas remanescentes da geração de boêmios de Copacabana se sentiram pertencentes a essa nova territorialidade. Sérgio Porto, por exemplo, se sentia um exilado nesse novo território cultural. Ele recriava em suas crônicas os devaneios de sua demolida Copacabana ou se refugiava no cenário esquecido dos subúrbios cariocas com seus diversos personagens. Para Cláudia Mesquita (2008, p.262), Sérgio Porto foi um intérprete privilegiado desses deslocamentos e ambiguidades, sendo ele próprio o resultado desses conflitos, como também um dos raros intelectuais de sua época a apontar os perigos de uma cidade cada vez mais tomada pelo preconceito em relação às classes mais pobres e submetida à hegemonia da Zona Sul. Podemos citar a sua desconstrução de um dos ícones dessa “República”, isto é, as *garotas* que iam “num doce balanço a caminho do mar”.

---

*Chopnics* durante os dois meses de cadeia”, lembramos também que muitas matérias neste período foram assinadas pelo ratinho *Sig* (QUEIROZ, 2005).

A garota de Ipanema de Sérgio Porto nada se assemelhava com a clássica *Garota* idealizada por Vinicius de Moraes e Tom Jobim. O cronista retratou “o lado sombrio das meninas de Ipanema, cheias de futilidades, excessivas preocupações com a aparência e um vazio existencial, compensado por uma vida noturna intensa, frívola e com muitos vícios” (MESQUITA, 2008, p.148).

Porto destacava em suas crônicas um distanciamento da garota “bossa-nova” que tanto encantou Tom, Vinicius e outros cronistas da época, como o próprio Millôr, que se apraziam com os símbolos dessa Ipanema idealizada: a praia ensolarada, os bares e as suas garotas de biquíni ou minissaia, douradas do sol, com os cabelos ao vento a caminho do mar.

O interessante dessa construção sobre a “garota de Ipanema” é que a sua primeira e famosa representante Helô Pinheiro (Heloisa Eneida Menezes Paes e Pinto) não era uma ipanemense típica dos anos 1960. Nascida na Zona Norte, no bairro do Grajaú, mudou-se aos 10 anos para Ipanema com a sua mãe (funcionária pública) que havia se separado de seu pai, o general Juarez Paes Pinto (militar que posteriormente se tornou o segundo censor d’*O Pasquim*). Apesar de ter se tornado a *Garota* de Tom e Vinicius aos 19 anos, foi criada aos moldes tradicionais para se casar virgem, ser uma boa esposa e ter filhos. E assim o fez, contrariando a postura mais moderna das moças de sua geração, que eram independentes e possuíam vida sexual ativa.



**Imagem 30** – Helô Pinheiro, praia de Ipanema, anos 1960

Em *Ipanema Dom Divino* a escritora Norma Pereira Rego (1983, p.13) narrou os elementos simbólicos que representaram o bairro nesses efervescentes anos 1960:

Mulher nua, seios ao ar, a praia de Ipanema repousa entre os travesseiros baixos das montanhas, com o Atlântico a lhe servir de coberta e uma fímbria de altos edifícios à cabeceira (altos, mesmo, só

na década seguinte, estamos falando dos anos 60, quando ainda não passavam do oitavo andar). No colo dessa deusa, em sua fina areia branca, lá pelos fins de 1968, reunia-se a chamada *esquerda festiva*, um grupo heterogêneo, que abrangia do estudante catedrático, do banqueiro ao bancário, todos [...] de *esquerda*. Por que *festiva*? E poderia ser de outro jeito? Numa cidade como o Rio, com uma praia como Ipanema? A natureza do lugar paquerava os habitantes: [...] quando o termômetro disparava até 40° C, levando multidões à euforia do banho de mar ou ao chope do bar. À noite ir para a rua era obrigatório. [...] Até o final da década de 60, as pessoas saíam de casa nem que fosse para tomar um sorvete. Havia sempre uma comemoração qualquer, um show que era preciso assistir (a televisão era em preto e branco), a obrigação de resolver um problema no bar da esquina; enfim com a família ou sem ela, todo mundo se vestia para viver a noite de verão.

A efervescência desses novos padrões de comportamento tornou Ipanema um reduto não organizado de manifestações de oposição ao *status quo* no pós-1964. Atualmente, há uma construção fortemente disseminada por aqueles que pertenceram à “República de Ipanema” que ali estava a vanguarda cultural e política do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970, contudo, para muitos setores da esquerda e da direita daquele período, essa “turma” ficou conhecida pejorativamente ou não como “esquerda festiva”. Essa expressão foi bastante disseminada tanto pelos militantes de esquerda quanto pela direita para caracterizarem o tipo de oposição que muitos intelectuais, artistas, cronistas, cartunistas, entre outros manifestavam para criticar o regime autoritário. E com o termo “esquerda festiva” desqualificavam o trabalho desses diversos profissionais. Percebendo-os, sobretudo os jornalistas d’*O Pasquim*, como um grupo que só se preocupava com festas, bebidas e mulheres. E, ainda entendiam que o humor e a ironia utilizados por muitos desses jornalistas eram realizados muito mais pelo lirismo do que pela denúncia.

Seja como for, a “esquerda festiva”, alvo de muitas críticas da própria esquerda, foi assim definida por Carlos Leonam, em 1963. Era composta pelos frequentadores assíduos das areias, dos bares e das festas de Ipanema. Segundo Leonam (1998), “ela circulava em um espaço demarcado que abrangia a Zona Sul do Rio de Janeiro, cenário conhecido como cidade maravilhosa, onde não haveria pobres nem miséria, e por vezes parte de seus integrantes perambulavam até o Centro da cidade”.

Para Valle (2005, p.31), a expressão traduziu o “espírito ipanemense, um estandarte da maneira de ser e de agir das turmas de Ipanema”. Essa concepção abarcava as seguintes características: informalidade, liberdade, boemia, crítica, ousadia, humor e descontração. Como destacou Norma Rego (1983, p.14), era na praia,

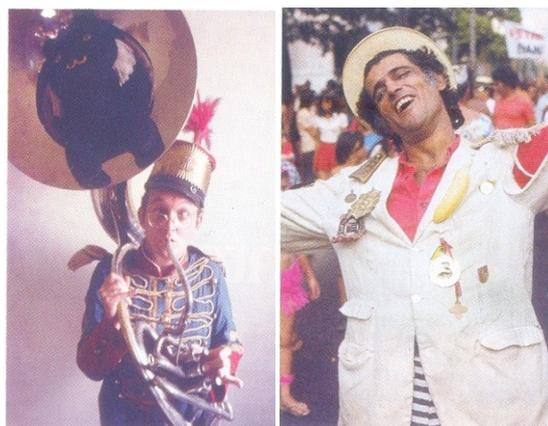
principalmente, que esse grupo bastante heterogêneo se reunia, “ninguém marcava o encontro, no fim de semana, por volta do meio-dia, todos iam chegando e se fixando na faixa de areia entre as ruas Farme de Amoedo e Montenegro (atual Vinicius de Moraes). [...] Era na praia que se discutia Marx ao som de samba”.

Entre os principais representantes da “esquerda festiva” estavam: o poeta Ferreira Gullar, o cineasta Leon Amoedo, a produtora Tereza Aragão, os jornalistas Zuenir Ventura, Milton Temer e Norma Pereira Rego, o filósofo Leandro Konder, o publicitário Darwin Brandão, a artista plástica Marília Kranz e alguns representantes da *patota d’O Pasquim*, como Ziraldo e Jaguar. Segundo Ruy Castro (1999, p.117), “nem que fossem em espírito, eram todos ligados ao antigo Partidão, a ponto de Millôr Fernandes (que não pertencia ao grupo) tê-los classificados de PCI – Partido Comunista de Ipanema. E o seu braço armado era a Banda de Ipanema”<sup>37</sup>.

É interessante perceber que mesmo convivendo com todos os citados personagens dessa “esquerda”, seja na mesa de bar, na areia da praia, ou nas redações em que trabalhou, Millôr Fernandes nunca se sentiu pertencente à “esquerda festiva”. Apesar de participar de sua grande manifestação pública que foi o bloco de carnaval Banda de Ipanema, ainda assim não se sentia um representante desse grupo. Podemos dizer que em relação aos outros jornalistas d’*O Pasquim* e reconhecidos representantes dessa “esquerda”, Millôr possuía atitudes mais conservadoras, as quais desenvolveremos em outro ponto desse estudo.

---

<sup>37</sup> A *Banda de Ipanema* foi idealizada poucas semanas antes do carnaval de 1965, por Jaguar; Albino Pinheiro; Ferdy Carneiro e mais 30 nomes que a transformaram em um acontecimento cultural, tornando-a em um dos mais famosos blocos do carnaval carioca. Entre seus fundadores constavam muitos dos jornalistas d’*O Pasquim*. A sua primeira musa e símbolo daquela geração foi a atriz Leila Diniz. Os encontros do pessoal da *Banda* aconteciam na Praça General Osório em frente ao restaurante *Jangadeiro* ou na casa de Albino Pinheiro, conhecido como o “comandante da Banda”. Para Ferdy Carneiro (*O Pasquim* n.141, mar.1972), a *Banda* “é um milagre. Nós sempre tivemos escrúpulo de pedir dinheiro ao comércio de Ipanema. No princípio era um rateio, mas depois nós começamos a ver que ficava caro”. Ver: JAGUAR, 2000; CASTRO, 1999; e FOLIA DE ALBINO: *Banda de Ipanema*. Direção de Paulo Cezar Saraceni. Rio de Janeiro, 2002. (86min).



**Imagem 31** – Jaguar e Ziraldo na Banda de Ipanema

A Banda era um “arco-íris político” ou uma “salada ideológica” (CASTRO, 1999, p.48). A idade média dos fundadores, na década de 1960, era em torno dos 30 a 40 anos. Além de seus ideólogos: Jaguar, Albino Pinheiro, Ferdy Carneiro; outros 30 contribuíram para a sua fundação, como: os artistas plásticos Hélio Oiticica e Hugo Bidet, os cineastas Glauber Rocha e Hugo Carvana, o fotógrafo Paulo Góes, o pintor Vergara, o cartunista Ziraldo, os cronistas Carlinhos Oliveira e Zózimo Amaral. Já as mulheres não se destacaram como fundadoras, mas como musas, em especial, a atriz Leila Diniz e as escritoras Danuza Leão e Marina Colasanti. Na década seguinte, a Banda cresceu tanto que muitos foliões que estavam “à toa na vida só para ver a Banda passar” foram incorporados ao cortejo. Como destacou Albino Pinheiro (*O Pasquim* n.141, mar.1972): “aqueles trinta que pretendem se intitular fundadores, já eram. Porque ela hoje [década de 1970], não depende mais de nenhum dos trinta. Ela já é do povo”.

De acordo com Castro (2005, p.47), a Banda de Ipanema tornou-se um acontecimento cultural. Nascida no primeiro Carnaval depois do golpe civil-militar de 1964, ela congregou todos aqueles que o novo regime observava como “inimigos potenciais”, ou seja, todos que sofreram algum tipo de censura: jornalistas, escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, cartunistas. Outra importante característica da Banda era que a cada ano ela prestava uma “homenagem a uma figura maravilhosa da vida do Rio de Janeiro” (*O Pasquim* n.141, mar.1972).

A Banda possuía uma das principais características da folia de momo: a “carnavalização do poder” (BAKHTIN, 1987) através do deboche e da irreverência, fazia críticas sempre bem-humoradas contra o governo e contra todos que apoiavam a ditadura, marca típica inclusive dos jornalistas d’*O Pasquim* que também participaram da Banda. Para Jaguar (*O Pasquim* n.141, mar.1972), “a Banda de Ipanema foi,

realmente, a origem de uma série de coisas, inclusive d'*O Pasquim*. Foi um negócio que houve em torno de Ipanema, que a Banda de Ipanema foi a origem de tudo”.

Em virtude dessa irreverência, os sujeitos da Banda, também conhecidos por “esquerda festiva”, estiveram não apenas sob a mira dos militares, foram igualmente “patrulhados” pela esquerda “dita séria”. Uma vez que essa acreditava ser uma heresia brincar o carnaval com milhares pessoas sendo perseguidas e torturadas pela ditadura. Já os militares e os seus mecanismos de repressão que eram, muitas vezes, o alvo predileto das irreverentes críticas dos membros da Banda, fizeram com que esses sujeitos fossem investigados pelo Serviço Nacional de Informação. Por exemplo, no primeiro ano da Banda, 1965, o artista plástico e notório boêmio de Ipanema, Hugo Bidet, se fantasiou de general com várias medalhas no peito e tentou entrar no bar *Jangadeiro* montado num burrico. Em outro carnaval, no período em que ainda havia intensa censura prévia à imprensa, Bidet se fantasiou de “Miss Imprensa” com uma rolha na boca desfilou pelas ruas do bairro.

Como observou Ruy Castro (1999, p.118), além da Banda de Ipanema, as principais realizações da “esquerda festiva” nos anos 1960 foram os *reveillons* promovidos por Albino Pinheiro e Jaguar no *Clube Silvestre*; as noites de samba no restaurante *Zicartola*<sup>38</sup>; o show *Opinião*<sup>39</sup> com Nara Leão (depois, com Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale; a popularização de expressões como “inserido no contexto” e “negó seguin” disseminadas pela *patota* d'*O Pasquim*; e o próprio jornal *O*

---

<sup>38</sup> O renomado bar-restaurant de Cartola e Dona Zica da Mangueira, o *Zicartola* foi inaugurado em 1963, na Rua da Carioca, 53. Ele foi “local de encontro de gerações e estilos musicais e, sobretudo, de valorização do samba urbano” (DINIZ, 2006, p.131). Durou até 1965. Lembramos que o compositor carioca Cartola – Angenor de Oliveira – nasceu em 1908 e tornou-se morador da Mangueira aos 11 anos de idade. Foi fundador do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e foi o primeiro presidente da ala de compositores e também primeiro diretor de harmonia. Sua carreira tomou um novo rumo quando foi encontrado pelo jornalista Sérgio Porto lavando carros em um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. A partir daquele encontro, Cartola voltou compor sambas, o que culminou com a gravação de seus LPs. Casado pela segunda vez, em 1950, com Eusébia da Silva de Oliveira, a Dona Zica com que inaugurou o *Zicartola*.

<sup>39</sup> O show *Opinião* foi um espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal, produzido pelo *Teatro de Arena* e por integrantes do *Centro Popular de Cultura da UNE*, instituição que na década de 1960 estava na ilegalidade pelo regime civil-militar brasileiro. O elenco era formado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti. Os atores-cantores intercalavam canções com as narrativas referentes à problemática social do país. O texto era assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. O show-manifesto estreou em 11 de dezembro de 1964, alguns meses depois do golpe militar, no teatro do Shopping Center Copacabana, sede do *Teatro de Arena* no Rio de Janeiro. *Opinião* tornou-se uma referência na chamada “música de protesto” e é considerado um dos mais importantes da história da música popular brasileira. O registro do show deu origem ao álbum homônimo, lançado em 1965.

*Pasquim*, apesar de alguns de seus jornalistas não se sentirem representados por essa “esquerda”.

Outro ponto a ser considerado foi a maneira como a imprensa reafirmou a associação entre Ipanema e as suas personalidades, ao se referir na década de 1960, por exemplo, como o “bairro de Tom e Vinícius”, o “da Garota de Ipanema”, ou ainda, na década de 1970, como a praia “da barriga de Leila Diniz”; “das dunas de Gal” ou “da tanga de Gabeira”. Assim, o ipanemense teria a capacidade de “contagiar o bairro, ao mesmo tempo em que era contagiado pelas características desse espaço” (VALLE, 2005, p.30).

Para os cronistas Jaguar (2000) e Leonam (1998), Ipanema deve ser observada não apenas como um bairro, mas como uma categoria que reúne valores e histórias de diferentes grupos, que com suas práticas sociais diárias modificaram a história da cidade e do país. Portanto, o que a princípio poderia representar uma simples expressão geográfica converteu-se em uma localidade com práticas sociais inovadoras, hábitos culturais de vanguarda e sentimentos que constituíram tradições em comum as quais foram apropriadas como parte da história do Rio de Janeiro e que foram projetadas para o Brasil, como uma referência nacional.

### **2.2.2 – Anos 1970**

*Rua Nascimento Silva, cento e sete / Você  
ensinando pra Elizete / as canções de canção do  
amor demais / Lembra que tempo feliz, ai que  
saudade, / Ipanema era só felicidade / Era como se  
o amor doesse em paz / Nossa famosa garota nem  
sabia / A que ponto a cidade turvaria / este Rio de  
amor que se perdeu.*

Vinicius de Moraes e Toquinho, 1974

Ao falarmos da “República de Ipanema” não podemos deixar de analisar a juventude que circulava por um dos cenários mais importantes do bairro: a praia. Lócus que ainda hoje é o elo aglutinador de diferentes “turmas”, espaço privilegiado de sociabilidade e de vanguarda, mas especialmente na década de 1970.

De acordo com Gilberto Velho (1998), a idéia de ser “vanguarda” aparece como um valor fundamental para as camadas médias da Zona Sul do Rio de Janeiro, sobretudo, para os jovens da década de 1970. Esse grupo apresentaria forte anseio por

mostrar um estilo de vida “vanguardista”, que se traduziria no valor atribuído ao tema da mudança como um modo de se opor a uma visão de mundo tradicional e conservadora.

A praia de Ipanema, portanto, foi o palco principal dessa mudança de comportamento, principalmente no que se refere às grandes inovações nos trajes de banho femininos, o que correspondeu à quebra de uma série de paradigmas. Lembramos que essa praia começou a ser frequentada na década de 1930, quando as normas rígidas da sociedade foram abrandadas e famílias inteiras passaram a tomar seu banho de mar. Esse novo comportamento social refletiu diretamente nos hábitos e padrões estéticos dos sujeitos, sobretudo, das mulheres, que inicialmente cobriam quase o corpo todo, depois passaram a usar os maiôs e o “duas-peças” na década de 1950, os biquínis na década de 1960, as tangas nos anos 1970, o “asa-delta” e o “fio-dental” nos anos 1980, e assim por diante. Enfim, Ipanema se consagrou não apenas ao lançar a sua moda praia para o Brasil e para o mundo, mas principalmente por romper com padrões culturais moralistas da sociedade brasileira.



**Imagem 32** – *O Pasquim* n.231, dez.1973

Para Marisol Valle (2005, p.26), a construção simbólica de Ipanema como um bairro que “lançou moda” e que se consolidou como vanguarda dos costumes e das manifestações artísticas e culturais brasileiras pode ser edificada por uma associação entre espaços e pessoas. Segundo a autora (2005, p.28), Ipanema deve ser entendida como um bairro onde se desenvolveram comportamentos pioneiros e foi no espaço da praia – mais propício para a exposição corporal – que novas moralidades ganharam um destaque público.

Para Miriam Goldenberg (2007, p.77), foi na praia que o corpo ipanemense mostrou-se de forma “transgressora, polêmica e libertária”. A antropóloga afirmou que a exposição que a atriz Leila de Diniz fez de sua gravidez na praia de Ipanema, em 1972, “materializou, objetivou e corporificou seus comportamentos sexuais transgressores”. Pois, ao exibir a sua barriga de grávida e de biquíni na praia sem ser casada, ela quebrou paradigmas, escandalizou e lançou moda, rompeu com a imagem concorrente à grávida tradicional, que escondia a barriga. Assim, para Goldenberg (2007, p.77), Leila Diniz permanece, até hoje, como símbolo da mulher carioca que encarnou o espírito da cidade: “corpo seminu, sedução, prazer, liberdade, sexualidade, alegria, espontaneidade”. É importante ressaltar que, por tudo isso, Leila Diniz também se tornou a musa da liberdade de expressão para os jornalistas d’*O Pasquim*, tanto que na imagem a seguir a atriz foi representada como a “estátua da liberdade”, mas em vez da tocha, ergueu uma garrafa de uísque em uma das mãos e o semanário de Ipanema na outra.



**Imagem 33** – *O Pasquim* n.52, jun.1970

Por falar no espaço da praia, devemos observar os verões de Ipanema como o grande momento de divulgação do *modus vivendi* do bairro. Sobretudo, os verões de 1970 a 73, que representaram o auge das manifestações de *contracultura* para a juventude que frequentou o chamado Píer de Ipanema.



**Imagem 34** – Píer de Ipanema, 1972

O Píer de Ipanema foi instalado em 1970 em armações de ferro e madeira, no trecho da praia entre as ruas Farne de Amoedo e Teixeira Melo, para a construção do emissário submarino e da rede coletora de esgoto de Ipanema. O Píer se tornou um ponto de encontro para muitos surfistas, pois a colocação da tubulação alterou a velocidade da água, provocando na região a formação de ondas violentas, ideais para a prática do surfe. Esse cenário se completava com acolhedoras dunas artificiais, produzidas pela areia dragada do mar e despejada na praia por conta da construção do emissário. As dunas conjugadas com o ambiente de efervescência cultural da década de 1970 garantiram aos frequentadores a privacidade necessária para ousar, experimentar e se libertar, longe dos olhos dos curiosos que circulavam pelo calçadão.

As dunas se tornaram uma espécie de refúgio que acolheram muitos jovens, artistas e intelectuais envolvidos com os movimentos de *contracultura*. E para homenagear uma das referências da *contracultura* no Brasil e musa do *Tropicalismo*, elas ficaram conhecidas como as *dunas da Gal*<sup>40</sup>, ou ainda, *dunas do Barato*, em homenagem à música de Jards Macalé e Wally Salomão, *Vapor Barato*, em referência aos seus principais frequentadores – a juventude *hippie* e seus ideais alternativos de sociedade e de liberdade.

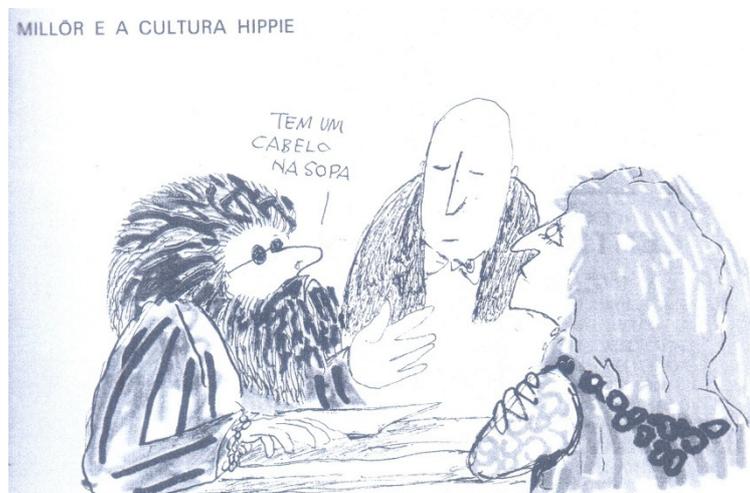
Lembramos que no final dos anos 1960 e ao longo dos 70, diversos movimentos de contestação contra a ordem política, econômica, social e cultural vigente se

---

<sup>40</sup> Nesta época, Gal Costa morava na rua Farne de Amoedo e frequentava a praia de Ipanema exatamente neste trecho onde ficavam as famosas dunas que carregaram seu nome.

irradiaram pelo mundo.<sup>41</sup> Nesse contexto, surgiram os movimentos de *contracultura* que tinham em comum o interesse de que o mundo fosse percebido de maneira subjetiva, a partir da expansão da consciência. Com isso, propunham a liberdade do sujeito e de suas ações. Por isso que, nesse período, uma série de revoluções no cotidiano das pessoas despontou na sociedade, como: o sexo livre e sem culpa; o consumo de drogas; o movimento feminista, dos homossexuais, e dos *hippies*; o uso de contraceptivos; da minissaia; do biquíni e da tanga. Essas manifestações foram importantes para a crítica do *status quo* e para a promoção de uma vanguarda cultural e artística que afetou diretamente os costumes de uma época influenciando outras tantas gerações.

Millôr Fernandes, que pertencia à outra geração, a dos *sportmens*, mas que estava vivenciando essas transformações dos costumes, sendo um observador e também ator privilegiado das areias da praia que tanto exaltou, não deixaria de fazer a sua crítica irônica, utilizando essa juventude e a cultura *hippie* como sujeitos de suas crônicas e charges, como podemos observar a seguir:



**Imagem 35** – *Veja* n.87, mai.1970

Segundo Marcelo Ridenti (2000, p.36), a juventude brasileira do período estava inebriada pelo cenário contestatório internacional: movimentos sociais, engajamentos

---

<sup>41</sup> Marcelo Ridenti (2000, p.36) destacou que contra a ordem estabelecida irromperam movimentos de protesto, resistência e mobilização política em todo planeta, especialmente no ano de 1968: do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre dos estudantes no México; da Primavera de Praga às passeatas norte-americanas contra a guerra do Vietnã; do pacifismo dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura – notadamente as experiências com as drogas, tidas na época como contestação à moral e aos padrões culturais burgueses –, até os grupos de luta armada, espalhados pelo mundo afora.

políticos, críticas ao processo de desenvolvimento capitalista e à cultura dominante homogeneizadora, ou ainda, lutas por liberdades de uma forma geral. De acordo com Daniel Aarão (1998, p.20), os movimentos de *contracultura* defenderam e divulgaram novos valores e comportamentos sociais que se opuseram às preferências e às políticas dos poderes hegemônicos. Para o historiador, era uma crítica ao conservadorismo que ultrapassava o domínio estrito do discurso político do poder para alcançar as raízes do comportamento, das relações afetivas e da vida cotidiana.

Na dinâmica desse processo, é importante destacar que as drogas alucinógenas tiveram um significado todo especial. Primeiro porque ajudaram a vislumbrar essa nova realidade e depois porque o seu uso se atrevia contra a moral e aos padrões culturais burgueses até então hegemônicos no seio da sociedade brasileira. Essas drogas eram chamadas de *psicodélicas*, termo cunhado por Timothy Leary<sup>42</sup> para designar o sentido da expansão da consciência.



Imagem 36 – O Pasquim n.51

Para Luiz Carlos Maciel<sup>43</sup> (2001, p.37), integrante da *patota* d'O Pasquim e responsável pela coluna *Underground* no alternativo de Ipanema, a *contracultura*

<sup>42</sup> Timothy Leary foi professor de Antropologia da Universidade de Harvard. Foi expulso da referida Universidade por estimular entre seus alunos o uso de drogas alucinógenas, especialmente, o Ácido Lisérgico (LSD). Acreditava que assim os alunos entrariam em contato com uma nova consciência sobre o mundo e, principalmente, sobre eles mesmos. Lembrando que este período, nos Estados Unidos, era de uma crise política e social entre os jovens, em virtude da Guerra do Vietnã. Para o professor a combinação da crise externa com a nova experiência interna gerou a contracultura americana (LEARY, 1998).

<sup>43</sup> O gaúcho Luiz Carlos Maciel (1938) formou-se em Filosofia em Porto Alegre. Dedicou-se à direção cênica na Bahia. Trabalhou nas redações do *Jornal do Brasil*, *Fatos & Fotos* e na *Rolling Stone* brasileira. Mas, definitivamente, o que marcou sua carreira foi ser um dos colaboradores d'O Pasquim. No semanário de Ipanema, possuía uma seção chamada "UNderground", desde o número 48 (maio de 1970),

“forneciu à sua geração o sentido de um questionamento mais profundo da sociedade, do comportamento, do modo de viver, um questionamento que não se reduzia às intenções da revolução política tradicional”. Maciel ficou conhecido como o “teórico da *contracultura* no Brasil” (ALONSO, 2010, p.10).

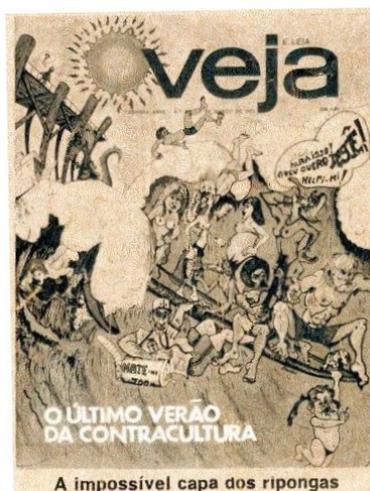
No artigo “Cultura de verão”, de 1969, Maciel deu dicas, n’*O Pasquim*, de como se comportar na praia de Ipanema para os frequentadores iniciantes, assim esclareceu:

vai começar a temporada de verão na praia em frente à rua Montenegro e, por isso, me ofereço espontaneamente a dar alguns conselhos aos que tiverem se candidatando a frequentadores assíduos. Os visitantes vindos das províncias, principalmente, poderão aproveitá-los e evitar as mancadas vergonhosas. Não digo que seja um especialista em papos da Montenegro. Mas que tenho já a minha experiência, tenho. Já tomei chopes e caipirinhas no *Veloso* suficientes para me conferir de certa autoridade. [...] É muito importante que você fale sobre drogas com absoluta displicência, mesmo que jamais tenha tomado nenhuma delas. Se já tomou, talvez seja mais difícil conter o entusiasmo, mas aguente firme. Você deve referir-se à maconha, principalmente, como se fosse Coca-Cola, tratando-a carinhosamente por fumo, para revelar o seu grau de intimidade. E procure deixar no ar que a maconha é até um troço meio devagar, que você já está em outra, na sua, etc. – e que a sua tem a ver com “ácido”. Não dirija a palavra a quem não perceber, de cara, que o tal “ácido” é LSD.

Dessa maneira, podemos dizer que o Píer de Ipanema, na década de 1970, se tornou o espaço de experimentação da *contracultura*. Representou o local da “liberdade” em oposição ao cenário de cerceamento da ditadura que durante esse período se manteve forte sobre a sociedade: prisões, torturas e censura ditavam as regras do regime civil-militar no Brasil. E naquela faixa litorânea da cidade o lema “é proibido proibir” foi vivenciado nas atitudes de uma geração que quebrou os tabus e a moral conservadora da sociedade brasileira, e por assim dizer, da própria ditadura, ao investir na sociedade alternativa e *hippie*, na mudança de valores e hábitos, enfim, no rompimento de paradigmas.

---

na qual divulgou várias temáticas da *contracultura*. Nessa coluna, ele discutiu e deu voz a autores em voga da contracultura internacional. Ficou no jornal até 1971. Trabalhou também no cinema e na televisão como roteirista. Além disso, destacou-se por publicações como: *Negócio Seguinte* (1981); *Anos 60* (1987); e *Geração em Transe* (1996).



**Imagem 37** – Capa da revista *Veja* sobre o Píer de Ipanema, 1973

Mesmo assim, não podemos afirmar que o Píer e seus frequentadores representaram um foco organizado de resistência à ditadura naquele período, algo que a cultura memorialística em torno dos acontecimentos sobre esse período passou a enaltecer. O historiador Gustavo Alonso (2010, p.16) destacou que muitas pessoas que vivenciaram a “liberdade” ou os “dias de loucura” do Píer exageraram no mito de resistência que ficou associado ao lugar. Nesse instante, é importante ressaltarmos o estudo de Alessandro Portelli (2002, p.120-121), que analisou o mito não como uma história falsa ou inventada, mas uma história que se torna significativa, na medida em que passa a ser compartilhada, e se torna símbolo de auto-representação de uma cultura.

Seja como for, o Píer

tornou-se a praia *hippie* de Ipanema, um grande *underground* a céu aberto, epicentro do *desbunde*, e como tal frequentado por gente de todo tipo, muitos sem nenhuma intimidade com a areia. [...] A moda no Píer eram as saias longas com umbigo de fora e as batas indianas. [...] Não se raspavam as axilas – muitas moças se orgulhavam de seus triunfais chumaços. As pessoas se saudavam com beijos na boca [...]. Não era uma praia, era uma atitude (CASTRO, 1999, p.298).

Enfim, ao rememorarmos a importância do Píer e das dunas de Ipanema para a sociedade brasileira, e mais especificamente para a juventude dos anos 70, eles devem ser analisados como símbolos e cenários das manifestações de *contracultura*. Como também, espaços privilegiados para se divulgar ideais de oposição à repressão do regime autoritário, não pela via armada como muitos estudantes e intelectuais defendiam, mas através da quebra de uma série de paradigmas. Uma vez que com

posicionamentos considerados de vanguarda os sujeitos, que ali circularam, promoveram novas práticas sociais e que foram sendo apropriadas por parte da sociedade, provocando, com isso, o questionamento de muitas tradições.<sup>44</sup>

O Píer de Ipanema atraiu pessoas do país inteiro, as pessoas “desembarcavam na Rodoviária Novo Rio e às vezes zarpavam de mala e tudo para praia, em busca de seus pares” (CASTRO, 1999, p.298). Por tudo isso, ressaltamos que no Píer não circularam apenas a juventude *hippie*, mas também os jornais e revistas de oposição ao regime ditatorial, conhecidos como *alternativos*, os poetas da *geração mimeógrafo* e a chamada “esquerda festiva”, ou para muitos a turma do *desbunde*. Como observou Gustavo Alonso (2010, p.10-16), se o verão de 1962 ficou conhecido na Europa e nos Estados Unidos como “*the summer of love*”, o verão de 1972 no Rio de Janeiro pode ser reconhecido como o “verão do *desbunde*”. O *desbunde* ganhou força entre essa juventude por acreditarem não mais na futura revolução redentora, mas na conquista cotidiana da liberdade. O autor destacou que o *tropicalismo*<sup>45</sup> representou o apogeu do

---

<sup>44</sup> Um dos exemplos mais significativos em termos de inovação cultural nesse período foi o grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trambone*, criado em 1974, por jovens entre 16 e 26 anos, que se conheciam do Arpoador e do Píer de Ipanema. Eles circulavam por estes espaços e interagiam com o ambiente de *contracultura*, tanto que muitas vezes ensaiaram suas peças na praia. Eles romperam com a visão tradicional das companhias teatrais existentes no Brasil até aquele momento. Entre eles estavam Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna e o diretor Hamilton Vaz Pereira. Havia uma efervescência anárquica entre o grupo, tanto que a primeira peça que encenaram, *O inspetor-geral* do russo Nicolai Gogol, foi tão modificada nos ensaios, que o próprio escritor não a reconheceria. Outros integrantes foram incorporados ao grupo posteriormente. Na década de 1980, havia tantas pessoas no *Asdrúbal*, cerca de 150, que de tão inchado, acabou se subdividindo em 36 grupos teatrais, e para amalgamá-los foi organizado um grande evento no verão de 1982 no Arpoador. Armaram uma lona onde as peças foram encenadas. Foi um sucesso tamanho que marcou a geração dos anos 1980 como a geração do *Circo Voador*. Muitos artistas, como o cantor *Cazuza*, foram revelados naquela lona (CASTRO, 1999, p.43-45).

<sup>45</sup> Segundo Frederico Coelho (2002, p.85), o *tropicalismo* foi o resultado de um movimento estético-musical, caracterizado basicamente por uma aliança estratégica e produtiva entre músicos e compositores baianos com intelectuais paulistas na década de 1960. Já a *Tropicália* foi além dos marcos temporais do *tropicalismo musical* (outubro de 1967 a dezembro de 1968); foi além de seus participantes (músicos baianos, paulistas, além de Nara Leão, Jorge Bem, Capinam e Torquato Neto); e foi além de suas intenções (regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo reformista, etc.). A *Tropicália* surgiu por outros caminhos que também levaram à música popular. Gustavo Alonso (2010, p.5) destacou que ao longo dos anos 1960 os *tropicalistas* foram vistos como “alienados”, uma juventude que se desviou da principal missão para os jovens daquele momento, a “revolução”. Suas canções eram vistas como fragmentárias, ambíguas e distorcedoras da realidade nacional. A esquerda tradicional acreditava que o tropicalismo propunha uma “carnavalização inconsequente” da realidade opressora. Acreditavam que a estética tropicalista quebrava a linha discursiva clara dos opositores do regime que buscavam, através das tematizações das misérias nacionais, conchamar os ouvintes às mudanças. A mudança de postura com relação aos Tropicalistas ocorreu no momento de retorno de Caetano Veloso do exílio, em janeiro de 1972. Pois, apesar de todo histórico das esquerdas de crítica ao *Tropicalismo*, o retorno de Caetano, em meio ao fervor contra-cultural no Brasil, foi recebido com bastante entusiasmo, visto como catalisador dos grupos *underground*, tornando-o mito daquelas manifestações contra-culturais.

“desbunde” no Brasil e o Píer de Ipanema simbolizou o espaço onde o êxtase da visão conciliatória acerca da *tropicália* ancorou.

Ressaltamos que a palavra *desbunde* foi a maneira que as esquerdas mais tradicionais passaram a chamar a atitude daqueles que seguiam uma linha mais alternativa na sociedade, em tempos de autoritarismo e repressão política e cultural, essa turma era vista de forma pejorativa por aqueles que acreditavam na via armada para o retorno a democracia (ROLLEMBERG, 1999). Eles foram interpretados por essa esquerda que acreditava na tomada do poder pela forma insurrecional como uma juventude individualista e “sem propósito ideológico”, considerados “politicamente alienados” e a sua cultura *underground* como uma manifestação efêmera de tantos verões (ALONSO, 2010, p.4).

Dessa forma, percebemos que a identidade *ipanemense* estava repleta de significados, “rótulos” ou “marcas” que expressaram ora uma vanguarda cultural ora uma alienação política. Por mais contraditório que possa parecer, tais marcas identificaram, e ainda identificam, os diferentes indivíduos que circularam por Ipanema e que representaram, a partir daquelas práticas cotidianas, o cenário múltiplo que se tornou o bairro, demarcando a sua história entre a Ipanema Provinciana e a Ipanema Cosmopolita.

É importante ressaltar que muitas construções memorialísticas, e por vezes anacrônicas, foram sendo feitas *a posteriori* em torno desse efervescente momento de Ipanema. Como, a apropriação feita pela sociedade da famosa aparição de Fernando Gabeira<sup>46</sup>, ex-militante do MR-8 recém-chegado do exílio em 1979, de tanga na faixa de areia, onde anos antes estava o Píer de Ipanema. Na memória da sociedade brasileira, inclusive para muitos cronistas, Gabeira acabou se tornando um ícone do que significou o Píer de Ipanema, apesar de nunca ter frequentado efetivamente o Píer, uma vez que este não mais existia quando o ex-militante retornou do exílio. Mesmo assim, ao longo das décadas seguintes, Gabeira foi incorporado como parte da história do Píer e para a sociedade brasileira, em especial para muitos *ipanemenses*, essa é a referência mais

---

<sup>46</sup> O jornalista e ex-militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) Fernando Gabeira se tornou exilado em virtude de seu apoio às ações armadas contra a ditadura no pós-1964, envolvido inclusive no famoso sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, em 1969, quando foi preso. Ao retornar do exílio em 1979, tornou-se símbolo do *desbunde* e ficou famoso por suas atitudes “subversivas” cotidianas, como utilizar a tanga de crochê em plena praia de Ipanema e com isto agredir a moral conservadora da sociedade, ainda sob regime autoritário.

rememorada. Embora estivesse ausente desse momento histórico na prática, na memória daqueles que pertenceram à “esquerda festiva”, o que prevaleceu foi a sua postura de *desbunde*, a qual recebeu um sentido anacrônico para aquela geração.

Como destacou Myriam de Barros (1999, p.45), é a observação dos detalhes nas grandes cidades que nos permite compreender que a nossa visão é uma entre muitas e que só a fineza da observação é capaz de compreender os olhares que se cruzam e que dão sentidos às ações entre os indivíduos.

Seja como for, a “República de Ipanema” deve ser compreendida como um grande mapa político-cultural da história cidade do Rio de Janeiro, onde coexistiram diferentes grupos sociais e que promoveram várias revoluções cotidianas na sociedade.<sup>47</sup> Esse espaço da cidade trouxe à tona transformações no comportamento, na moda, nas artes plásticas, no cinema, na música popular, na imprensa e em outras tantas atividades culturais, pois daquele ambiente litorâneo foram divulgados novos hábitos sociais considerados tabus pela sociedade brasileira de um modo geral. Ipanema se tornou um marco na cultura nacional porque mudou o jeito, não somente do carioca, mas do brasileiro “escrever, falar, vestir-se (ou despir-se) e, possivelmente, de pensar” (CASTRO, 1999, p.11).

---

<sup>47</sup> Ao longo do tempo, na memória dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, o bairro de Ipanema se constituiu como um paradigma de vanguarda cultural, tanto que em 2003 o Departamento Geral de Patrimônio Cultural (DGPC) da Secretaria Municipal de Culturas da Prefeitura do Rio realizou um projeto, apoiado no Decreto n. 23.161/03, para a preservação do patrimônio cultural do bairro, em síntese para a construção do “Sítio Cultural de Ipanema”. Destacamos o seguinte trecho do citado documento: “Ipanema é um lócus da cidade do Rio de Janeiro mais identificado pelo seu modo de ser do que pelas suas construções. É um estado de espírito em eterna mutação, sempre se mostrando precursor e inovador de pensamentos, de comportamentos, de movimentos sociais, culturais e anticulturais. Conservador e subversivo, provinciano e cosmopolita, agitador e relaxante, este bairro é a própria essência do espírito carioca de ser”.

### 3 – O Millôr *ipanemense*

*Adoro Ipanema, adoro isto que restou do Rio, onde antigamente ficava o Brasil. Ainda bem que há milhões de pessoas que adoram São Paulo.*

Millôr Fernandes, 1970

Millôr Fernandes, que se tornou um importante agente da construção da Ipanema cosmopolita nos anos 1960, chegou a conhecer a antiga Ipanema, a provinciana, no final da década de 1930. Segundo ele: “meu passado em Ipanema começa aos 15 anos com a visão de um paraíso de casas brancas, onde só vivia gente bonita, toda bem vestida e toda feliz. Havia gente feliz naquele tempo” (2002, p.317).

Todavia, o jornalista só se transformou em um *ipanemense*<sup>48</sup> típico em 1954, aos 31 anos de idade e 16 anos como profissional consagrado da imprensa. Nesse período, trabalhava na revista *O Cruzeiro* e possuía um dos maiores salários entre os jornalistas. Em Ipanema, ele promoveu um distanciamento das outras áreas da cidade, especialmente da Zona Norte do Rio – lugar de sua infância. Como ele salientou: a sua vida “foi uma progressão em direção à Zona Sul” (FERNANDES, 2003, p.27).

Lembramos que o primeiro local da Zona Sul em que residiu foi Copacabana, no momento áureo do bairro, quando se apropriou dos valores e referências herdados daquela antiga territorialidade boêmia, depois foi morar em Ipanema. Portanto, Millôr foi testemunha do crescimento e da especulação vertiginosa que ocorreram nesses dois territórios, e isso se refletiu em muitas de suas crônicas sobre a cidade, já que para ele Ipanema e Rio de Janeiro eram sinônimos. Mas apesar da decepção com a especulação desenfreada no bairro, ele não deixou de enfatizar o *glamour* de se morar na Zona Sul, sobretudo em Ipanema, ressaltando que o seu mundo estava circunscrito ao “interesse da praça General Osório de minha aldeia Ipanema” (*O Pasquim* n.136, fev.1972). Ele recordou que seus dias na ensolarada Ipanema dos anos 1960 eram quase sempre os mesmos:

Eu saía de manhã, escrevia um pouco – máquina de escrever! –, ia à minha praia, jogava (peteca! Depois frescobol), caía no mar. E aí ia trabalhar até de noite. Sobrava tempo para a *happy hour* – no *Juca's Bar*, ali no Centro da Cidade [próximo à redação de *O Cruzeiro* onde

---

<sup>48</sup> Apesar do termo *ipanemense* aparecer em diferentes textos de diversos cronistas do bairro de Ipanema, o também cronista Carlinhos de Oliveira (2004, p.120), em uma crônica de 31 março de 1960, destacou que para ser “o certo, o elegante e verdadeiro, [o termo] é *ipanemenho*”.

trabalhava]. Íamos depois para as boates que estavam aparecendo (FERNANDES, 2003, p.34-35).

Dessa forma, resolveu limitar o seu território, a sua cidade, o seu bairro e o seu quarteirão, quer dizer, demarcou a pracinha na rua Gomes Carneiro como sua, onde em 1962 organizou o seu ateliê, e de onde projetou seu olhar sobre Ipanema e sobre a cidade (imagem 2). Segundo Ruy Castro (1999, p.258), “tal praça um dia terá que se chamar pracinha Millôr Fernandes”. Na legenda do mapa a seguir (imagem 18) podemos identificar exatamente essa tal pracinha, o ponto 10 refere-se ao estúdio de Millôr, já demarcada por Castro.



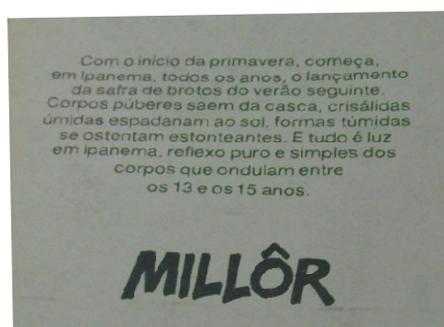
**Imagem 38** – Mapa de Ipanema Clássica, 1920-1970 (CASTRO, 1999, p.2-3)

Para o cronista Carlinhos de Oliveira (2004, p.62), “somos todos cronistas de nosso bairro. [...] Estamos sempre contando histórias de Ipanema, evovendo figuras de Ipanema, telefonando para pessoas de Ipanema”. Mas uma temática é quase que unânime nos cronistas do bairro, a demarcação de suas fronteiras: “Ipanema começa na praia do Diabo e termina antes do canal do Leblon. Seus moradores se referem com certo desdém aos habitantes de suas fronteiras – os inocentes de Copacabana e do Leblon” (OLIVEIRA, 2004, 35).

Em 1954, quando Millôr chegou em Ipanema ainda se construíam casas na orla (atual Avenida Vieira Souto), ou seja, o jornalista pode vivenciar um pouco do cotidiano da Ipanema provinciana como salientamos anteriormente. Em Ipanema, o

metro quadrado era mais barato que na cosmopolita Copacabana, que naquele período passava por uma desenfreada especulação imobiliária. Millôr comprou um apartamento em um prédio de quatro andares, defronte do antigo Posto 9, atual Posto 10. Ruy Castro (1999, p.256) relatou que “num prédio desta altura mesmo que se more no último andar, podia-se ler o preço de picolés na carrocinha da Kibon na calçada, admirar o jogo de quadris do broto que atravessa a rua ou chamar o amolador de facas que passa tocando *Cidade Maravilhosa*”.

Millôr não só assistiu o crescimento e a transformação da proviniana Ipanema na cosmopolita “República de Ipanema”, como foi, acima de tudo, um ator importante da divulgação de seu *modus vivendi*. De acordo com Ruy Castro (1999, p.254), “cada centímetro de Ipanema era seu território [de Millôr]”.



**Imagem 39** – *O Pasquim* n.274, out.1974

O jornalista se tornou um amante de tudo que havia em Ipanema: desde a composição da areia por onde trilhava suas caminhadas matinais da esquina de sua casa, na rua Aníbal de Mendonça até o Arpoador. Contudo, não deixou de registrar que esta mesma areia acabou se transformando “de fininha e povoada por tatuís para a atual áspera e ressentida, [...] de tanto ser pisoteada por massas de infieis”. Era também um apaixonado pela “água mais azul e rica em peixes”, mas criticou quando ela se tornou a “bandeira-vermelha, rica em lixo e coliformes fecais”. Por fim, deixou sua marca registrada com críticas irreverentes sobre “a lenta ocupação da orla e a derrubada de cada casa e a sua substituição por um godzilla arquitetônico” (FERNANDES, apud CASTRO, 1999, p.256).

Sobre o inchaço populacional nas areias da praia durante os verões, descreveu Millôr, em 1969, “sempre se pode enfiar mais um guarda-sol de praia entre os 350.000 que já se encontram enfiados na areia às sete da manhã. Na verdade, transformou-se até

um esporte local cada um procurar, cuidadosamente, um lugar onde enfiar o seu (guarda-sol!)” (*O Pasquim* n.14, 1969).

Por isso, o jornalista escreveu o poema *Ipa Semper no momento em que todo mundo fala mal do meu bairro* (FERNANDES, 2002, p.316) a fim de exaltar as qualidades e as particularidades de Ipanema, no início dos anos 1970. Millôr refletia em sua narrativa a própria contradição que existia em Ipanema, ora se exaltava o seu passado provinianismo, ora o seu presente cosmopolitismo.

Tenho um encontro com Ipanema/ Não importa a de depois/ (A Ipanema do poema)/ Como sempre só nós dois./ É só um encontro com Ipanema/ Na primeira luz solar/ Sombras da noite do asfalto/ Nos picos brilho lunar/ Eu me encontro com Ipanema/ Dois irmãos acordando/ (Lindo *take* de cinema!)/ Cabelos verdes voando./ Ipanema, casta amante/ Canta, branca a areia fina./ Eu, com meus pés pesadões./ Piso seus pés de menina./ Com os pés compomos canções/ Ali, gravadas na areia:/ Jamais vão vender milhões/ Só se ouvem à lua cheia./ Ipanema, geometrias/ Riscando galhos no ar/ Onde passam gaiivotas/ Como nós fazendo par./ Tenho um encontro com Ipanema/ No céu, na rua, no bar./ Olha que coisa mais linda/ Ainda está pra chegar/ Eu me encontro com Ipanema/ No bar, no céu ou na rua; Ipanema tão inocente/ Ipanema quase nua./ Tenho um encontro com Ipanema/ Na luz que nasce dourada/ Nossas sombras são ponteiros/ Às cinco da madrugada./ Às cinco, vindo da noite./ Às cinco acordando agora./ Às cinco, traço limite./ Às cinco, hora da aurora./ Só eu, ela, ontem, amanhã./ No dia que amanheceu./ Olha coisa mais feia/ Ainda não aconteceu.

Millôr que assistiu ao emparedamento de Copacabana, no final dos anos 1940, vociferou quase que diariamente com as suas crônicas para que tal fato não ocorresse também em Ipanema, a sua “cidade ideal”. Podemos dizer que as décadas de 1960 e principalmente os anos 70 representaram tanto o auge da nova territorialidade cultural da cidade com a projeção do bairro de Ipanema – como vanguarda cultural no cenário nacional –, quanto uma intensa especulação imobiliária que modificou a face do bairro, derrubando casas e construindo novos prédios, assim como aconteceu em Copacabana nas décadas anteriores. Apesar de exaltar o “espírito carioca” e as características *ipanemenses* como nacionais, Millôr não deixou de criticar o bairro quando esse foi assolado pela especulação imobiliária. Segundo o jornalista (1978, p.49), “Ipanema, interessantíssimo bairro grã-fino e intelectual, todo construído nos últimos cinco anos com a técnica do tempo em que urbanismo ainda não tinha sido inventado”.

Como os *ipanemenses*, especialmente os seus cronistas, construíram a imagem de Ipanema como representação da cidade do Rio, com isso, aqueles que ali conviviam acreditavam que tudo que afetasse o bairro afetaria o Rio como um todo. Essa Ipanema era, pois, a “cidade ideal”, com representatividade social e disseminadora de conceitos e valores para todo o país. Como analisou Argan (2005, p.77), “toda intervenção urbanística e de construção na cidade implicam junto da necessidade de responder a uma exigência atual, uma atitude, um obrigação de intervenção e, portanto, uma avaliação da condição objetiva e presente da cidade”. Enfim, foi esse o motor das crônicas de muitos *ipanemenses*, sobretudo as de Millôr, que tentavam não somente compreender tamanha transformação, mas combatê-la. Assim, o jornalista desabafou: “surge então um Sérgio Dourado e constroi uma obra de dezoito andares, que não conforta ninguém e aflige muito mais” (apud CASTRO, 1999, p.256).



**Imagem 40** – Ipanema, anos 1930/40



**Imagem 41** – Ipanema, anos 1960/70

Ressaltamos que o primeiro prédio do bairro com mais de dois andares foi o Edifício Issa, na orla, na rua Visconde de Pirajá, construído em 1935. Contudo, desde 11 de outubro de 1944, pelo Decreto n.7.937 ficou determinado que as edificações na rua Visconde de Pirajá e na avenida Aaulfo de Paiva deveriam ter no mínimo três e no máximo oito pavimentos (BALSA, 2005, p.111). A partir de 1950 e 60, iniciou-se de maneira tímida a transformação da Ipanema provinciana. Seu casario começou a ser demolido para dar lugar às novas unidades residenciais, denominadas na época de “multifmiliares” – quer dizer grandes prédios de apartamentos. Esse foi o prenúncio da explosão imobiliária das décadas seguintes, o que mudou radicalmente a face do bairro, alterando a altura de seus prédios para 12 pavimentos.

Lembramos que a imagem da Ipanema cosmopolita fora construída entre os cronistas do bairro desde fins dos anos 1960, mas, com o projeto de urbanização do então Prefeito Marcos Tamoyo, em 1975, houve a propagação definitivamente para o Brasil e para o mundo de tal imagem cosmopolita de Ipanema, atrelada, é claro, aos já consagrados movimentos sociais, culturais e políticos que fizeram do bairro a vitrine da cidade e do país para o mundo. Dessa forma, a prefeitura do Rio promoveu uma série de obras objetivando atender às demandas de tal imagem, com isso, a busca por apartamentos cresceu vertiginosamente, tanto que a especulação imobiliária alterou de forma significativa a paisagem do bairro. O pavimento térreo de cada prédio passou a ser destinado ao comércio de luxo em face das novas perspectivas de consagrar Ipanema como um espelho vitrine do Rio, porque não dizer do Brasil, para o mundo.

Um dos principais personagens que contribuiu para essas mudanças foi o empresário Sérgio Dourado, que se tornou figura fácil nas crônicas sobre Ipanema durante esse período. Ele construiu verdadeiros arranha-ceus. Em 1977, em virtude dessa especulação imobiliária que desfigurou a paisagem de Ipanema, Toquinho, Chico Buarque e Tom Jobim reescreveram a composição *Carta ao Tom*, de 1974, parodiando-a e transformando-a na crítica *Carta do Tom*:

Rua Nascimento Silva, cento e sete / Eu saio correndo do pivete /  
Tentando alcançar o elevador / Minha janela não passa de um  
quadrado / **A gente só vê Sérgio Dourado / Onde antes se via o  
Redentor** / É meu amigo só resta uma certeza / É preciso acabar com  
a natureza / É melhor lotear o nosso amor. (grifo da autora)

Vale ressaltar que foi nesse momento que houve a “fusão da Guanabara” que contribuiu para modificar o cenário político não somente do Estado do Rio de Janeiro, mas principalmente da cidade. E como para Millôr e os demais cronistas de Ipanema o bairro representava a cidade, ele não deixou por menos e passou a criticar tais transformações em diferentes editoriais e artigos n’*O Pasquim*.



p.123), “a argumentação contrária à criação de um novo estado centrava-se portanto na exiguidade do espaço físico do até então Distrito Federal, nas ligações profundas entre o Estado e a cidade do Rio de Janeiro, e no desejo de, com a incorporação, tornar o Rio de Janeiro um estado econômica e politicamente poderoso”.

Segundo Marly Motta (2001, p.23), “transformada em cidade-estado, sem municípios – portanto, um ente federativo muito especial – a Guanabara conservou a maior parte das funções de principal centro político do país, tornando-se o que se pode chamar de estado-capital”.

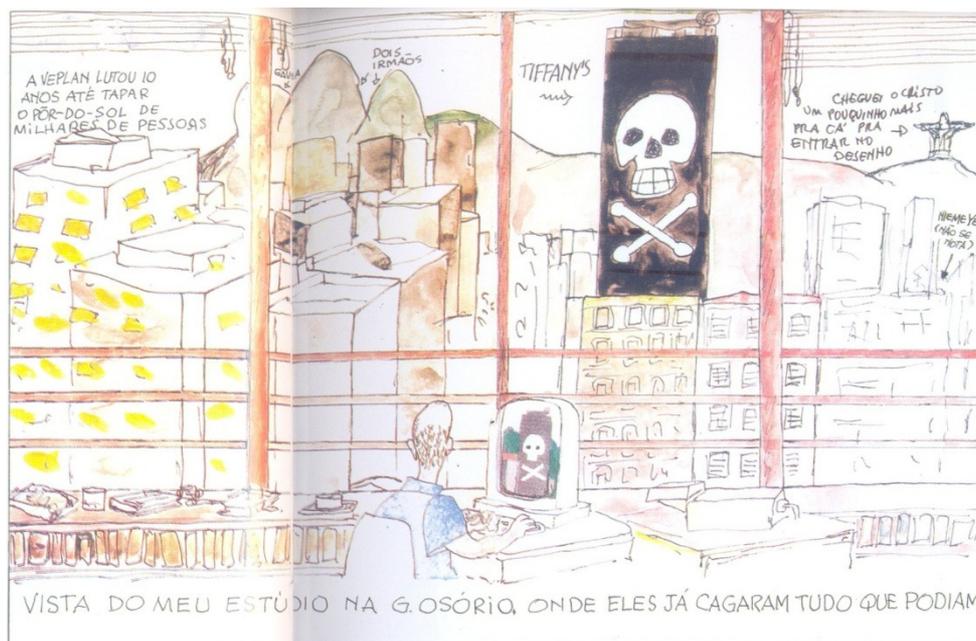
Dessa forma, salientamos que as discussões sobre a “fusão”, que surgiram no final da década de 1950, centraram-se no caráter político da medida, ou seja, “a fusão deveria ser prioritariamente um instrumento para garantir a autonomia do Rio frente às possíveis ameaças da intervenção federal” (MORAES e GRYNZPAN, 2000, p.126). Já na década de 1970, a retomada do debate assumiu um caráter técnico, inscrito num plano estratégico de caráter nacional. Entendia-se que “a fusão traria progresso e bem-estar não apenas para as populações dos dois estados, mas também em nível nacional, através da criação de um novo pólo dinâmico de desenvolvimento” (MORAES e GRYNZPAN, 2000, p.126).

Enfim, como observou Motta (2001, p.24), se para a aprovação da “lei da fusão” (Lei Complementar nº 20, de 1º de julho de 1974) pesou uma série de argumentos que eram de conhecimento público, como: o alegado esvaziamento da economia carioca; e a intenção, calcada na geopolítica, de formar um estado forte no centro-sul para contrabalançar com São Paulo e Minas Gerais; é evidente que a conjuntura política tornou-se o fator decisivo para a união do Rio com a Guanabara, uma vez que os mecanismos autoritários à disposição do regime militar facilitaram a composição política necessária à aprovação da citada lei. Além disso, esse momento que coincide com o início do governo do general Geisel, 1974, foi apresentado um projeto para o país que incluía, ao mesmo tempo, um plano de desenvolvimento conhecido como “Brasil Grande” e uma proposta de distensão política do regime ditatorial. Para Motta (2001, p.26), “a integração política entre os dois estados era, assim, vista como a fórmula institucional para se realizar a integração econômica, que teria como consequência a consolidação do pólo econômico do Rio de Janeiro, com efeitos positivos para a economia nacional como um todo”.

Mas, como muitos jornalistas, Millôr foi contrário à fusão argumentado sobre os prejuízos que tal decisão iria comprometer a sua “cidade ideal”. Citando ele: “as estatísticas falam mais alto. Os buracos e os vazamentos de água se multiplicam no mesmo ritmo em que diminuem o número de vagas nas escolas públicas e nos leitos dos hospitais. O transporte urbano as escâncaras o seu obsoletismo de 50 anos. O metrô ao contrário do prometido, não foi inaugurado. [...] Assim, não é possível, Sr. Marcos Tamoyo. Assim não é possível! Esta é uma cidade abandonada!” (*O Pasquim* n.298, mar.1975).

Esse descontentamento de Millôr simboliza o que a historiadora Marly Motta (2001, p.29-30) interpretou como uma das principais dificuldades que projeto de Geisel teria que enfrentar, uma vez que permanecia evidente na identidade política carioca um “forte componente nacionalizador” e ainda sustentada pela imagem de ser a “caixa de ressonância” do país. Dessa maneira, o fato de ter perdido, sucessivamente, “o estatuto de capital federal e de estado federado foi sentido por boa parcela da população carioca como uma *punhalada*, e a fusão percebida como uma iniciativa que visava a esvaziar a densidade política da cidade”.

Descontente com todas essas mudanças no cenário político da antiga “cidade-estado”, Millôr percebeu o reflexo dessa perda de status de sua “cidade ideal” na desenfreada especulação de Ipanema, o seu grande ideal urbano, e assim o jornalista (1978, p.46) ironizou: “breve, em Ipanema, mais um lançamento Sérgio Dourado/Gomes de Almeida, Fernandes; edifício com 800 andares, apartamentos todos de frente, com maravilhosa vista sobre Angola”. O jornalista foi tomado por um sentimento de revolta, e como forma de expurgá-lo desenhou o que seria o novo mapa de Ipanema que está em destaque na imagem 24 abaixo. Segundo ele, esta “é a vista de meu estúdio na General Osório, onde eles já cagaram tudo que podiam”. Nesse citado desenho, podemos observar uma representação de Ipanema em que a visão do mar foi inteiramente coberta pelos arranha-ceus, onde quase não se podia mais ver o Corcovado ou o morro Dois Irmãos. E com ironia, Millôr desabafou: “a VEPLAN lutou 10 anos até tapar o pôr-do-dol de milhares de pessoas; cheguei o Cristo um pouquinho mais pra lá pra entrar no desenho”.



**Imagem 43** – Mapa crítico de Millôr sobre a especulação imobiliária em Ipanema (apud CASTRO, 1999)

Anos antes, em 1972, em visita a sua terra natal, o subúrbio do Méier, com a patota d’*O Pasquim*, Millôr destacou que não era somente Ipanema que passava por mudanças, pois tudo que existia em suas memórias de criança havia sumido, “onde havia o casarão construíram o pior tipo de moradia, aquela coisa odiosa que chama bangalô. Nem o número era mais o mesmo. De cinquenta e nove [morava na rua Isolina, 59] passou a ser 371, [...] é uma melancolia. [...] há uma mutilação geral, irrecuperável” (*O Pasquim* n.136, fev.1972). De acordo com Millôr, o ato de morar “se deteriorou latismavelmente desde então. Nenhuma família de classe média mora mais tão confortavelmente”. O seu ressentimento ficou ainda mais ácido ao perceber que a sua “Universidade do Méier” – a Escola Enes de Souza, onde ele fez o curso primário – havia sido demolida, “derrubaram o antigo prédio e fizeram uma dessas coisas horrendas que nem se pode chamar de arquitetura” (*O Pasquim* n.136, fev.1972).



**Imagem 44** – *O Pasquim* n.136, fev.1972

Millôr se apropriou de uma citação do também cronista de Ipanema Paulo Mendes Campos para tentar compreender esse sentimento – um misto de nostalgia com descrença – que invadiu a sua narrativa em uma crônica sobre o desmoronamento de sua “cidade ideal” (*O Pasquim* n.136, fev.1972): “todo homem, ao se extinguir, leva no coração duas cidades mortas” (CAMPOS), e Millôr acrescentou: “eu já levo uma bem (in)visível”. Por analogia, podemos inferir que essa “primeira morte” era o Méier de sua infância que passou a existir apenas em suas memórias; e provavelmente a “segunda morte” estava prestes a acontecer. A sua “Ipanema ideal” estava cedendo lugar para a “Ipanema real”, onde o cronista “envenenado pela poluição, neurotizado pelo tráfego, martirizado pela burocracia, esmagado pela economia, vai levando, defendido pela couraça verbal do seu humor” (FERNANDES, 1978, p.51). Segundo Renato Gomes (1994, p.99), “o discurso, entre irônico e afetivo, recolhe traços da memória coletiva e pessoal, para ver o que ainda resta do Rio cordial e está ameaçada pelas tramas modernizadoras”.

Seja como for, a sua Ipanema idealmente enquadrada em seus devaneios, sem dúvida, não era aquela que ele vivenciava a partir dos anos 1970. Esse Millôr ressentido também apresentou ironia com relação à invasão dos “suburbanos” nas areias de Ipanema, mostrando uma visão de mundo um tanto contraditória a primeira vista, pois com essa postura ele criticava aqueles personagens os quais ele mesmo já representou. Contudo, o Millôr *ipanemense* não se sentia representado por esse grupo do “outro

lado” da cidade. Assim, declarou n’*O Pasquim* n.141, de 1972: “eu tenho ódio do túnel Rebouças. Eu levei 20 anos pra vir do Méier até Ipanema. Eles agora vêm em cinco minutos”. Acrescentou ainda, “nesta incomparável praia pode-se ouvir qualquer tipo de música que o visitante desejar, tocada pelas melhores orquestras do mundo nos inúmeros transistores ligados a todo vapor em todas as barracas, trazidas do subúrbio pela gloriosa classe média carioca”.

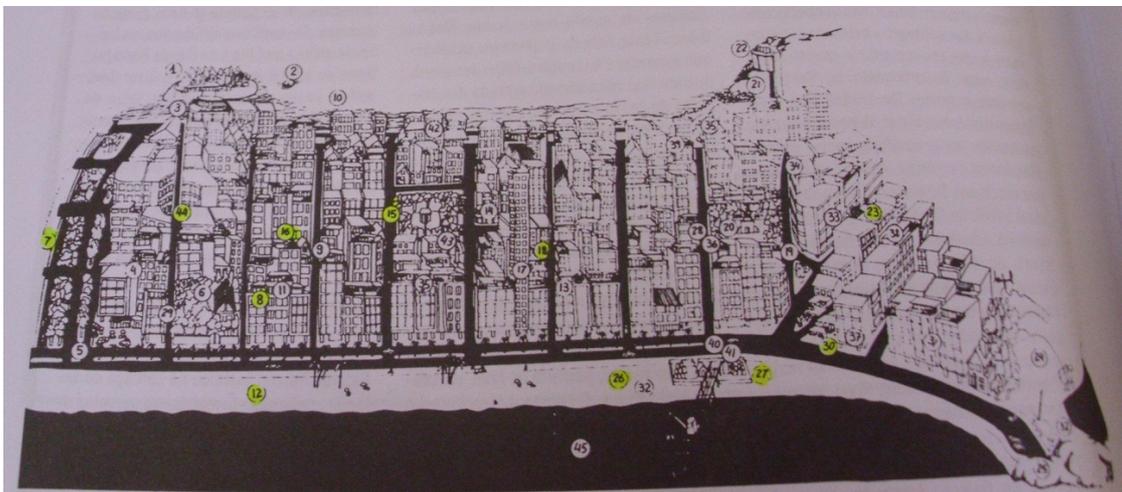
Por falar nesta sociabilidade de Ipanema, a praia, que foi uma das principais referências do Millôr *ipanemense*, também se deteriorou com tamanha especulação e inchaço populacional na década de 1970. E para o jornalista isso se refletiu na produção de crônicas debochadas e ao mesmo tempo ressentidas de uma Ipanema que ele apenas recordava e não mais vivenciava. Assim, apresentou para os novos frequentadores uma: “você do interior do Brasil, o sesquicentenário está aí: visite Ipanema, a maravilha dos mares do sul, turbulenta superpovoada [...]” (*O Pasquim* n.141, 1972).

Contudo, mesmo não concordando com o novo rumo do bairro, ou melhor, da sua cidade ideal, não deixaria de destilar o seu estilo irreverente e mordaz em relação às outras cidades do país:

não está certo o paulista falar mal das praias do Rio, dizendo que elas não são – como tanto apregoamos – as de areia mais branca do mundo. O erro é deles, desculpem. Como tem pouca prática de nossas praias, não sabem que basta cavar uns sessenta centímetros de profundidade por dois metros quadrados de extensão, livrando a praia da cobertura natural de papéis de bala, pauzinhos de Chica-Bon, volantes de propaganda comercial lançados de avião, tampinhas de Coca-Cola (sem prêmio), páginas amarelas de suplementos dominicais, números d’*O Pasquim* rasgados com raiva (“eu não aguento mais esse Paulo Francis!”), peças de maiôs esquecidas depois de entreveros amorosos, [...] números d’*O Pasquim* rasgados por admiração (“Esse artigo do Millôr eu tenho que guardar!”), [...] para encontrar lugar com areia realmente imaculada. [...] Não é verdade que nossas praias estejam superlotadas. A não ser nos pequenos períodos de férias dos paulistas.

Para Millôr, a Ipanema da década de 1970 representou a vitória do *Upperground*, fazendo uma paródia ao símbolo do momento – o *underground*. No mapa a seguir (imagem 27) podemos observar em destaque os pontos que para Millôr celebraram este *Upperground*, deflagrando, portanto, a demolição da sua “Ipanema ideal”. Então, reverberou: “*Upperground* já se pode considerar vitorioso tendo derrotado

definitivamente o *undreground*, movimento extremamente artificial num país que não construiu sequer o metrô. Lançado pel' *O Pasquim* e liderado por mim, o *Upperground*" (*O Pasquim* n.141, mar.1972).



**Imagem 45** – Mapa de Ipanema *Upperground* (*O Pasquim* n.141, mar.1972)

Segundo o jornalista (*O Pasquim* n.141, mar.1972), os pontos demarcados no mapa acima representavam os marcos geográficos e culturais de Ipanema, mas, sobretudo, a sua nova identidade – o *Upperground*. Assim, de acordo com esse típico *ipanemense* o ponto:

7) [Refere-se ao] Jardim de Alá [...] é a fronteira natural entre Ipanema e Leblon, separa os biriteiros do Leblon da Esquadilha da Fumaça de Ipanema. Pelo canal entra o veneno que mata os peixes;

8) **Aqui moro eu (Millôr) desde o tempo em que viver em Ipanema era um prazer lúdico e não uma busca de status.** Duzentos e cinquenta metros quadrados comprados por 3.000 cruzeiros, quem quiser que morra de inveja;

12) [Refere-se à] **praia** propriamente dita. Ou o Miguel fez este mapa às cinco da manhã de um dia de inverno, ou há vinte anos atrás, porque hoje [1972] a densidade média da praia é de 234 cidadãos por centímetros quadrado;

15) [Refere-se à] Praça Nossa Senhora da Paz, com jardim de Carlos Perry. Maior e mais bem cuidado do que a General Osório, não tem, todavia, nada do charme intelectual daquela. É o centro ao mesmo tempo burguês e proletário do bairro;

16) Lá atrás, o **bar** mais duradouro do bairro – o *Zeppelin* –, que o Ricardo Amaral transformou em IN na ânsia atual de ficar mais por dentro, Bianco, o pintor, Lúcio Cardoso, o escritor, Lúcio Rangel y *nosotros* chegamos a frequentar o Bar ainda nos tempos do blecaute.

Atenção, frequentadores atuais do *Zeppelin*: blecaute era um regimen [sic] de escuridão que eles impunham à cidade durante a guerra;

18) [Refere-se ao] **bar Veloso**, que disputa com o *Zeppelin* em antiguidade e fama. Chamado atualmente de *Garota de Ipanema*, canção de Vinícius e Tom em homenagem a uma menina maravilhosa (Heloísa) que passava por ali todos os dias nos idos de 62;

19) [Refere-se à] Pracinha, com no máximo 10 metros quadrados. Por isso mesmo, não tem nome. **Por isso mesmo, coloquei lá meu nome e meus amigos adotaram. A Praça Millôr Fernandes é toda glória que eu quero, honra seja feita, já um pouco mais do que mereço;**

23) [Refere-se à] **minha cobertura. Fronteira precisa entre Ipanema e Copacabana. Ponto extremo do bairro, visualizando o Pão de Açúcar, o Corcovado, o mar, a praça, a lagoa e toda a cordilheira em frente. Mordam-se;**

26) Local chamado de *Pier*, por causa do merdocal construído junto. Os baianos se apossaram do local e consideram uma ofensa gravíssima – uma agressão! – qualquer careta passar por ali;

27) O **Interceptador Oceânico** que, aposto, não vai interceptar m(\*) nenhuma. (A expressão não é ofensiva refiro-me ao objeto da obra). Quando a obra começou, fecharam tudo com folhas de ferro e botaram policiais junto porque era muito perigoso passar por ali. Como três anos depois a obra é um fracasso total, vai se prolongar *sine die* e não há mais verbas, as folhas de caíram e as passagens foram inteiramente liberadas, porque não recursos nem saco para reconstruir nada. Tomem nota – mais dia menos dia aquilo tudo vai desabar na cabeça das criancinhas de Ipanema. Não é que eu seja contra não, Heródes, mas que vai cair, vai. Tá tudo podre;

44) [Refere-se ao] **ponto final do bairro**, ponto final destas anotações – o Bar *Vinte*, também chamado do bairro Vinte pelos ignorantes e forasteiros. Aqui outrora retumbaram hinos, havia prostituição nos bastidores e o areal, e em certas tardes, levantado pelo vento, invadia os quartos do rendevu local: donde a expressão famosa “entrou areia”. (grifos da autora)

Enfim, um dos maiores receios de Millôr ocorreu, e Ipanema verticalizou-se definitivamente ao longo dos anos 1970 e 80. Ressaltamos que a legislação da cidade também acompanhou esse crescimento do gabarito da altura dos prédios, tanto que na década de 1980, com o intuito de atender às demandas do comércio hoteleiro na orla de Ipanema, os edifícios passaram a ter na Avenida Vieira Souto até dez andares.

Embora não seja o período que privilegiamos como recorte cronológico de nosso estudo, contudo, cabe destacar que, preocupado com o contínuo crescimento vertiginoso do bairro nas décadas seguintes (1980 e 1990) e dando prosseguimento ao movimento intitulado por ele como *Upperground*, Millôr propôs a demarcação das terras de

Ipanema na edição especial da revista *Domingo* n.764, de 1990, do *Jornal do Brasil*, com uma capa intitulada “Ipanema por Millôr”:

ao sul, o oceano Atlântico, incluindo as ilhas Cagarras e tudo que o olho alcançar dentro das duzentas milhas. Ao norte, a lagoa Rodrigo de Freitas – do clube Caiçaras até a margem esquerda do Corte do Cantagalo. A leste, de um lado o Arpoador, a praia do Diabo, o mar e o horizonte correspondentes; de outro, a rua Conselheiro Lafayette ao cruzar as ruas Rainha Elizabeth, Joaquim Nabuco e Francisco Otaviano; a fronteira leste segue pela rua Antônio Parreiras, subindo até o n.125 da rua Saint Roman (onde ficava *O Pasquim*), galgando parte do morro do Pavãozinho e descendo pelo Corte. E a oeste, a margem direita do Jardim de Alah.



**Imagem 46** – Revista *Domingo* n.764, dez.1990, *Jornal do Brasil*. Capa.

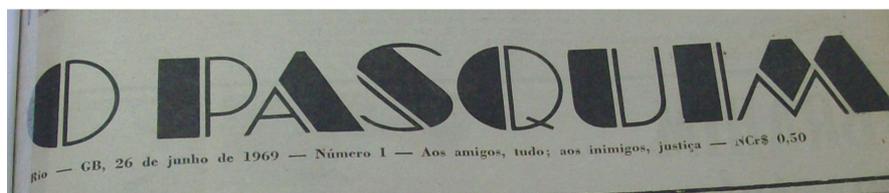
A citada revista *Domingo* (imagem 26) trouxe em sua capa uma autocaricatura de Millôr, trajado de índio, enterrando uma lança vermelha na areia de Ipanema. Antes da exposição bem-humorada dos motivos necessários e suficientes para a demarcação do novo território ipanemense, o jornalista refez os caminhos do bairro que escolheu para viver. Destacou o buraco aberto no asfalto da rua Visconde de Pirajá, que deixou à mostra sinais dos trilhos por onde passaram os antigos bondes, remetendo-se à Ipanema provinciana que não mais existia.

Enfim, essas foram as representações dos marcos simbólicos de Ipanema para Millôr: as ruas, as praças, a praia, os bares, as garotas, as suas personalidades e as suas manifestações culturais, os quais se coadunaram com as novas apropriações de Ipanema

como um bairro cosmopolita e classificada, principalmente pela imprensa, como a nova área boêmia da cidade. Portanto, para o jornalista, existiram duas Ipanemas, aquela solar iluminada pelo ideário de cordialidade de uma “província” em que todos se conheciam, a qual se conflitava com a cosmopolita e superpovoada que se desenvolveu intensamente no pós-1960, com maior destaque a partir da década de 1970.

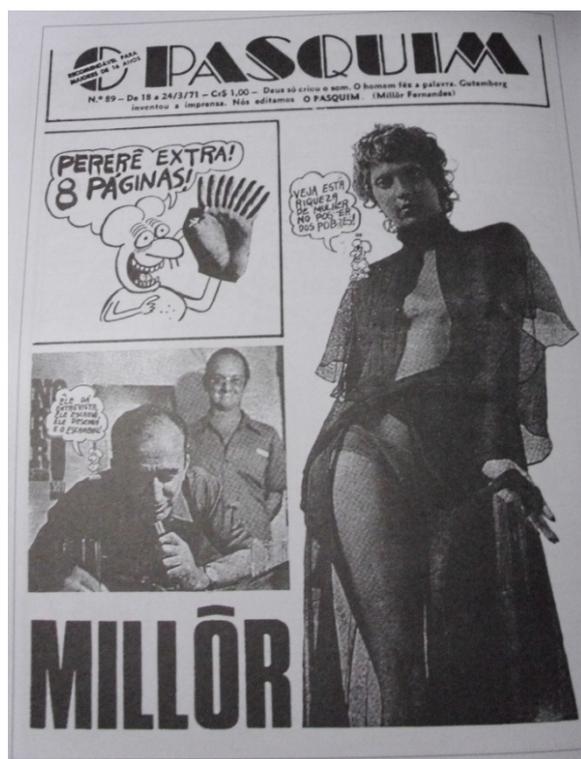
### CAPÍTULO 3

*O Pasquim: “um produto do meio, também ninguém é perfeito”*



**Imagem 47** – *O Pasquim* n.1, 26 jun.1969. Frase de capa

*Aos amigos, tudo; aos inimigos justiça.*



**Imagem 48** – *O Pasquim* n.89, mar.1971. Capa

## ***O Pasquim: “um produto do meio, também ninguém é perfeito”<sup>49</sup>***

*O Pasquim: sátira afixada em lugar público.*

Aurélio Buarque de Holanda.

*O Pasquim* n.2, jul.1969. Capa.

### **1 – Dos Pasquins ao *Pasquim***

*Sim os tempos mudaram. Antigamente, sair num pasquim era vergonha: hoje é uma honra.*

*O Pasquim* n.5, jul.1969. Capa.

A fim de compreendermos a *trajetória* do jornalista Millôr Fernandes, especialmente no jornal *alternativo O Pasquim* durante os anos de 1969 a 1975, precisamos, *a priori*, historicizar e analisar o significado dessa imprensa *alternativa* ou *nanica* na qual se insere esse semanário, como também, estudar esses profissionais que ao lado de Millôr construíram uma identidade compartilhada com a chamada *República de Ipanema*.<sup>50</sup>

Com esse estudo temos a intenção de destacar que o fenômeno da *imprensa alternativa* não se restringiu apenas ao período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) quando foram criados cerca de 150 periódicos que, mesmo com as suas especificidades, tinham como traço comum a oposição ao regime autoritário.

Dessa forma, podemos traçar um paralelo entre os inúmeros jornais criados no século XIX – época do surgimento da imprensa no Brasil – e os chamados *alternativos* produzidos na segunda metade do século XX. Nelson Werneck Sodré (1983) observou que na história da imprensa brasileira tem-se no horizonte dos pasquins irreverentes e panfletários, do período Regencial, a idéia de uma produção pequena, sem fins mercantis e dirigidos à sociedade de um modo geral.

---

<sup>49</sup> *O Pasquim* n.6, ago.1969. Frase de capa.

<sup>50</sup> A expressão *nanica*, segundo Bernardo Kucinski (2003, p.13), teria sido usada pela primeira vez por João Antonio, no artigo “Aviso aos Nânicos” n’*O Pasquim* n. 318, em agosto de 1975. Já a expressão *alternativa* foi usada pela primeira vez por Alberto Dines em sua coluna “Jornal dos jornais” na *Folha de S. Paulo*, em abril de 1976.

Para Marco Morel (2003, p.48), os pasquins do XIX se proliferaram como veículos típicos de oposição ao governo durante a agitação do processo de Independência do Brasil. Segundo o autor, esses jornais eram de formato pequeno, tendo geralmente quatro páginas; redigidos por uma pessoa, no máximo duas, que compunham o original em manuscrito e o enviava à tipografia, a qual servia não só como impressora, mas, muitas vezes, como ponto de venda, assim como as boticas, já que as livrarias eram raras.

Sobre a periodicidade desses pasquins do XIX, Nelson Werneck Sodré (1983, p.183) analisou que “a maior parte [...] não passou do primeiro número. A quase totalidade teve vida efêmera, saída irregular e até orientação flutuante”. Destacou também que uma de suas peculiaridades era a linguagem: ambígua e utilizada em acusações feitas a personalidades políticas.

No que tange à censura sob esses pasquins, “havia tabus, interdições, coisas vetadas; a linguagem em si tinha circulação franca, por mais injuriosa que fosse”. A característica dessa pequena imprensa era a de mobilizar e servir à opinião pública, em prol das mudanças. E, que não se atrelava, nesse ínterim, a interesses comerciais. O editor de um pasquim não tinha o intuito de se beneficiar financeiramente – tanto é que algumas publicações eram gratuitas. Acreditava-se que o jornal era o instrumento que fazia ouvir a voz do povo (SODRÉ, 1893, p.171).

Dessa maneira, ao analisarmos as peculiaridades dos pasquins do século XIX podemos traçar um paralelo com a imprensa nomeada de *alternativa* que surgiu na década de 70 no Brasil Republicano, com as suas devidas distâncias no tempo e no espaço. Seja por sua efemeridade ou pela linguagem que utilizava, e ainda pelo seu caráter não mercantil. Para Bernardo Kucinski (2003, p.21), a imprensa alternativa dos anos 1970 pode ser vista no seu conjunto como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista do final do século XIX, por possuírem uma função social de criação de um espaço público reflexo, ou seja, contra-hegemônico.

Segundo o autor, a imprensa *alternativa* dos anos 1970 surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços que servissem como uma segunda opção à grande imprensa e à universidade. Lembramos que com a radicalização dos mecanismos de repressão, após a promulgação do Ato

Institucional 5 (AI-5)<sup>51</sup>, a ditadura do pós-1964 rompeu o diálogo com a sociedade civil. Sindicatos, partidos, movimentos sociais autônomos e a imprensa foram esvaziados.

Portanto, à truculência do governo autoritário opuseram-se as esquerdas em seus vários segmentos, desde os que acreditavam na via institucional como forma de retorno ao Estado de direito até aqueles que defenderam o caminho da luta armada.<sup>52</sup> Deixando de lado as opções revolucionárias que iam além do caráter de resistência, houve inúmeros caminhos de atuação no campo da oposição ao regime autoritário. Foi nesse contexto que se inseriram os periódicos alternativos criados durante a ditadura civil-militar brasileira.

Para Sônia Virgínia Moreira (1985, p.17), as características da manifestação *alternativa* eram quase sempre as mesmas: “uma imprensa que age paralelamente à imprensa estabelecida, revela-se com maior vigor durante regimes discricionários e representa uma pessoa, grupo ou comunidade que deseja fazer ouvir suas posições”. No âmbito geral, o termo imprensa *alternativa* era de domínio comum da sociedade brasileira e identificava um tipo de jornal tabloide ou revista de oposição, principalmente, nos anos 1970. A venda era feita em bancas ou de “mão em mão”. Eram publicações de caráter cultural e político, expressavam interesses da média burguesia, dos trabalhadores e da pequena burguesia. Eram espaços nos quais se emitia uma condenação ao regime político, como argumentou a jornalista Regina Festa (1986, p.16).

Para Maria Paula Araújo (2000, p.21), eram jornais de formato tabloide ou minitabloide, as tiragens eram geralmente irregulares, a venda se dava em bancas, e alguns circulavam de forma restrita, sendo sempre de oposição. Denunciavam a violência e a arbitrariedade dos governos militares, expressando uma opinião e uma

---

<sup>51</sup> Em nome da Segurança Nacional, o governo sob o comando do presidente Arthur Costa e Silva decretou, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional número cinco (AI-5), considerado o ponto culminante da legislação de exceção, suspendendo os direitos civis e atribuindo ao presidente a competência para cassar mandatos e direitos políticos. Além de aumentar os mecanismos de censura sob a sociedade. É importante lembrar que *O Pasquim* foi criado seis meses após a promulgação do AI-5, ou seja, ele passou a existir num período já de intensa repressão.

<sup>52</sup> As organizações que defenderam a luta armada e a colocaram em prática não tinham como intenção a volta ao regime democrático e institucional anterior ao golpe, mas, a construção de um outro regime baseado em valores e referências diferentes daquele. Para alguns historiadores, não se tratava exatamente de uma forma de resistência ao regime, embora a reconstrução de sua memória parta, sobretudo, desse pressuposto. Embora a crença nessa forma de luta não tenha iniciado nas esquerdas brasileiras, neste momento, 1968, as organizações de vanguarda, surgidas desde 1961, foram capazes de atrair um maior número de militantes. Ver: REIS FILHO, 1989 e 1997; RIDENTI, 1993; e ROLLEMBERG, 2001.

posição de esquerda no momento em que o país havia suprimido quase todos os canais de organização e manifestação política de oposição.

Para Flavio Aguiar (2008, p.235-236), a noção de imprensa *alternativa* se popularizou e ganhou força graças à ditadura no pós-1964, já que o conceito *alternativo* ficou associado a uma posição antigovernista generalizada. Segundo a historiografia sobre a imprensa no Brasil, os *alternativos* foram jornais que se opuseram ou se desviaram das tendências hegemônicas da imprensa convencional brasileira. Contrariando essa percepção, destacou Aguiar, “não pretendemos fechar o conceito numa definição unívoca, mas ao contrário, abri-lo, mostrando seu dinamismo e seus aspectos também contraditórios”. A intenção de Aguiar foi mostrar como os *alternativos* não se restringiram apenas ao período autoritário (1964-1985), pelo contrário, eles existiriam desde o início da imprensa no Brasil, a partir de 1808, contudo a conceituação do termo acabou se popularizando com as publicações criadas durante a ditadura civil-militar.

Podemos dizer que além do apoio ao golpe, houve uma colaboração efetiva da grande imprensa para a manutenção e legitimação dos governos autoritários no pós-1964. Enfim, nas redações das grandes mídias eram feitas verdadeiras “limpezas”, expurgando os jornalistas que não se submetiam às novas diretrizes de “controle da qualidade” dos jornais: a censura interna. Assim, “recomendava-se” a não publicação do que estivesse proibido. Enfim, antes mesmo do crivo do censor, os donos dos jornais, redatores, editores e os próprios jornalistas se censuravam seguindo as “recomendações” das instituições governamentais. Nesse sentido, o jornalista que não concordasse ou desobedecesse tais ordens era demitido (KUCINSKI, 1998).

De acordo com Alzira Alves de Abreu (2002, p.14-15), os meios de comunicação de massa, durante a ditadura civil-militar, sofreram forte intervenção do governo autoritário, o qual adotou uma política deliberada de modernização do setor. Ao lado da imposição da censura, a modernização da mídia fez parte de uma estratégia ligada à ideologia da segurança nacional. “Dentro de um projeto em que o Estado era entendido como o centro irradiador de todas as atividades fundamentais em termos políticos, a implantação de um sistema de informação capaz de integrar o país foi essencial”. Dessa maneira, os grandes empresários da mídia diante de tal projeto de modernização dos meios de comunicação foram beneficiados pelos militares. Já que financiamentos foram

concedidos para a construção de novos prédios, necessários para abrigar novas máquinas e permitir a expansão das redações. Com isso, a publicidade dos órgãos oficiais também beneficiou largamente a mídia (cerca de 30% das receitas dos jornais eram obtidos dos clientes do governo) o que significou uma dependência econômica considerável do Estado. Portanto, o ônus desse apoio e desses benefícios foi a censura e a repressão aos meios de comunicação, pois seus proprietários se submeteram a esse cerceamento na medida em que havia uma grande dependência econômica do Estado, o que funcionava, muitas vezes, como amortecedor de uma possível oposição. Segundo a autora, a grande imprensa foi se afastando do governo à medida que a censura foi se tornando uma prática comum no novo regime, em especial após o Ato Institucional número cinco (AI-5).

Os profissionais que seguiram o caminho alternativo se opuseram às condições de trabalho na grande imprensa, da qual muitos foram expulsos (a exemplo de Millôr que foi expurgado da revista *O Cruzeiro* e acabou criando o alternativo *PifPaf*, como também ajudou a criar *O Pasquim*), e no sentido mais amplo, ao regime ditatorial. Muitos jornais foram criados nesse cenário alternativo. Dessa forma, a imprensa alternativa “constituía não apenas um fenômeno jornalístico, mas também um fenômeno político. Ela representava uma das mais importantes possibilidades de luta política na época. Por outro lado, ela também representava a difícil convivência entre o legal e o ilegal, o público e o clandestino” (ARAÚJO, 2000, p.22).

Dessa maneira, a imprensa alternativa pode ser classificada em três tipos essenciais (ARAÚJO, 2000, p.21):

- a) Jornais de esquerda e que muitas vezes representavam partidos políticos; como: *Opinião, Movimento, Versus, Em Tempo*;
- b) Jornais e revistas ligados ao movimento de contracultura, como: *Flor do Mal, Biscoitos Finos, Almanaque Biotônico Vitalidade*;
- c) Publicações ligadas a movimentos sociais, como: *Brasil Mulher, Nós Mulheres, Tição, Koisa de Crioulo, Sinba e Lampião da Esquina*.

Alguns, em particular o *PifPaf* e *A Carapuça*, estabeleceram as bases do que viria a ser *O Pasquim*, principalmente por contarem com colaboradores que utilizavam a linguagem do humor para se comunicar com a sociedade, e ainda porque muitos desses jornalistas depois iriam compor o semanário de Ipanema.

## 2 – Às vésperas da *patota* de Ipanema

### 2.1 – A efemeridade do *PifPaf*

*Procuraremos mostrar que este país não pode melhorar enquanto o governo gastar todo o seu dinheiro na propaganda da rosca e a oposição colocar todo o seu esforço na condenação do furo.*

Millôr Fernandes. *PifPaf* n.1, 1964.

*Você pode até dizer que a imprensa é o resultado do meio, da sociedade em que se insere. Mas, às vezes, por força de um indivíduo ou de um pequeno grupo ela se eleva acima do meio e faz esse meio progredir.*

Millôr Fernandes, 1980.

O *PifPaf* foi o alternativo criado por Millôr Fernandes em 1964, após ser expulso da revista *O Cruzeiro*. Além da presença de Millôr, o novo periódico contou com a participação de outros jornalistas que se tornaram os pasquinianos: Jaguar, Claudius, Ziraldo e Fortuna. Além de Marina Colassanti, Rubem Braga, Antonio Maria, Dom Rossé Cavaca, Leon Eliachar, João Bethencourt, Ylen Kerr (diretor comercial) e Eugenio Hirsch (diretor de arte).

Embora tivesse atingido grande notoriedade com as páginas duplas em *O Cruzeiro*, Millôr não ficou de fora de uma prática comum nos meios de comunicação – a experiência de ser expurgado. Lembramos que foi a publicação da fábula *A Verdadeira História do Paraíso* que lhe casou a demissão da revista que ele mesmo contribuiu para que 750 mil exemplares semanais fossem vendidos. Contudo, foi em virtude dessa demissão que o jornalista experimentou a vivência da imprensa *alternativa* com o jornal *PifPaf* (1964).

Ressaltamos que ser alternativo representou para a sociedade de uma maneira geral, e para os jornalistas especificamente no pós-1964: fazer escolhas, lutar por liberdades, questionar tradições, quebrar regras, romper paradigmas, enfim, atuar em muitas histórias e, em um sentido mais amplo, na História.

O *PifPaf* chegou às bancas em 21 de maio de 1964, dois meses depois do golpe civil-militar. O jornal foi definido por seus autores como “carioca, quatorzenal, de

irreverência e crítica”. Nos quatro meses de sua existência, tinha o formato tabloide. Além disso, muitas das criações que o jornalista fez na sua seção de mesmo nome na revista *O Cruzeiro* foram reproduzidas nesse novo periódico, integralmente ou com uma verossimilhança em virtude da atualidade dos temas por ele abordados.



Imagem 49 – *O Cruzeiro*, 17 out.1959

Millôr produzia o novo periódico em sua cobertura em Ipanema, onde montou o seu estúdio de trabalho. Ele custeou o novo *nanico* com um empréstimo contraído junto a José Luís Magalhães Lins, banqueiro do Banco Nacional, que costumeiramente financiava setores da imprensa, e que acabaria por conceder empréstimos a outros jornais alternativos. O periódico vendeu cerca de 40 mil exemplares em seu primeiro número e foi distribuído por Fernando Chinaglia. Circulava, principalmente, nos meios estudantis, políticos e intelectuais.

Millôr apresentou e definiu seu novo empreendimento como de costume ironizando-o: “esta revista será de esquerda nos números pares e de direita nos números ímpares. As páginas em cor serão, naturalmente, reacionárias, e as em preto e branco populistas e nacionalistas. Todos os comerciantes e individuais que não anunciarem serão olhados com suspeitas pois quem não anuncia, se esconde” (*PifPaf* n.1, 1964, p.3).

Confirmando a sua premissa de “livre pensar é só pensar”, no primeiro número, Millôr enumerou quais seriam os “X Mandamentos do *PifPaf*”. Reafirmando, com isto, para seu público qual seria o papel dessa imprensa:

Pretendemos meter o nariz exatamente onde não fomos chamados. Humorismo não tem nada a ver e não deve absolutamente ser confundido com a sórdida campanha do “sorria sempre”. Essa campanha é anti-humorística por natureza, revela um conformismo primário, incompatível com a alta dignidade do humorista. Quem sorri sempre ou é um idiota total ou tem dentadura mal ajustada (*PifPaf* n.1, 1964, p.3).

Podemos dizer que, apesar de ser voltado para a crítica dos costumes da classe média e ter sido preparado antes do golpe, *PifPaf* foi recebido como uma resposta ao golpe civil-militar. Por isso, tornou-se uma revista política. Foi esse o uso que fizeram dela, as circunstâncias e seus leitores, como argumentou Bernardo Kucinski (2003, p.48). Em entrevista, Millôr (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2005, p.28) descreveu que

o *PifPaf* não foi feito por acaso. Tinha uma estrutura, um pensamento do princípio ao fim. Foi feito para ser visto graficamente também, [...]. A revolução foi em 1º de abril, que eles depois retardaram para 31 de março. Eu ia sair naquele momento e esperei mais um mês. Um mês e nós saímos. E se vocês pegarem o *PifPaf*, vão ver que não tomei conhecimento, em absoluto, da repressão que já estava no ar. Então, tem gozações violentas em Castelo Branco, tem gozações violentas em Magalhães Pinto, tem gozações violentas em Carlos Lacerda.

Sobre essa questão política e o posicionamento contrário da revista ao governo, a capa do segundo número chamava a atenção do leitor: “compre *PifPaf* e entre no jogo da democracia”, com nomes e situações representativos do momento político nacional. A linha editorial afirmava claramente que eram “críticas bem-humoradas como reflexos de todos os eventos significativos que estavam em curso no Brasil”. Na página seguinte, onde foram detalhadas as regras desse “jogo”, o sexto item das regras alertava: “pelo seu caráter pernicioso e violento, o Jogo da Democracia já foi proibido em vários países. Mesmo no Brasil, durante vários anos, em vários períodos, o Jogo só será permitido clandestinamente. É por isso que repetimos: jogue o Jogo da Democracia hoje mesmo. Amanhã pode ser tarde” (*PifPaf* n.2, 1964, p.3).

Lembramos que entre os governos civil-militares (1964-1985) era habitual pregarem um discurso em prol da Democracia a fim de legitimar o regime autoritário. O próprio golpe foi justificado “em favor da Democracia para conter o levante comunista ao poder”, inclusive no primeiro governo militar após o golpe de 1964, o de Castelo

Branco, pregou-se o respeito à Constituição de 1946. Contudo, ao longo de seu governo foram criados vários instrumentos de controle e coerção social avessos ao espírito democrático, como: a instauração dos atos institucionais; a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI); a criação dos mecanismos de censura à imprensa e às publicações de um modo geral, às artes, à universidade, ou seja, a instauração do cerceamento da expressão em seus vários matizes. Houve também as intervenções em sindicatos e a implantação da lei anti-greve, além de inúmeras cassações políticas. Milhares de pessoas ligadas ao governo deposto foram punidas ou exiladas. Os partidos políticos foram extintos, sendo criados dois novos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), que reunia os partidários do novo regime; e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), única oposição permitida pelos militares, que pretendiam dessa forma manter a aparência institucional.



Imagem 50 – PifPaf n.2, 1964

Ainda no que tange ao segundo número do *PifPaf* destacamos o artigo: “Claudius em cana; obrigado a DOPS, ou nós também somos presos” que ironizou o suposto “jogo de democracia” e a prisão do jornalista do *PifPaf*, Claudius, pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

Pedimos perdão aos nossos leitores por gastar este espaço em assunto pessoal. Estávamos escrevendo as regras do Jogo de Democracia [...] quando soubemos da prisão de Claudius Ceccon [...]. Por isso paramos de escrever as regras do Jogo da Democracia e começamos a redigir esta nota, pois a cada dia que passa, parece que mais e mais vão-se tornando inúteis regras para esse tipo de jogo (*PifPaf* n.2, de 1964).

O terceiro número chegou às bancas com o questionamento de Millôr no artigo “Mas afinal, o que é a liberdade?”. O *PifPaf* por ter sido um periódico independente e sem anunciantes não sobreviveu à grande concorrência do mercado editorial, nem aos mecanismos de controle da informação estabelecidos pela repressão, que cerceou jornais, jornalistas e a sociedade, e justamente por isso o novo quinzenário durou apenas oito números.

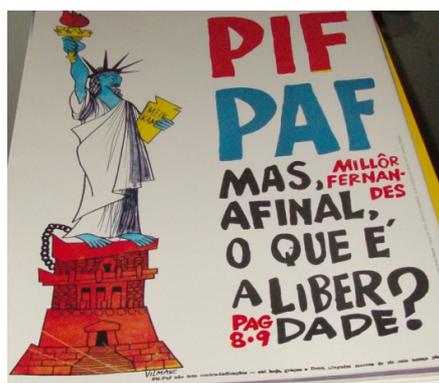


Imagem 51 – *PifPaf* n.3, 1964

A última edição do *PifPaf* serviu de referência para um documento elaborado pelo Centro de Informações do Exército (CIEEx), sobre os perigos da influência da imprensa alternativa no país, que chamava a atenção ironicamente do presidente Castelo Branco para o risco que o país estava correndo de se transformar numa “democracia de verdade”. De acordo com Sônia Moreira (1985, p.20), a versão oficial para a elaboração desse documento foi a publicação de uma fotomontagem do então presidente da República, como um suposto “concorrente” a um concurso imaginário instituído pelo jornal a partir da sua quarta edição – o “Miss Alvorada 65” – numa alusão aos possíveis presidenciáveis, ou seja, quem seria o sucessor de Castelo Branco.<sup>53</sup> A ameaça que a imprensa alternativa representava aos estertores do poder estava exatamente na sua ousadia em falar de assuntos impúblicáveis – proibições estas que chegavam às redações de todo o país por meio de bilhetinhos ou telefonemas – de forma irreverente e com uma certa sutileza na mensagem.

Além disso, esse citado número trouxe em sua última página e em amarelo, ou seja, mais destaque impossível, uma advertência para o governo. Motivo pelo qual foi justificada a sua apreensão:

<sup>53</sup> Lembramos que em 3 de outubro de 1966 foi eleito presidente pelo Congresso Nacional o general Arthur da Costa e Silva, que fora ministro do Exército no governo de Castelo Branco.



**Imagem 52** – *PifPaf* n.8, 1964

Por tudo isso, o *PifPaf* foi calado logo após seu oitavo número em 31 de agosto de 1964. Esse fim foi registrado pelo telegrama remetido pelo Tenente Jairo Lery dos Santos ao então diretor do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS-GB) da Guanabara, Cecil de Macedo Borser<sup>54</sup>: “cumprindo determinação judicial, solicito, nobre colega, urgente apreensão revista *PifPaf* número 8 (oito), devendo ser remetidas este departamento juntamente com auto respectivo”.<sup>55</sup>

Para Bernardo Kucinski (2003, p.50), a ausência de uma organização administrativa apropriada, a falta de funcionários de apoio, o modo amadorístico e voluntarista como eram produzidas suas páginas levaram o *PifPaf* ao fechamento, além, é claro, da atuação dos mecanismos de repressão que contribuiriam para agilizar esse processo. Conjugando-se a essa empreitada vieram também as dívidas que Millôr levou dois anos pagando. Segundo Kucinski (2003, p.50), “não se tratava de uma incompetência administrativa de Millôr, mas da mentalidade antiempresarial comum a todos os jornalistas [...] dessa década”.

Segundo Millôr,

O *PifPaf* foi fechado por um conluio entre o governo federal e o governo estadual aqui, que naquela época era o Carlos Lacerda, com o

---

<sup>54</sup> Cecil de Macedo Borser ingressou em 1932 para a Polícia Especial do governo Getúlio Vargas, com isto, esteve à frente da prisão de Carlos Lacerda, de comunistas e de integralistas. Pela sua experiência profissional como investigador de polícia, na década de 1960 tornou-se diretor do DOPS do Estado Guanabara até se aposentar em 1965. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u18449.shtml>>. Acesso em: 28 out.2010.

<sup>55</sup> APERJ, Fundo Polícias Políticas, setor DOPS, pasta 19, dossiê 3, fl.46.

coronel Borges que dirigia a polícia dele, e como ninguém estava satisfeito eu num certo momento não tive forças para lutar, eles começaram a apreender um número, depois devolveram o número, depois o oitavo número eles apreenderam todo e eu não tinha mais dinheiro para fazer. Eu me lembro que estava extenuado do ponto de vista físico, de trabalho que eu fazia, e com uma dívida que não sabia como pagar (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2005, p.30).

Sobre o fechamento do *PifPaf*, há um documento produzido pelo DOPS-GB em que se pedia informações sobre “1) a ligação do Sr. MILLÔR FERNANDES com a direção de [jornal] *ÚLTIMA HORA*; 2) se *PIF-PAF* recebeu, às vésperas de editar o nº 8 algum auxílio financeiro; 3) Em caso positivo: de quem? Com que finalidade? 4) Se a operação implicou em algum compromisso de caráter político ou ideológico; 5) antecedentes ideológicos do Sr. MILLÔR FERNANDES e dos componentes do corpo redacional de *PIF-PAF* [...]”.<sup>56</sup> Dessa forma, foram expostos no relatório policial as seguintes informações do que se pedia no documento acima referido:

PEDIDO DE BUSCA Nº 1468/SNI/ARJ (SS17/323/04 Set 64)

Esta Agência recebeu o seguinte informe: Revista *PIF-PAF*

a) O nº 8 da revista, que teria sido recolhido das bancas, foi sábado, dia 29, distribuído, gratuitamente, por viatura de “*ULTIMA HORA*” na Cinelândia.

b) Consta que a empresa que edita o *PIF-PAF* estaria em péssima situação financeira e que impedida, mesmo, por esta razão, de lançar o nº 8 da revista acima referido, no qual é feito humorismo à custa do Presidente da República.<sup>57</sup>

O resultado desse pedido de busca de informações sobre Millôr e o *PifPaf* foi concluído com o seguinte parecer, em 3 de dezembro de 1964, assinado pelo diretor do DOPS do Estado da Guanabara, Cecil de Macedo Borsari:

1 – Reporto-me ao Pedido de Busca nº 1468 (SS17/323), de 4 de setembro último, dessa Agência, e informo a V. S<sup>a</sup> que as sindicâncias aqui realizadas em torno do assunto no mesmo contido apuram o seguinte, relativamente aos itens constantes do mencionado Pedido de Busca:

2.1 – Nada a respeito foi apurado, pois nenhuma ligação foi evidenciada no decorrer dos trabalhos de investigação.

---

<sup>56</sup> APERJ, Fundo Polícias Políticas, setor DOPS, pasta 30, dossiê 2, fl.67.

<sup>57</sup> APERJ, Fundo Polícias Políticas, setor DOPS, pasta 30, dossiê 2, fl.67.

2.2 – De um modo geral, sim.

2.3 – Aparece como endossante de Cr\$ 1.650.000,00 na Agência Copacabana do Banco Nacional do Norte S/A, em operações cuja emissão foi de firma FERNANDO CHINAGLIA DISTRIBUIDORA S/A, importância essa que recebeu antes da publicação do referido nº 8 da revista *PIF-PAF*. Além de tal operação, retirou empréstimos no Banco Nacional de Minas Gerais S/A, nas agências Rio Branco (Cr\$ 1.000.000,00), Posto Cinco (Cr\$ 5.000.000,00) e Ipanema (Cr\$ 2.000.000,00)

Tais operações acima referidas, ao que se saiba, não implicaram qualquer compromisso, a não ser o decorrente das dívidas assumidas, sendo de ressaltar que MILLÔR FERNANDES tem manifestado a amigos que sua situação financeira atual é angustiante, pois não podendo editar *PIF-PAF*, não sabe como irá conseguir o numerário suficiente para quitação de seus débitos.

2.4 – *PIF-PAF* teve seu primeiro número publicado em 01/05/1964, editado que foi pela Cia. Editora Americana, sendo seu responsável o Sr. MILLÔR FERNANDES, brasileiro, casado, natural do Estado da Guanabara, com 40 anos de idade, residente à rua Gomes Carneiro, 52 – apto. C-01 [Ipanema].<sup>58</sup>

Enfim, esse jornal, seja no seu formato, seja na sua linguagem, possuía muitas características em comum com o outro alternativo que Millôr ajudaria criar cinco anos depois, o semanário de Ipanema, mais conhecido como *O Pasquim*.

## **2.2 – A Carapuça, o Ponte Preta e o Barão**

*O Pasquim* também se apropriou da linguagem de outro periódico alternativo – a revista *A Carapuça*. Ela surgiu em agosto de 1968, de uma intenção da Distribuidora Imprensa – a mesma que depois faria a distribuição d’*O Pasquim* – em produzir um jornal de humor. Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta – assumiu a direção do semanário, depois da recusa de Jaguar, Claudius e Fortuna. *A Carapuça* era desenhada e escrita por Alberto Eça e editada por Murilo Reis, dono da Distribuidora Imprensa. Ela chegou vender cerca de dezoito mil exemplares por mês. O compromisso da revista era apresentar ao público um “semanário hepático-filosófico” como podemos identificar na imagem abaixo.

---

<sup>58</sup> APERJ, Fundo Polícias Políticas, setor DOPS, pasta 30, dossiê 2, fls.71-72.



**Imagem 53** – *A Carapuça*. Capa

Em entrevista à autora (ago.2004), Jaguar afirmou: “era o Alberto Eça, que escrevia a revista inteira, fazia um pastiche [...] e como o Sérgio tinha muito nome, a revista vendia muito”. Para o cartunista (2006, p.7), “Alberto Eça conseguia fazer uma imitação razoável do jeito de escrever do fero cronista. O pessoal do ramo sabia que o estilo do Stan era inimitável, mas dava para engabelar a plebe ignara”. Por isso, os jornalistas desse periódico acreditavam que com a morte de Sérgio Porto seria inviável a continuidade do jornal, sem poder associá-lo a Stanislaw Ponte Preta, decretando-se, portanto, o fim da publicação, apesar de tentativas da Distribuidora Imprensa em continuar com *A Carapuça*.

Foi então que com o efetivo fim da revista, a distribuidora convidou Tarso de Castro, que na época fazia sucesso com sua coluna no jornal *Última Hora*, para dar continuidade ao tabloide de humor. Tarso se encontrou com Jaguar no bar *Jangadeiros* para pedir uma opinião sobre o que fazer com a nova proposta. E Jaguar propôs criar um novo periódico, mas que tivesse como característica marcante o humor *à lá* Stanislaw. Sérgio Cabral sugeriu o mesmo. Assim, com tantas propostas coincidentes a distribuidora aceitou patrocinar o novo periódico. Mas havia um problema inicial a ser solucionado, qual seria o nome a ser usado? Porque depois de muitas reuniões regadas a uísque nenhum nome parecia ser representativo do novo jornal. Foi quando Jaguar (2006, p.7) sugeriu o nome *Pasquim*, já que, segundo ele, “iriam mesmo nos chamar de jornal difamador e assim teriam que inventar outro nome para nos xingar”, essa idéia foi retomada em referência à *Tribuna da Imprensa*, “que tinha tiragem bem menor que os

jornalões. Por isso que era pejorativamente chamada de lanterninha da imprensa. Deu a volta por cima adotando a lanterna como símbolo”.

Portanto, *O Pasquim* nasceu das marcantes linguagens do *PifPaf* e d’*A Carapuça*, ambas impregnadas pelo humor de Stanislaw. Diante disso, podemos entender quando Jaguar (entrevista à autora, ago.2004) diz que o “*Stanislaw* foi o pai d’*O Pasquim*”. Em uma crônica do final de 1970, Millôr Fernandes (apud FLORES, 2002, p.164) considerou Sérgio Porto o patrono do jornal. Para o jornalista, “Sérgio Porto, ao desaparecer jovem, seria um ícone de operário intelectual, sem prejuízo da contradição: era como quase todos os humoristas brasileiros, um terrível trabalhador braçal”. O carioca Sérgio Porto ou Stanislaw Ponte Preta foi um grande precursor da sátira, da irreverência e do deboche pasquinianos. Dentre suas publicações, destaca-se o *Febeapá – Festival de besteira que assola o país –*, uma crítica contundente à ditadura, aos militares e aos políticos.

O carioca Sérgio Porto ou Stanislaw Ponte Preta (1923-1968) era um “reconhecido criador de tipos populares e frasista nato. Cronista irreverente, também teria atuação destacada na televisão e no teatro na década de 1960. Ao escrever crônicas para a imprensa carioca imaginou parodiar o nome do personagem título do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, um dos marcos da sátira modernista. Mas, advertido de que o satirista da Paulicéia pudesse não gostar do homônimo *Serafim Ponte Preta*, resolveria trocar para *Stanislaw*” (FLORES, 2002, p.164). Assim surgiu a outra face de Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta que se tornou tão famoso quanto o seu criador. Ambos possuem diversos livros publicados e uma vasta produção de crônicas em jornais como a *Tribuna da Imprensa*, *Diário da Noite* e *Última Hora* e nas revistas *Manchete*, *Fatos & Fotos* e *O Cruzeiro*.

Segundo Cláudia Mesquita (2008, p.22), Stanislaw, na realidade, representaria um heterônimo de Sérgio Porto, e não o seu pseudônimo, “na medida em que é possível o reconhecimento de duas personalidades distintas, com seus respectivos universos temáticos e territorialidades culturais”. A historiadora fez uma distinção entre Sérgio Porto e Stanislaw por meio da análise do estilo e da temática de suas narrativas. Com isso, “Sérgio trata de assuntos que considerava sérios. Num estilo lírico nostálgico, discorre sobre a cidade desaparecida de sua infância e mocidade; e, indignado, polêmico e apaixonado, escreve sobre música popular, notadamente, sobre samba e jazz. Já

Stanislaw narra com humor e ironia os fatos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, do país e do mundo, incluindo, a política, o futebol, a própria imprensa e seus pares, as mazelas da cidade, [...] e principalmente, a mulher” (MESQUITA, 2008, p.23).

Dessa maneira, podemos dizer que nas páginas d’*O Pasquim* houve um encontro da fala dos pasquinianos com a narrativa irreverente e mordaz de Stanislaw. Sobretudo, com aquela que representa, ao mesmo tempo, fonte e objeto desse estudo, as crônicas de Millôr Fernandes. Com uma narrativa inconfundível, Stanislaw construiu o estilo pasquiniano antes mesmo d’*O Pasquim*, por isso a sua fala se perpetuou, mesmo depois de falecido, nesse semanário alternativo. Lembramos que ele foi o primeiro intelectual a tentar uma explicação para todo o processo repressivo, ainda no começo da ditadura em 1964, a que designaria mordazmente como *Redentora* (FLORES, 2002, p.165).

Stanislaw tornou-se uma referência para Millôr Fernandes principalmente no diz respeito as suas críticas ao *dedodurismo*. De acordo com Stanislaw, a origem da delação ou *dedodurismo*, prática que se tornou socialmente assustadora, teria começado com os festivais de besteiras e caretices que assolaram o país, “designações politizadas frente ao avanço da repressão e dos discursos moralizantes” (MORAES, 2004, p.70). O cronista sustentava a idéia de que a prática da delação dava suporte à ditadura. Assim, muitos dos pasquinianos, inclusive Millôr, se apropriaram da idéia do *dedodurismo* de Stanislaw. Usavam essa prática tanto criticada por Stanislaw e invertiam seu sentido a seu favor, com isso, denunciavam e criticavam os jornalistas, os artistas, os intelectuais, os políticos, enfim, as personalidades públicas que apoiavam a ditadura.

Muitas homenagens foram realizadas pelo *Pasquim* a Stanislaw. Sobretudo, com a reprodução de alguns de seus artigos nas páginas do semanário. Acompanhavam essas produções matérias que os pasquinianos faziam sobre a obra de Sérgio Porto. Em uma delas, o mascote d’*O Pasquim*, o rato *Sig*<sup>59</sup> alertava: “Stan, se você soubesse como cresceu o Febeapá...” (*O Pasquim* n.14, set./out.1969). Ao apresentarem a matéria, os jornalistas declararam: “isso é uma homenagem de toda a equipe d’*O Pasquim* à memória de Sérgio Porto. Ele nos precedeu com um jornal chamado *A Carapuça* e é, hoje, o santo maior de nosso altar particular [...]”.

---

<sup>59</sup> O rato *Sig* foi criado por Jaguar e Ivan Lessa, como personagem dos *Chopnics*, uma HQ criada para o lançamento da cerveja *Skol* e foi adotado pelo *O Pasquim* tornando-se seu mascote. *Sig* funcionou muitas vezes como um alter-ego dos pasquinianos. Anunciava as matérias que eram publicadas, e por vezes era o porta-voz dos assuntos proibidos pela repressão. Em 1970, assinou algumas matérias em nome daqueles pasquinianos que foram presos pela ditadura.

Millôr (*O Pasquim* n.14, set./out.1969) assinou algumas frases de capa – ou “lemas d’*O Pasquim*” como eles mesmos chamavam – em alusão a narrativa de Porto: “*O Pasquim*, um jornal que sente o drama de escolher um lema por semana. Em terra de cego, quem tem olho emigra (Millôr ou Sérgio Porto?)”.



**Imagem 54** – *O Pasquim* n.14, set./out.1969

Além de Stanislaw Ponte Preta, os pasquinianos se apropriaram da verve humorística do Barão de Itararé ou Aparício Torelly<sup>60</sup>, que também foi revisitado nas páginas d’*O Pasquim* através da reprodução de suas crônicas humorísticas publicadas originalmente no seu periódico *A Manhã*.

Uma célebre aparição do Barão n’*O Pasquim* foi a invenção de uma entrevista imaginária que possivelmente o humorista teria concedido ao alternativo se ainda estivesse vivo, tal fato se tornou viável através da reunião das diversas declarações que o Barão deu ao longo de sua vida em diferentes periódicos. Como definiu Fortuna (*O Pasquim* n.127, dez.1971), “esta é uma entrevista montada. Uma entrevista infelizmente fictícia, pois no lugar do entrevistado temos a sua ausência. Uma entrevista não apenas com o que nos deixou, mas uma espécie de coletiva ao contrário – *O Pasquim* de entrevistador e vários entrevistados – depondo sobre a vida e a figura de Aparício Torelly, o Barão de Itararé, que desapareceu aos 76 anos”. Para Jaguar (PRETA, 1993, p.11), “se o Stanislaw foi o pai, o Barão de Itararé foi o avô d’*O Pasquim*”.

---

<sup>60</sup> O gaúcho Aparício Torelly (1895-1971), mais conhecido pelo pseudônimo de Barão de Itararé, estudou medicina, sem concluir o curso, pois começou a distinguir-se por sua veia cômica através de sonetos e quadrinhas populares. Em 1925, mudou-se para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar no jornal *O Globo*. Posteriormente, em 1926, no *A Manhã*, jornal de Mário Rodrigues, no qual escrevia a coluna humorística “A Manhã tem mais”. Nesse mesmo ano, lançou seu próprio semanário humorístico, *A Manhã*, uma paródia ao seu último emprego. No final de sua carreira passou a colaborar no jornal *Última Hora* e lançou dois *Almanhaques* em 1955. Ver: FIGUEIREDO, 1988; KONDER, 1983; SÓ, 1984; SOUZA, 1986; SALIBA, 2002. E o documentário *Entre sem bater: as duas vidas de Aparício Torelly*, direção de Emilio Gallo, 2004, Brasil.



**Imagem 55** – *O Pasquim* n.127, dez.1971

Podemos dizer que muitas criações humorísticas de Millôr n’*O Pasquim* tinham certa familiaridade com o humor produzido pelo Barão de Itararé n’*A Manhã*. Lembramos que nesse tabloide, o Barão lançou suas críticas ao jornal *A Manhã* de Mário Rodrigues, no qual trabalhava e assinava a coluna humorística “*A Manhã tem mais*”, e quando saiu desse periódico, criou, em 1926, o seu próprio semanário humorístico: *A Manhã* – uma explícita paródia e ironia ao antigo trabalho. Portanto, existem muitas alusões às habilidades de ambos, em especial no que diz respeito à zombaria aos grandes jornais diários em que exerceram seu ofício, parodiando-os. Assim como o Barão, Millôr também utilizou dessa estratégia humorística quando lançou o alternativo *PifPaf* em resposta à sua demissão da revista *O Cruzeiro*. De acordo com a revista *Veja* n.69 (dez.1969), “por quatro meses, de maio a agosto de 1964, o espaço vazio de *A Manhã* pertenceu ao *PifPaf* de Millôr Fernandes, em forma de revista”.

A redação d’*A Manhã* estava localizada na rua 13 de maio no Centro do Rio de Janeiro, assim como a maioria dos periódicos daquele momento. Na porta de entrada, lia-se uma tabuleta com a seguinte inscrição: “Entre sem bater!”, era um recado irônico destinado aos policiais que cotidianamente visitavam a redação do novo jornal, que resistiu até o início de 1930. *A Manhã* se denominava um *hebdomadário*, nome que depois foi utilizado pelo *O Pasquim*. Era um semanário recheado de humor e com crítica do cotidiano e da política. Após ter ficado preso durante a ditadura do *Estado Novo*, o Barão tentou relançar *A Manhã* em 1937, mas só realizou o feito em 1945 após a abertura política (PIMENTEL, 2004, p.27).

Segundo Leandro Konder (1983, p.28), o jornal reapareceu com o mesmo sucesso de público que tivera no período de 1926 a 1935. *A Manha* contava com a colaboração intelectual de escritores ilustres, como: José Lins do Rego, Álvaro Moreyra, Marques Rebelo, Rubem Braga, Octavio Malta, Sérgio Milliet, Osório Borba e outros. Contudo, essencialmente quem fazia *A Manha* era o Barão de Itararé, ou os seus pseudônimos: Paty Farias, Pintey Osette, Zhero Aiskerda, Levys Tabeff ou Gay Fagnotto, por exemplo. Esse é outro ponto em comum entre os dois humoristas, lembramos do famoso Emmanuel Vão Gogo d’*O Cruzeiro*, pseudônimo de Millôr.

Devemos salientar outros elementos que aproximam a narrativa do Barão com a de Millôr: a utilização da publicidade como parte de uma produção humorística; o reconhecimento da instabilidade da língua, sobretudo, quando exposta às misturas e constantes hibridações com a oralidade; e a subversão dos sentidos originais das palavras, adaptando-as a uma realidade brasileira tacitamente reconhecida pela sociedade (SALIBA, 2002, p.233). N’*O Pasquim* e em outros veículos de comunicação, as características humorísticas do Barão foram representadas por Millôr por meio da coloquialidade e da brincadeira com os fonemas, da construção de neologismos e da resignificação das palavras.

Mas, apesar dessas semelhanças e aproximações, ao ser questionado pelo jornalista Augusto Nunes se teria negado em outras entrevistas “qualquer qualidade no trabalho do Barão de Itararé” Millôr (entrevista, *Roda Viva*, 1989) respondeu que

imagina se eu ia ficar contra o Barão de Itararé, enquanto o Barão de Itararé, ao nível do Barão de Itararé, jamais ficaria. O que acontece é o seguinte. Há uma mistificação intelectual no Brasil absurda, em todos os países há, em todos os países há uma luta intelectual, basta ler a história. A supervalorização que se fez da literatura no Nordeste é inacreditável, o que tem de besteira nesses gênios todos que estão lá na Academia [Brasileira de Letras], uma bobagem. Você não tem nenhum que, a não ser o de direita que é o Gilberto Freyre, com *Casa grande e senzala*, você não tem nenhum, também do cara que não é de esquerda, que se compara à Guimarães Rosa. Não tem nenhum. Agora, dizem que são maravilhosos, geniais, inacreditáveis. Então, o caso do Barão de Itararé, depois que eu comecei, ao contrário do que parece, surgiram uma porção de escritores sensacionais. Você pega o Sérgio Porto que era interessantíssimo, você pega Antonio Maria, você pega Fortuna, de vez em quando, Fortuna deve ter escrito 50 textos, escreve dez linhas assim e leva uma semana... É primoroso. Tem é um julgamento. Agora, querer fazer com que eu engula o Barão de Itararé, porque está engolido há 50 anos, é um idiota. Faz uns trocadilhos bons, meia dúzia de trocadilhos imbecis, e eu pedi, e o Fortuna por acaso era admirador dele, eu disse: “Fortuna, pelo amor

de Deus, levanta a obra do Barão de Itararé”. Pedi aos meus amigos da LPM, “levanta a obra de Itararé”. Afinal de contas, a LPM Editora fez, há um ano atrás [1988], um álbum luxuoso do Barão de Itararé, em que prova, mas prova que é um idiota. Então por que eu vou ficando pensando que as pessoas vão achar que eu sou vaidoso? Pode pensar o que quiser. Esse é um idiota. Agora se você me disser, o Fortuna, nossos colegas aí, agora presentes, são meus rivais, Fernando Veríssimo é excelente, você pega Ivan Lessa é excelente. Agora, por que eu estaria querendo destruir o Barão de Itararé? [risos]

Embora tenha mostrado em tom sarcástico certo desprezo pela obra do Barão, não podemos deixar de analisar que Millôr (re)criou ao longo de sua carreira inúmeras palavras marcadas por hibridações e por neologismos *à lá* Itararé. Cabe salientar que a oralidade do Barão no periódico *A Manhã* voltava-se principalmente para a utilização da linguagem que imitava os sotaques lusitano, italiano e alemão (KONDER, 1983, p.15). E Millôr Fernandes, de certa forma, seguiu pelo mesmo caminho quando trabalhou em seus textos a oralidade e a semântica das palavras. Entre suas criações mais famosas nessa seara estão: o *Dicionário (palavras que precisam ser inventadas)* e o *Dicionário EtimoLÓGICO*.

Para Elias Saliba (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p.99), Millôr “reverberou, nos seus limites mais tensos, a crônica crise dos usos públicos da língua brasileira, reinventando os sentidos das palavras”. Por exemplo, destacamos as seguintes palavras que tiveram os seus sentidos originais alterados por Millôr, parecendo inclusive uma brincadeira infantil:

Certidão – Momento em que eles declaram que você existe enquanto ser; Consumo – O que ainda não foi espremido; Fascinantes – Certas mulheres que antes de cederem acenam que sim; Paisagem – progenitores atuam; Penalizar – Passar a mão nas plumas (FERNANDES, 2006, p.130).

Segundo Millôr (entrevista, *Língua Portuguesa*, n.1, ago.2005), “toda pesquisa de linguagem é perigosa porque tem o caráter de induzir o sentido. Não tenho nenhum carinho especial por gramáticos. Na minha vida inteira sempre fui violento no ataque às regras do idioma, porque a língua é a falada, a outra é apenas uma forma de você registrar a fala”.

São justamente esses “malabarismos linguísticos” que geram os efeitos humorísticos nas narrativas de Millôr. Com os deslocamentos dos sentidos das palavras, elas se afastam, mas não perdem a sua intenção original, é exatamente neste contexto que são criadas as circunstâncias humorísticas. Henrique Pinto (2002, p.89) destacou que “converter humoristicamente uma palavra ou idéia requer também a manutenção do significado inicial, pois a experiência do humor não está situada isoladamente na percepção de um significado novo, mas no deslocamento que ocorre as duas posições. Por isso que, [...] o humor trabalha com certo esquecimento, de um tipo simulado ou fingido, mas nunca um esquecimento total. [...] O humor ocorre como uma abstração consciente”.

### 3 – O Hebdomadário da *patota* de Ipanema



**Imagem 56** – *O Pasquim* n.89, fev.1971

*Deus só criou o som. O homem fez a palavra. Gutemberg inventou a imprensa. Nós editamos O Pasquim.*  
(Millôr Fernandes).

*E vendo que os homens queriam tornar a imprensa um poder acima do Seu próprio, Deus fez com que eles inventassem os editoriais. E daí e diante ninguém mais se entendeu.*

Millôr Fernandes (2002, p.295).

*O Pasquim* foi um semanário alternativo, em formato tabloide<sup>61</sup>, que surgiu em 26 junho de 1969 como um jornal do bairro de Ipanema, um espaço bastante elitizado e cosmopolita da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro na década de 1960 e 70, como já destacamos. Lembramos que *O Pasquim* estava sendo gestado desde o fim d’A

---

<sup>61</sup> O formato tabloide refere-se a sua vocação provocadora. Segundo Jaguar (2006, p.8), após terem feito uma pesquisa entre seus amigos jornalistas descobriu que este tipo de formato não agradava o leitor brasileiro, então, decidiram que se era para ser diferente, deveria ser tabloide, “gostando ou não”, justamente para acharem que era mais jornalzinho de bairro.

*Carapuça*, em 1968. O período de sua criação foi marcado por uma época de grande efervescência cultural, de movimentação e repressão política e civil, e de imensa transformação urbana na cidade. Tornou-se um periódico que rompeu os limites territoriais da nova zona boêmia do Rio justamente por estabelecer com seu público um diálogo sobre as questões políticas e culturais daquele momento, apresentando uma oposição ao regime ditatorial brasileiro e, em especial, por analisar os comportamentos sociais da classe média, da qual muitos de seus jornalistas eram originários.

O jornal foi criado durante o governo do general Arthur da Costa e Silva, período que consagrou o aumento da repressão imposta pela ditadura civil-militar após a promulgação do Ato Institucional número cinco (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, que estabeleceu poderes quase ilimitados para o Executivo e o fechamento do Congresso Nacional; promoveu inúmeras cassações; e o aumento da violência, rompendo, com isso, o diálogo com a sociedade civil.

É correto afirmar que nem todos os jornalistas d’*O Pasquim* eram cariocas. Alguns vinham de Minas Gerais, outros do sul e do nordeste do país, mas na confluência de trajetórias distintas, construíram um jornal a partir das referências daquele microcosmo, lugar no qual a maioria residia e com o qual se identificava, pois eram “cariocas *ipanemenses* de espírito”. Fazendo desse jornal uma singularidade dentre tantos surgidos naquele período.

[...] a proposta inicial era criar um jornal de amigos, que voltasse a abrir espaço para as charges e que, por meio dessa ironia e do humor, fosse capaz de criticar o que chamavam de falso moralismo e de costumes “recatados” da classe média carioca. [...] E o estouro de vendas nas bancas, desde o primeiro número, fez com que seus idealizadores percebessem que aquele deveria ser também um espaço político de crítica ao regime militar, que as pessoas e leitores estavam carentes desse tipo de publicação, que havia esse vácuo a ser ocupado. Logo, *O Pasquim* deixou de ser um jornal do bairro de Ipanema para ganhar universalidade e se consolidar como uma das principais publicações independentes da história do país, senão a principal (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2005, v.13, p.40).

Para Millôr Fernandes (entrevista, *Oitenta*, v.5, 1981),

a imprensa alternativa (e o *Village Voice* foi um dos seus grandes exemplos), [...] é a grande solução para a liberdade de expressão. Os jovens precisavam se conscientizar disto. Saber que eles podem fazer um jornal que, ocasionalmente, vai ficar preso ao bairro, mas é

importante que o bairro seja protegido, é importante que as misérias do bairro sejam mostradas ao poder público, até que o poder público chegue àquele negócio mínimo (que é o máximo!) que é consertar o buraco da rua. Não se vai partir para a solução do mundo partindo do macrocosmo; precisamos partir do microcosmo, não tenha dúvida nenhuma.

Desde o primeiro número do jornal, os pasquinianos fizeram questão de destacar a singularidade desse alternativo, enfatizando com ironia que

*O Pasquim* surge com duas vantagens: é um semanário com autocrítica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecessem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários. É também um semanário definido – a favor dos leitores e anunciantes, embora não seja tão radical quanto o antigo PSD. Até agora *O Pasquim* vai muito bem – pois conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Este primeiro número é dedicado à memória de Sérgio Porto, que hoje deveria estar aqui conosco (*O Pasquim* n.1, jun.1969).

Seis meses após a criação do “jornalzinho do bairro de Ipanema”, a revista *Veja* n.69 (31 dez. 1969) escreveu sobre *O Pasquim*:

foi uma das mais felizes desorganizações entre as muitas nascidas à sombra da fresca filosofia de Ipanema (praia, mulher e uísque acima de tudo). Sem oficina própria (impresso no *Correio da Manhã*) e uma miniatura de redação (duas mesas) escondida no prédio de sua distribuidora [Distribuidora Imprensa]. *O Pasquim* talvez é o único semanário brasileiro que se aproxima do 30º número e da tiragem de 200.000 exemplares sem jamais ter obedecido a qualquer planejamento industrial. As colaborações, desde o primeiro número são levadas à redação.

De um simples tabloide de bairro com cinco mil exemplares rodados inicialmente, o jornal tornou-se um sucesso de vendas, tanto que cinco meses depois de lançado os pasquinianos promoveram uma festa para comemorar a marca dos cem mil exemplares vendidos por semana.

Seja como for, podemos dizer que *O Pasquim* foi um fenômeno editorial do ciclo alternativo que durou 22 anos, transpondo o período do regime civil-militar, calando-se apenas em onze de novembro de 1991 com o número 1072. Apesar de que a partir da década de 1980 o jornal não possuía as mesmas características de sua singular existência alternativa durante a década de 1970, e uma das marcas dessa distinção

estava exatamente em sua linguagem que por ter se modificado tanto, pareceu ser outro jornal na década seguinte (QUEIROZ, 2005).

### 3.1 – A patota d’O Pasquim

*Período efervescente do Pasquim. Parecia até que o país ia existir e que certa socialização, misturada com fugidia fraternidade, era possível.*

Millôr Fernandes, 1970.

*O Pasquim é como uma grande família (a gente briga o tempo todo).*

*O Pasquim n.55, jul.1970.*

Além de Millôr Fernandes, que dispensa apresentação já que estamos analisando a sua trajetória nesse estudo, os nomes a seguir representaram uma parcela da famosa *patota d’O Pasquim*.

**Jaguar** – o jornalista, cartunista, escritor e ilustrador Sérgio de Magalhães Gomes de Jaguaribe (1932), vulgo Jaguar, nasceu na praça Vieira Souto (atual praça da Cruz Vermelha), Centro do Rio de Janeiro. Começou na imprensa em meados da década de 1950, publicando seus trabalhos na revista *Manchete*, das organizações de Adolf Bloch e no jornal *Última Hora*. Desde então, passou a atuar nos principais jornais cariocas. No começo da década de 1960, tornou-se o mais importante cartunista da *Revista Senhor*, esteve do início ao último número da referida publicação. No ano de 1969, foi um dos fundadores d’O Pasquim e na década de 1980 tornou-se seu diretor e proprietário, acompanhando os 22 anos de existência do alternativo, até seu fechamento em 1991. A sua criação mais notória n’O Pasquim foi o rato *Sig* – o mascote do jornal –, uma alegoria a Sigmund Freud. Ao lado desse personagem criou outros tantos como: *Boris, o homem tronco*; *Gastão, o vomitador*; *Capitão Ipanema* e os *Chopnics*. Como muitos jornalistas de sua geração que possuíam outro emprego além da imprensa, no início de sua carreira, Jaguar foi funcionário do *Banco do Brasil* durante 17 anos, onde conheceu Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta. N’O Pasquim, ele fazia de tudo: desenhava, escrevia, e criava textos de última hora quando percebia que algum colaborador não entregaria a matéria a tempo. Depois abandonou a estabilidade do emprego público, para assumir de vez o jornal. Na década de 1960, publicou com Claudius e Fortuna a coletânea *Hay Gobierno?* (1964) e a antologia de cartuns *Átila, você é um bárbaro* (1968). Publicou também dois livros que refletem a sua relação com o bairro de Ipanema, o seu cotidiano e a sua personalidade: *Ipanema: se*

não me falhe a memória (1999) e *Confesso que bebi*: memórias de um amnésico alcoólico (2001).

**Prosperi** – o publicitário, design e artista gráfico Carlos Prosperi (1930-2003) nasceu em Guaxupé, MG. Possuía sua própria agência de publicidade na cidade de São Paulo, a *Prosperi, Magali e Maia*. Assinou o projeto gráfico d’*O Pasquim* e, no início da década de 1970, foi o seu diretor de arte. Foi ele quem criou o logotipo e a idéia de produzir o jornal com as imagens dividindo igualmente o espaço com o texto. Assim, uma das inovações jornalísticas que caracterizou *O Pasquim* foi ele quem promoveu. Ele saiu do jornal no segundo ano, após a sua prisão com os outros oito pasquinianos em dezembro de 1970 até março de 1971.

**Claudius** – o cartunista e ilustrador Cláudio Ceccon (1938), mais conhecido como Claudius, nasceu em Garibaldi, RS. Começou a publicar seus desenhos de humor aos 19 anos. Trabalhou no *Jornal do Brasil*, na revista *Manchete* durante treze anos, na *Folha* e no *Estado de São Paulo*. Também trabalhou com Millôr Fernandes no alternativo *PifPaf*. Além de um dos cinco fundadores d’*O Pasquim*, Claudius é professor de arquitetura, design e comunicação visual.

**Ziraldo** – o jornalista, chargista, caricaturista e escritor Ziraldo Alves Pinto (1932) nasceu em Caratinga, MG. Chegou ao Rio de Janeiro ainda jovem. Trabalhou na revista *O Cruzeiro* e, em seguida, foi para o *Jornal do Brasil*. No *Jornal dos Sports*, em 1967, lançou o suplemento dominical *Cartum JS*. Ziraldo também trabalhou para o público infantil, publicando nos anos 1960 *A Turma do Pererê* e *Flicts*. Em 1980, publicou *O Menino Maluquinho*, um grande sucesso de vendas até hoje. Para os adultos fez a história em quadrinhos *The Supermãe e Mineirinho: o Comequieto*. Quando chegou ao *Pasquim*, em 1969, era um desenhista de humor consagrado, as agências de publicidade o enchiam de trabalho, alguns estavam até sendo publicados na Suíça. Um dos seus principais personagens no jornal foram os *Zeróis*, uma sátira aos super-heróis das histórias em quadrinhos norte-americanos, que no periódico ficavam mais humanizados. Ver: *ZIRALDO: vida de cartunista*. Direção de Marisa Furtado. Rio de Janeiro, 2003. (105 min).

**Tarso de Castro** – o jornalista Tarso de Castro (1941-1991) nasceu em Passo Fundo, RS. Começou a sua carreira no diário gaúcho *O Nacional*, de propriedade de sua família. Nos anos 1950, inaugurou uma coluna nesse jornal sob o pseudônimo *TeDeCê*. Trabalhou no *Zero Hora* de Porto Alegre e na sucursal gaúcha da *Última Hora*. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em jornais tradicionais e alternativos, destacando-se na fundação e edição d’*O Pasquim*. Neste alternativo tornou-se diretor, contudo, teve uma passagem bastante turbulenta pelo periódico, afetada por uma administração deficiente. Com isso, o episódio de sua saída do semanário definiu a primeira grande transformação do jornal. No início dos anos 1960, recebeu o apoio do líder trabalhista gaúcho Leonel Brizola no lançamento de seu primeiro jornal alternativo: *O Panfleto*. Editou também os semanários *JA: Jornal de Amenidades; Enfim*; o suplemento *Folhetim* da *Folha de São Paulo*; a *Tribuna da Imprensa*; a revista *Careta*. Foi ainda colunista da *Folha de São Paulo*, da revista *Afinal* e da *Folha da Tarde*. O jornalista voltou, em

1991, para a sua cidade natal, para trabalhar novamente n' *O Nacional*, falecendo a seguir (BERTOL, 1999).

**Sérgio Cabral** – o jornalista e escritor Sérgio Cabral (1937) nasceu em Cascadura, subúrbio carioca. Esta é a origem de sua forte ligação com o samba, criado em Cavalcanti, ao lado das Escolas de Samba: Portela e Império Serrano. Em 1962, casou-se e foi morar em Copacabana, onde permanece até hoje. Em 1957, começou no jornalismo no *Diário da Noite*, um vespertino popular dos *Diários Associados de Notícias*. Trabalhou como repórter policial e depois passou a cobrir de tudo. Era o editor-político da *Última Hora*, quando, em junho de 1969, ajudou a criar *O Pasquim*. No semanário discutia, principalmente, assuntos relacionados à música na seção “Música Naquela Base”. Em 1974, lançou um livro sobre escolas de samba. A partir de 1978 começou a escrever uma série de biografias: Pixinguinha, Tom Jobim (de tiragem limitada), Almirante (personagem do rádio e pesquisador de música), Ari Barroso, Eliseth Cardoso, Nara Leão, Vinícius de Moraes, Ismael Silva, ainda hoje continua a escrever sobre a vida e a obra das personalidades da MPB. Foi três vezes vereador no Rio de Janeiro e integrou o Tribunal de Contas do Município.

**Henfil** – o chargista, cartunista, escritor e jornalista Henrique de Souza Filho (1944-1988) nasceu em Nossa Senhora do Ribeirão das Neves, MG. Batizado de Henfil por Roberto Drummond, seu primeiro chefe na revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, entre 1963 e 1964. No Rio de Janeiro, trabalhou ao lado de Ziraldo no suplemento dominical *Cartum JS*, do *Jornal dos Sports*. N' *O Pasquim* se projetou nacionalmente aos 25 anos de idade, com as famosas tiras dos *Fradinhos (Baixinho e Comprido)*. Possuía um humor debochado, cortante e feroz. Criou o *Comitê de Defesa do Criouléu* (Codecri – nome que foi adotado depois pela editora vinculada ao *Pasquim*). Criou, também, uma série de personagens para o semanário, os quais refletiam a sua indignação e faziam crítica à política ditatorial brasileira: *Tamanduá*; *Cabôco Mamadô*; *Delegado Flores*; *Ubaldo, o paranóico*; *Xabu, o contestador* e *Preto-que-Ri*. Foi n' *O Pasquim* que publicou, em capítulos semanais, os relatos dos dois anos em que viveu nos Estados Unidos (mesmo morando em Nova Iorque, Henfil não deixou de enviar cartuns para o semanário por malote aéreo) e da épica viagem à China. Editados depois pela Codecri, os textos se transformaram nos *best-sellers*: *Diário de um cucaracha* (1985) e *Henfil na China* (1983). No final da década de 1970 e início dos anos 1980, o cartunista desenhava os personagens da caatinga: *Zeferino*, *Graúna*, e *Bode Orelana* para o “Caderno B” do *Jornal do Brasil* e escrevia as célebres “cartas para a mãe” na revista *Isto É*. Hemofílico, contraiu o vírus da Aids em uma transfusão de sangue. Henfil ainda mandava cartuns para o *Pasquim* (nesse período, o jornal já havia perdido o artigo definido que precedia o seu nome). Mas, o seu sustento provinha das tiras que publicava diariamente em *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*. Morreu em 4 de janeiro de 1988 por complicações decorrentes da doença. Diante das referências a seguir podemos perceber que Henfil, dentre os pasquinianos, foi muitas vezes objeto de estudo entre historiadores, cientistas sociais e jornalistas: MORAES, 1996; MAIA, 1999; SILVA, jun.2002; e HENFIL EM

PROFISSÃO CARTUNISTA. Direção de Marisa Furtado. Rio de Janeiro, 2000. (52min).

**Paulo Francis** – o carioca Franz Paul Trannin da Matta Heilborn (1930-2003) ou Paulo Francis como ficou conhecido, nasceu em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Frequentou a antiga Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi). Morou em Nova Iorque, entre 1954 e 1955, e cursou Literatura Dramática na Universidade de Columbia. Tornou-se crítico teatral. Sua estréia no jornalismo foi na *Revista da Semana*, por Hélio Fernandes, irmão de Millôr Fernandes. Trabalhou de 1959 a 1964 no jornal *Última Hora*, no qual produzia a coluna: “Paulo Francis Informa e Comenta”. Publicou textos de ficção estrangeira com Ivan Lessa e artigos de cultura e comportamento na revista *Senhor*. O golpe de 1964 o levaria ao auto-exílio em Nova Iorque. Apenas em 1967 conseguiu empregar-se novamente no “Quarto Caderno” do jornal *Correio da Manhã*, que dividia com José Lino Grünewald. Em 1969, começou a colaborar n’*O Pasquim*. Ficou no semanário até 1975, ou seja, do número 6 ao 341. No periódico de Ipanema escrevia comentários políticos entremeados com suas dúvidas filosóficas. Alguns desses textos estão publicados na coletânea *Paulo Francis nu e cru*, editado pela Codecri, em 1976. Era sempre muito cético, sobretudo, após o episódio de sua prisão com outros pasquinianos durante dois meses (1970/71). Cansado da rotina de medo e pressentindo sua integridade ameaçada, rumou para Nova Iorque novamente em 1971, com uma bolsa da Fundação Ford, mas continuou enviando suas matérias para *O Pasquim*. Escreveu dois romances e um livro de memórias: *Cabeça de Papel* (1977), *Cabeça de Negro* (1979) e *O Afeto que se Encerra* (1980), respectivamente. Nos anos 1990, preenchia duas páginas inteiras, duas vezes por semana n’*O Estado de S. Paulo* e n’*O Globo*. Em 1994, concluiu o segundo livro de memórias, *Trinta Anos Esta Noite: 1964, o que vi e vivi*. É importante ressaltar que na época em que Francis escrevia n’*O Pasquim* esteve ligado ao PCB e, na década de 1980, mudou de ideologia política tornando-se um neoliberal.

**Fortuna** – o jornalista, desenhista, humorista e artista gráfico Reginaldo José de Azevedo Fortuna (1932-1994) nasceu no Maranhão. Colaborou como cartunista e diretor de arte na revista *PifPaf* e no *Correio da Manhã* criou “O Manequinho” – uma página de charges políticas. N’*O Pasquim* foi diretor de arte e colaborou com textos e caricaturas. Trabalhou também em *O Bicho*, no *Folhetim da Folha de São Paulo* e na *Careta*. Participou das antologias: *Seis desenhistas brasileiros de humor* (1962); *Hay gobierno?* (1964); e *Dez em humor* (1969). É autor dos livros *Aberto para balanço* (1980); *Diz, logotipo* (1990) e *Acho tudo muito estranho já o prof. Reginaldo, não* (1992). Por conta de sua morte prematura em cinco de setembro de 1994, Fortuna foi homenageado pelo 22º *Salão de Humor de Piracicaba*, realizado em 1995, com a criação da medalha *Reginaldo Fortuna* concedida aos maiores destaques do humor e da cultura do país. Já receberam a distinta homenagem os cartunistas Jaguar, Claudius, Ziraldo e Millôr Fernandes; o palhaço Arrelia e a comediante Dercy Gonçalves.

**Ivan Lessa** – o jornalista Ivan Themudo Pinheiro Lessa (1935) nasceu em São Paulo, mas passou a juventude no Rio de Janeiro. Era um

legítimo morador do bairro de Copacabana, tinha bastante identidade com o lugar como tantos outros cronistas de sua geração. Foi redator da *Revista Senhor*, *Diário Carioca*, *Última Hora* e *TV Globo*. Na década de 1990, passou fazer críticas literárias na revista *Veja*. No primeiro ano d’*O Pasquim*, 1969, morava em Londres e enviava de lá sua colaboração. No ano seguinte, estava presente na redação e ficou até 1978, quando voltou para a Inglaterra sem deixar de enviar suas três seções semanais e seus conselhos na seção “Cartas” até agosto de 1983. Fez muitos trabalhos em parceria com Jaguar, como os *Chopnics* e o ratinho *Sig*. Mas, os principais personagens criados por Lessa foram *Edélsio Tavares* e seus interlocutores, *Marly Tavares* e *Caldas Marombão* que participavam ativamente da seção “Cartas”. Algumas de suas matérias n’*O Pasquim* foram publicadas no livro *Garotos da Fuzarca* (1985).

**Sérgio Augusto** – o jornalista Sérgio Augusto (1942) nasceu no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Começou na atividade periódica precocemente, aos 10 anos de idade, mimeografando o jornalzinho *Sujeira da Imprensa*, com um amigo de bairro e escola. Trabalhou n’*O Cruzeiro*, como editor; função que, aliás, também desempenhou no *Correio da Manhã*; nos alternativos *O Pasquim* e n’*Opinião*; nas revistas *Senhor*, *Veja*, *Isto É* e *Bravo!*; nos jornais cariocas: *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Também foi repórter e crítico de cinema da *Folha de S. Paulo* até 1996, quando passou a ser articulista do *Estadão*. Publicou alguns livros como: a coletânea de ensaios *Lado B* (2001, Record) e *As Penas do Ofício* (2006, Agir). Biografou Tom Jobim (2000), a Chanchada Brasileira (1989), o Botafogo (2005) e Vinicius de Moraes (no prelo, pela Jobim Music). Organiza, desde 2006, em coletânea, o melhor de *O Pasquim*, com Jaguar, pela editora Desiderata (já foram publicados três volumes).

Jaguar

Millôr

Ivan Lessa

Sérgio Augusto

Henfil

Ziraldo



**Imagem 57** – Integrantes da *patota* d’*O Pasquim*

Enfim, esses que foram descritos acima representaram o núcleo d’*O Pasquim*, pois a ideia de *patota* em si agregava para além desses personagens citados. Já que também se sentiam pertencentes ao grupo d’*O Pasquim*: os colaboradores eventuais e os leitores do jornal os quais interagiam efetivamente na seção “Cartas”.

Como o ponto central desse trabalho é a análise da trajetória de Millôr n’*O Pasquim*, será imprescindível um estudo sobre a relação existente entre os diversos jornalistas do periódico e a interferência que um poderia ter na produção do outro,

provocando até mesmo os interditos pessoais. Entre os colaboradores d'*O Pasquim* existiam muitas diferenças: havia grande heterogeneidade de estilos, os quais ajudaram a promover o sucesso e a derrocada do jornal. No que tange ao periódico propriamente dito havia também diferenças em relação aos outros jornais tanto de grande circulação quanto os demais alternativos, em especial, no que se refere à diagramação e ao tipo de linguagem jornalística empregada, produzindo, com isso, uma fala diferenciada e que foi reconhecida e apropriada posteriormente pelos seus leitores.

Para compreendermos essa dinâmica é necessário analisarmos a rede de sociabilidade construída entre os pasquinianos; entre eles e os outros periódicos, a sociedade, e o Estado autoritário. Especialmente, quais eram as posições ocupadas pelos jornalistas d'*O Pasquim* nessa dinâmica social. Dessa forma, a dimensão existente entre *estabelecidos* e *outsiders* será vital para entendermos a interdependência desses agentes.

Norbert Elias e John Scotson (2000, p.172) observaram que esses conceitos podem ser utilizados em estudos que analisam a *interdependência* e a *coesão* entre indivíduos de um mesmo grupo, entre dois grupos diferentes ou entre diversos grupos sociais, promovendo tensões e conflitos que os identificam ou os diferenciam. Os autores aplicaram essa idéia em dois grupos residentes em uma vila operária no interior da Inglaterra que possuíam como única diferença a temporalidade com relação à ocupação do espaço habitado. Somados a essa diferença, que manteve a *coesão* entre os *estabelecidos* e a estigmatização dos *outsiders* por aquele outro grupo, estavam elementos que os uniam em uma rede de sociabilidade como: a tradição, a memória e os laços de afetividade entre os antigos moradores.

Eles destacaram que o potencial de coesão de grupo entre famílias que se conheciam há três gerações foi primordial para estabelecer uma idéia de superioridade em relação aos novos habitantes. Essa coesão permitia um maior controle social entre os antigos habitantes, que por se conhecerem há tempos introjetaram as regras sociais. Assim, como recompensa assumiram cargos importantes nas organizações locais, excluindo os novos residentes – os *outsiders* – por não possuírem essa coesão como grupo. Sobre essa união e os vínculos criados entre os estabelecidos não significa que não haja uma animosidade entre eles, para os autores, é apenas em relação aos “intrusos” que eles tendem a se unir, justamente por romperem seus laços de sociabilidade (2000, p.172). Segundo Elias e Scotson (2000, p.22), “a exclusão e a

estigmatização dos *outsiders* pelo grupo *estabelecido* eram armas poderosas para que este último preservasse sua identidade e afirmasse sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar”. De tudo isso, vale ressaltar que só existe esta relação entre *estabelecidos* e *outsiders* porque há uma interdependência entre eles.

Fazendo desses dois conceitos uma analogia com *O Pasquim*, devemos estar atentos para uma evidência onde percebemos uma coesão grupal entre aqueles que chegaram à redação no início do jornal e os que foram sendo incorporados nos anos seguintes. Esse grupo mais antigo foi entendido aqui como o *estabelecido* e o grupos dos mais jovens como *outsider*. Portanto, tomando como parâmetro essa relação entre *estabelecidos* e *outsiders* destacamos que pertenciam ao grupo mais antigo, os idealizadores e fundadores do jornal: Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prospero, Cláudio Ceccon, Millôr Fernandes e Ziraldo. Nos números seguintes, aderiram ao projeto d’*O Pasquim*: Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Fortuna, Ivan Lessa e Henfil. Não havia uma equipe no sentido estrutural, ou seja, organizada de maneira hierárquica. Existia um núcleo fixo que representava os principais jornalistas, os quais agiam como redatores, seguindo-se dos colaboradores eventuais e dos leitores. Foram inúmeros os colaboradores eventuais do semanário, como: Martha Alencar, Moacir Scliar, Newton Carlos, Chico Buarque, Caetano Velloso, Chico Anísio, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Aldir Blanc, entre muitos outros.

O primeiro laço de sociabilidade e coesão grupal identificado refere-se à maneira não hierarquizada de como era organizada a redação do jornal. Todavia, essa postura pode ser observada principalmente entre os que fundaram o periódico e foram identificados inicialmente pelos seus leitores como a *patota* d’*O Pasquim*. Portanto, o termo *patota* foi construído posteriormente, e assumido por eles, a fim de identificá-los enquanto grupo.

A *patota*, como analisou José Luiz Braga (1991, p.27), não era uma redação tradicional. Dessa maneira, a produção do periódico era construída sem uma pauta definida. Isso fazia o periódico ser idiossincrático: cada autor trazia uma contribuição inteiramente pessoal e independente, sem obedecer a nenhum plano. A equipe do hebdomadário (nome em referência ao Barão de Itararé e ao seu semanário *A Manhã*) constituiu-se em uma organização não burocrática e essencialmente criativa (BRAGA, 1991, p.215). Corroborando com essas análises, Bernardo Kucinski (2003, p.208)

ressaltou que a *patota* representava “um exercício lúdico motivado pelo gozo” contrapondo-se “à lógica da eficiência e da produção”, tão arraigada na grande imprensa. Os jornalistas trabalhavam em conjunto para manter o semanário em circulação, como afirmou Jaguar (entrevista à autora, ago.2004): “todos tinham que escrever, paginar, desenhar, entrevistar”.

Essa comunidade convivia dentro de um cenário plural de pontos de vistas, no qual a *patota* se dinamizava. Estavam presentes “forças atrativas e de repulsão”, como observou José Luiz Braga (1991, p.27). Havia conflitos que se polarizavam na disputa pela fala dentro d’*O Pasquim*. Com esse cenário plural, um equilíbrio tenso era mantido, bastava um desacordo para as brigas internas aparecerem. Como afirmou Jean François Sirinelli (2002, p.132), “uma geração não é um lugar de monocultura política: em seu seio coexistem temperamentos e sensibilidades políticas diversas”.

Nos artigos d’*O Pasquim*, a manifestação dessa pluralidade aparecia de diversas maneiras. Havia uma variedade de posturas que transparecia na produção e no estilo de cada colaborador. De acordo com José Luís Braga (1991, p.190), havia

o ativismo otimista de Ziraldo, o ceticismo achincalhador de Ivan Lessa, o ceticismo arrasador de Paulo Francis, a malandragem de Jaguar, o anarquismo de Millôr, a indignação de Henfil, o liberalismo crítico de Alberto Dines, a postura *undergroundista* de Luís Carlos Maciel, o mau humor radicalista de Armindo Blanco, o humanismo tragicômico de Aldir Blanc [...].

Para Millôr Fernandes (entrevista, *Roda Viva*, abr.1989),

*O Pasquim* foi uma coisa visivelmente importante na imprensa brasileira. [...] Do ponto de vista de realmente mexer com a mentalidade de jornalista, de quem informava no Brasil, foi *O Pasquim*. [...] Agora, aquilo foi uma coisa inteiramente ocasional. De tudo o que eu passei na vida [...]. *O Pasquim* seria uma longa história, mas vamos encurtar, foi feito por um saco de gatos. *O Pasquim* foi ídolo da juventude. A média de idade do *Pasquim* era 35 anos, a média de idade, você entende, 35 anos. Eu devia ter 42, 43 naquela época. Aquele negócio saiu com uma força extraordinária, cada um pensando o que a sua cabeça lhe ditava, e conseguiu uma homogeneidade de fisionomia que é extraordinária. Agora, ele tinha realmente talentos que você talvez não consiga reunir se você chamar para trabalhar por dinheiro. E aí nós estamos diante de uma coisa em que o ideal vence; de repente você precisou e todo mundo começou a trabalhar de graça. Agora, você tinha pessoas escrevendo extraordinariamente e desenhistas extraordinários. Dificilmente você

vai reunir em um outro órgão tantos desenhistas bons e tantos escritores ou jornalistas bons.

O cartunista Henfil foi o primeiro a romper com essa idéia de que os pasquinianos formariam uma *patota*, alegando que as polêmicas internas negavam o cenário de “bem comum” que essa noção poderia supor. Para ele, os jornalistas estariam unidos exclusivamente pelo humor. Henfil (entrevista, *Opinião* n.194, jul.1976), destacou que houve “várias vezes dentro d’*O Pasquim* brigas editoriais”; ressaltando que “isso é geral dentro do jornal, brigas inclusive escritas que transparecem para o leitor. Eu acho que essa idéia de *patota* partiu mais do leitor, foi reforçado por ele. Apenas o jornal, certo ou não, assumiu esse título”. Ziraldo (apud FLORES, 2002, p.192) confirmou estes conflitos ao declarar que “sempre nos demos mais ou menos mal. É impossível outro tipo de relação entre um grupo de gênios autoproclamados”.

Dessa forma, a primeira polêmica instaurada entre os mais antigos e os recém-chegados dentro do jornal referiu-se à maneira de como seriam divididas as cotas de cada colaborador. Lembrando que *O Pasquim* começou como uma sociedade por cotas, mas que se manteve instável durante toda a sua existência alternativa. O quadro acionário mudava a cada crise interna do semanário.

Henfil, considerado pelos mais antigos um *outsider*, propôs a criação de uma cooperativa quando entrou no periódico, com igualdade de direitos para todos os jornalistas. Millôr Fernandes que por sua vez representava o grupo *estabelecido* acreditava que isso era injusto. Julgou ser incorreto que cartunistas ainda desconhecidos tivessem uma participação equiparada aos dos já consagrados. Propondo, assim, uma divisão qualitativa das cotas, ou seja, metade das cotas seria dos veteranos e a outra metade dividida entre os numerosos artistas mais jovens. Percebemos nesta idéia de Millôr a força da noção da tradição, em que os mais antigos teriam mais importância por terem se estabelecido no humorismo brasileiro há muito tempo, sendo reconhecidos, e por isso teriam mais privilégios dentro d’*O Pasquim*.

Jaguar (apud KUCINSKI, 2003, p.207-208), um *estabelecido*, argumentou que era “contra a cooperativa porque não funcionaria; os novos, que estavam aparecendo queriam ganhar o mesmo que os famosos; haveria discussões intermináveis,

dificultando a tomada de decisões”. Portanto, podemos perceber com esta argumentação de Jaguar que o que estava em jogo era o poder de fala dentro do jornal.

Diante do impasse acabou se consagrando uma forma deficiente de sociedade por cotas, lembrou Bernardo Kucinski (2003, p.208). Não havia nem as vantagens de um comando hierárquico nem as de uma cooperativa. Portanto, ficou decidido por Murilo Reis, empresário e dono da distribuidora do jornal – a Distribuidora Imprensa, que 50% das cotas ficariam com ele e os cinco criadores do semanário ficariam com 10% cada. Henfil e os outros novatos, entre eles: Miguel Paiva e Juarez Machado se rebelaram contra tal decisão taxando os idealizadores de “velhos reacionários”, provocando uma dissidência que foi dissolvida assim que o jornal começou a vender muito, cerca de 100 mil e depois 200 mil exemplares por semana (MAIA, 1999).

Embora existisse uma diferenciação por cotas entre os jornalistas, não havia uma organização hierárquica da redação nem um controle financeiro-administrativo, havia um espírito anárquico entre eles: eram antiempresariais. Por isso, analisou Kucinski (2003, p.208), ocorreu um estrangulamento financeiro do jornal, mesmo sendo bem-sucedido editorialmente. Lembramos que após seis meses de circulação, *O Pasquim* atingiu a tiragem de 200 mil exemplares por semana, chegando próximo à venda dos grandes veículos de comunicação daquele momento.



Imagem 58 – *O Pasquim* n.28, 01 jan.1970

A principal questão sobre essa dinâmica entre *estabelecidos* e *outsiders* diz respeito à interdependência que existia entre eles, mesmo tendo a ausência de uma pauta previamente definida entre todos os que faziam o periódico. Como mencionou Braga (1991, p.180), “as hierarquias [dentro d’*O Pasquim*] existem muito mais em função de atribuições pessoais do que de atribuições formais”.

Compreende-se, então, que além das discussões e desacordos entre opiniões pessoais, posturas ideológicas diferentes, havia também um enorme conflito de egos.

Martha Alencar (apud MORAES, 1996, p.10), primeira secretária da redação, comentou que editar um semanário com tantas estrelas ávidas por liberdade exigia uma habilidade diplomática: “*O Pasquim* era uma fogueira das vaidades”. Denis de Moraes (1996, p.10) destacou que “se um molestava o outro, era porque havia rugas insolúveis ou era charme para azeitar o marketing”.

Foi nessa interdependência entre os *estabelecidos* e os *outsiders* que se forjou a noção de autocensura. A idéia de que existiria uma coesão entre os estabelecidos significava, mesmo sem uma pauta definida, que um *estabelecido* poderia interferir na fala de outro *estabelecido* e, sobretudo, na de um *outsider*, a fim de manter as regras e a coesão do grupo. E nesse contexto de interferência na fala destacamos a participação de Millôr Fernandes no semanário, que sempre se mostrou avesso a esse tipo de comportamento, inclusive esse foi um dos motivos que ressaltaremos nesse estudo para a sua saída do periódico.

Lembramos a análise de Elias e Scotson (2000, p.171), em que destacaram que na vila operária da Inglaterra havia “por parte do grupo nuclear um controle social coercitivo exercido pelos membros desse grupo dirigente e por muitos de seus seguidores em toda a comunidade, tanto sobre os próprios membros quanto sobre os adversários e desviantes em potencial. Na medida do possível, a oposição e o não conformismo eram eliminados ou silenciados”.

Portanto, há um interesse de compreendermos como se processava a interferência do grupo *estabelecido* na fala de outro *estabelecido*. E para isso, podemos analisar as crônicas de Millôr no jornal para evidenciar essa interferência. Destacamos, dessa maneira, o primeiro artigo que Millôr escreveu para o periódico “Independência é, vocês me matam de rir?” (*O Pasquim* n.1, 26 jun.1969), em que questionava a idéia de independência proposta pelo *O Pasquim* em tempos de repressão e de censura, mesmo que não declarada oficialmente.

Meu caro Jaguar, você me garante que *O Pasquim* vai ser independente. [...] Podem começar a contagem regressiva. Independente, com larga experiência no setor, falo de cadeia (perdão cadeira). [...] Em suma, Sérgio Magalhães Jaguaribe, vulgo Jaguar vai de *Banda de Ipanema*, que é “mais melhor”. Fazendo *O Pasquim* vocês vão ter de enfrentar: A) o *establishment* em geral que nunca tendo olhado com bons olhos a nossa atividade, agora positivamente, não vê nela a menor graça. B) as agências de publicidade, que adoram humor, desde que naturalmente, ele seja estrangeiro lá longe, feito

pelo *MAD* publicado na *Play-boy* ou filmado pelo Jacques Tati. [...] A Igreja que depois de uma guinada de 360 graus, é extremamente liberal em tudo que seja dito por ele mesma. D) a família, as classes sociais, as pessoas, os TFM, os *avant-chatos* que se fantasiam de *avant-garde*, etcetera. Não estou desanimando vocês não, mas uma coisa eu digo: se essa revista for mesmo independente não dura três meses. Se durar três meses não é independente. Longa vida a essa revista! [grifo da autora]

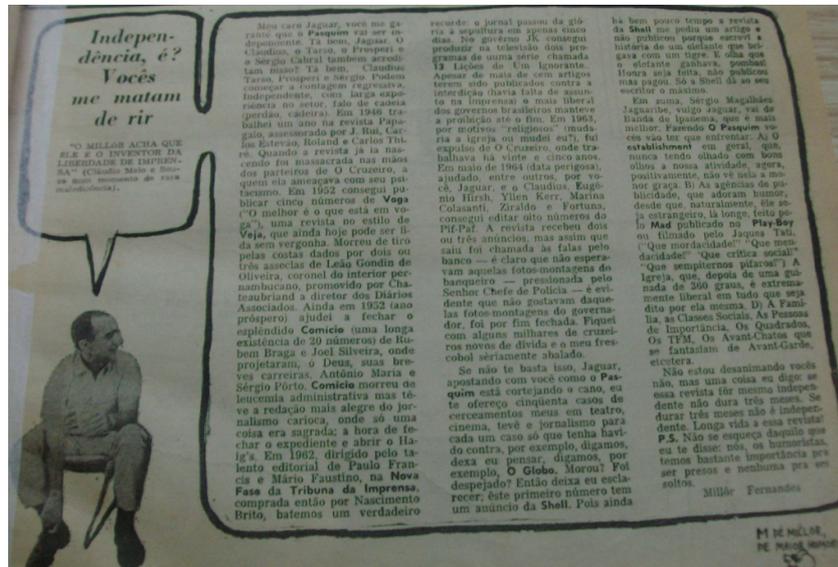


Imagem 59 – Independência é, vocês me matam de rir?, *O Pasquim* n.1, 26 jun.1969

Como pode ser observado na imagem acima o artigo foi projetado como um balão de fala como se fosse uma advertência de Millôr, e foi apresentado por Claudius, com a seguinte ironia: “Millôr acha que ele é o inventor da liberdade de imprensa”. Lembramos que n’*O Pasquim* a imagem, o projeto gráfico e a propaganda tinham a mesma importância que o texto escrito. Enfim, o que foi ressaltado por Millôr nesse artigo eram as dúvidas de quem se lançava na experiência *alternativa* e muitas vezes clandestina. Além das dificuldades financeiras e das perseguições dos grupos conservadores da sociedade que apoiavam a ditadura, o medo da prisão ou de desaparecer nela era uma constante. Por essas razões também que nesse citado artigo, a palavra “governo” foi substituída por “*establishment*” (percebam a palavra destacada em negrito pela autora na citação acima) pelos seus companheiros de jornal, seja por prevenção ou apreensão. Esse ato fez com que Millôr escrevesse outro artigo, “*Establishment é a netinha*” (*O Pasquim* n.2, jul.1969), criticando seus colegas de profissão e amigos de jornal. Assim, ironicamente protestou:

Meu caro Sr. Clajaproca [iniciais dos nomes dos pasquinianos estabelecidos], diretor desse *Pasquim*: eu não gostei de vocês cortarem meu artigo não. Se vocês começam a censurar-me desse

jeito, como é que eu vou conseguir fechar a revista? Assim não vale, pombas. [...] vocês deviam deixar sair, por exemplo, a palavra governo. [...] Com o medo que eu tenho, jamais iria usar a palavra governo me referindo ao nosso. Então ficamos combinados; “dagora” em diante toda vez que eu falar em governo é o do Paraguai, sim meus garotos? Só uma coisa mais. Vou processar vocês porque cortar a palavra governo eu ainda suporto. Mas trocá-la [...] pelo epíteto *establishment*, essa eu não agüento. [...] Cortem, mas não troquem. Sobretudo, por palavras tão do *establishment* como *establishment*. Sou inventor, como Edson, não um copiador, como a Xerox.

Apesar da imposição anterior, é notório que entre a *patota* havia também certa liberdade para se criticarem no semanário. E diante dessa dualidade *O Pasquim* foi ganhando espaço na mídia e na sociedade. Se de algum modo os pasquinianos trocaram a palavra “governo” por “*establishment*” na primeira edição do jornal, no número seguinte através da própria reivindicação de Millôr, a palavra foi enfatizada e ironizada diversas vezes. E, o cognato acabou recebendo uma repercussão maior do que se o tivessem publicado logo de início.

Seja como for, Millôr fez parte dessa consagrada geração de jornalistas, sendo que ele era o representante mais velho dentre eles e estava marcado em sua trajetória por outras tantas transformações da história da imprensa no Brasil. Destacamos que isso preponderou em seu comportamento dentro do jornal. Apesar de compreendermos que é a soma dos grandes eventos que os uniram e os marcaram como uma “geração”, mas, mesmo assim, entre os pasquinianos havia muitas divergências, refletidas em suas falas e comportamentos.

### **3.2 – Libertários e conservadores**

*As capas, como o pessoal do Pasquim, como o uísque do Pasquim, não tinham ideologia. Isto é, tínhamos uma extraordinária, rara e pretensiosa ideologia, a do “não estamos nem aí!”.*

Millôr Fernandes, 1969.

Como eram todos companheiros de profissão e amigos, havia uma aparente liberdade entre os jornalistas d’*O Pasquim*, especialmente em relação à organização interna da redação e às escolhas dos temas por eles abordados. Durante os dois

primeiros anos o expediente do jornal estava organizado por um conselho de redação que se distribuía da seguinte maneira: Tarso de Castro era o editor; Jaguar o diretor de humor; Sérgio Cabral o editor de texto; Carlos Prospero o editor gráfico; Claudius o diretor de fotografia. A redação não se pretendia hierarquizada, nem existia uma pauta definida entre os jornalistas a ser seguida. Por isso, o periódico tinha como principal marca a anarquia em sua organização e o não alinhamento ideológico a qualquer partido político. Por mais que seus colaboradores eventualmente fossem engajados politicamente, a posição do jornal era a do não alinhamento político. Objetivando, com isso, a liberdade de pensamento e de expressão de seus jornalistas para seguirem o que bem pretendessem. Assim, podemos compreender como o jornal era tão heterogêneo em suas páginas. Era um lugar de confronto de ideias e de sociabilidade. Mas, isso não quer dizer que existisse a ausência de conflitos e desacordos e até mesmo rachas na equipe (QUEIROZ, 2005).

Apesar das intenções libertárias de alguns jornalistas, principalmente, os que dialogavam com o cenário da contracultura<sup>62</sup> no contexto dos anos 1960, como o jornalista Luís Carlos Maciel que na seção *Underground* do semanário discutia temáticas como a liberação sexual, o uso de drogas, a juventude *hippie* e o *rock and roll*. Também havia opiniões mais conservadoras, impregnadas por posturas fortemente machistas e por críticas ao movimento feminista e aos homossexuais, posições e comportamentos tão arraigados na *cultura política* brasileira, refletindo nas páginas do jornal um grande paradoxo.

Os jornalistas d'*O Pasquim* estavam inseridos em um cotidiano repleto de valores, símbolos e vocabulários conservadores, principalmente, machistas. Compartilhados por uma *cultura política* autoritária, a qual estava enraizada em boa parte da sociedade brasileira. A *cultura política*, como observou Serge Berstein (1998, p.360), nos permite uma explicação dos comportamentos políticos por uma fração do patrimônio cultural adquirido por um indivíduo durante a sua existência e compartilhado pelo tecido social o qual está inserido. A partir da vivência desse ambiente comum, os pasquinianos

---

<sup>62</sup> Para alguns jornalistas, intelectuais, políticos e artistas que estavam se projetando no cenário nacional na década de 1960, a principal apropriação do ambiente *multicontestatório* internacional foi o fenômeno da *contracultura*. Em especial, para uma parcela dos jornalistas que estavam ajudando a criar *O Pasquim*, esse fenômeno representava um caminho para se opor ao governo autoritário e à sociedade que o legitimava.

construíram, por um lado, uma prática jornalística conservadora atrelada a posturas preconceituosas com relação a alguns movimentos sociais.

Entretanto, produziram também uma narrativa libertária quando abertamente transcreveram os palavrões que os entrevistados exclamavam em suas “entrevistas”, ou melhor, num “bate-papo” informal e descontraído. Foi uma prática jornalística libertária quanto discutiram as temáticas da contracultura, como: as drogas, a liberação sexual, o uso de anticoncepcionais, a liberação do aborto, o movimento *hippie*, entre outras questões consideradas tabus pela moral da sociedade. Portanto, não podemos rotular *O Pasquim*, nem seus jornalistas, fixando sua estética em conservadora ou libertária, uma vez que eles poderiam atender tanto a uma quanto a outra concepção. *O Pasquim* foi um jornal de seu tempo, com os questionamentos e discursos próprios de sua época. Sendo assim, como eles mesmos sublinharam: “*O Pasquim* é um produto do meio; também ninguém é perfeito” (*O Pasquim* n.6, ago.1969).

Sobre a postura mais conservadora podemos destacar as críticas, por exemplo, de Millôr Fernandes ao movimento feminista e às suas principais líderes como a psicóloga norte-americana Betty Friedan (que concedeu entrevista ao *Pasquim* n.94, abr.1971). Sobre a citada entrevista Millôr (entrevista, *Cadernos de Literatura*, jul.2003, p.36) salientou que “para preparar aquelas entrevistas d’*O Pasquim*, a gente fazia a lição de casa. Nós sabíamos mais sobre o entrevistado do que ele mesmo. Pois bem: eu tinha lido o livro de Betty Friedan dois dias antes e comecei a encostá-la na parede; eu fazia perguntas sobre o livro e ela não sabia responder. Foi ficando irritada [...]”.



**Imagem 60** – *O Pasquim* n.94, abr.1971. Capa.

Millôr ratificou essa postura mais conservadora com relação ao movimento feminista e às suas líderes em outra entrevista concedida à revista *Oitenta* (1981):

imagina se eu sou contra reivindicação de mulher. Eu sou é contra o bestialógico de Betty Friedan e Rose Marie Muraro [outra líder do movimento feminista que colaborou n' *O Pasquim*], aí eu não aguento! A Betty Friedan não resistiu naquela entrevista do *Pasquim*, e depois elas ficam invertendo o negócio. O que eu fiz simplesmente, está lá, na entrevista, foi dizer a ela: “O seu livro não tem objetivo”. Ela aí confessou: “Não, realmente, o meu livro eu sei que não tem objetivo, acontece que nós não tínhamos experiência”. Eu disse: “Acontece que o seu movimento também não tem objetivo (Women’s Liberation has no goal, too).” Aí ela disse: “Ah, mas o meu movimento não se chama Women’s Liberation, é ‘movimento do ser humano’, for the Human being”. Aí eu disse que era muita pretensão, ninguém jamais conseguiu resolver e de repente vocês estão pensando, antes dos próprios problemas, que vão resolver o problema do “ser humano”? “Pelo que sei do seu movimento, vocês andavam queimando sutiã em praça pública, e ser humano não queima sutiã, quem queima sutiã é mulher!”. Ela gritou: “it is a lie, it is a lie!”. E eu disse que eu vi as fotografias, e a gente sabe, em imprensa, que ninguém adultera terceiro plano. Aí ela se perdeu, começou a chutar a mesa berrando: “Fuck you! Fuck you!”. Que culpa tenho eu? Eu estava discutindo racionalmente, imagina se eu, com a minha formação, tenho alguma coisa contra reivindicação de quem quer que seja.

Seja como for, este jornalista que sempre primou pela liberdade de pensamento e de expressão, no que diz respeito à mulher, em especial ao movimento feminista, foi bastante repressor.<sup>63</sup> Mantendo o mesmo discurso irônico, no artigo “Pela igualdade dos direitos: homem x mulher”, Millôr (*O Pasquim* n.138, fev.1972, p.4) escreveu que

ao contrário do Paulo Francis, estou longe de ser aquilo que o movimento de “grãfinas” internacionais (Women’s Lib) denomina de *Porco Chauvinista* (aliás chauvinista por quê? Chauvinista sempre quis dizer nacionalista extremado). Será só ignorância das moças o uso do termo, ou lhe deram um novo e impossível significado? A *MS*, revista delas não esclarece. Sou até um homem submisso a todos os desígnios femininos. Meu único objetivo na vida é ser mais homem-objeto ou “objetosexual”. Por isso, venho aqui me juntar aos esforços das mulheres exigindo uma maior igualdade entre os dois sexos [...].

Enfim, a heterogeneidade entre os jornalistas não se restringiu apenas a defini-los como libertários ou conservadores. É importante sublinhar que, acima de tudo, a existência no periódico de formações e opiniões distintas, da mesma maneira que possibilitou uma projeção nacional do semanário ressaltando o aspecto da diversidade cultural, ocasionou cisões na equipe. Ora por crise financeira ora por conflito de egos ora por discordância nas opiniões. Podemos destacar duas das principais rupturas que

---

<sup>63</sup> Sobre esta discussão entre libertários e conservadores n' *O Pasquim* ver os trabalhos da historiadora e especialista em estudos de gênero, Rachel Soihet, 2005 e 2007.

provocaram toda uma transformação interna no jornal: a saída de Millôr, em 1975 (que será ressaltada neste estudo), e a de Ziraldo, em 1982.<sup>64</sup>

### 3.3 – A fala pasquiniana

*Todo mundo lê Pasquim [sic]. O Pasquim [sic] observa, cobre e comenta todos os acontecimentos da cidade, do país, do mundo e da lua.*

Millôr Fernandes (*O Pasquim* n.6, ago.1969).

*O Pasquim* pode ser entendido como um marco do jornalismo brasileiro, justamente por ter renovado a linguagem dos meios de comunicação, interferindo diretamente na fala e nos hábitos da sociedade. Com isso, encontrou uma aceitação em diferentes segmentos sociais, o que promoveu seu grande sucesso. Para Paulo Francis (*Pasquim* n.500, jan.1979), “*O Pasquim* mudou o estilo da imprensa brasileira, completando a revolução iniciada pelo *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil*”.<sup>65</sup>

O semanário de Ipanema tinha um formato tabloide e três características essenciais conjugadas: a coloquialidade, o humor e a política. O jornal marcou época por modificar a linguagem jornalística ao reproduzir na linguagem escrita ou gráfica, a oralidade e isso acabou por influenciar a propaganda, como também, transformando a

---

<sup>64</sup> Em 1981, após o jornal ter passado por inúmeras crises financeiras ao longo da década de 1970, Ziraldo resolveu assumir a direção d’*O Pasquim*, tentando quitar todas as dívidas do semanário. Ele assumiu essa responsabilidade com a condição de ter total liberdade para modificar o que achasse necessário, a começar pelo próprio formato do periódico. Em 1981, substituiu o formato tabloide pelo estilo clássico, *standart*, dos jornais diários. Além desta transformação no formato, Ziraldo acreditava que o *Pasquim* tinha de ficar mais político, engajando-se na campanha do PMDB, o que para o cartunista o “salvaria” definitivamente da crise. Seja como for, após a tentativa fracassada de retirar o jornal da crise que se arrastava há alguns anos, Ziraldo e Jaguar levaram o *Pasquim* a uma disputa político-partidária, o que contrariava a tradição anárquica do hebdomadário e que acabou por descaracterizá-lo por completo de sua principal marca. Ziraldo acreditava ser importante e viável, eleger um conjunto de governadores peemedebistas na eleição de 1982, constituindo uma espinha dorsal de poder democrático, de norte a sul, no país. Foi neste sentido, que Ziraldo propunha usar o *Pasquim* para apoiar Miro Teixeira, candidato do PMDB ao governo do Estado do Rio de Janeiro. Diante desta ideia do periódico por-se a serviço de uma candidatura, percebemos um reconhecimento de que o *Pasquim* havia falido, esgotado sua função original. Jaguar não acreditava na proposta do PMDB, e entrou no mesmo jogo que Ziraldo, mas apoiando Brizola, candidato do PDT. Durante o período pré-eleitoral, o *Pasquim* saía com o “cantão do PMDB”, escrito por Ziraldo e o “covil do Jaguar”, totalmente brizolista. E, ainda apostaram que dependendo do resultado, quem vencesse as eleições, ficaria com todas as cotas do jornal. Como a vitória foi do candidato do PDT, Jaguar se tornou o “único dono do falido *Pasquim*, com US\$ 200 mil em dívidas” (KUCINSKI, 2003, p.228). E o jornal se tornou um “intelectual orgânico” do PDT no Rio de Janeiro, contrariando a sua característica anárquica (QUEIROZ, 2005).

<sup>65</sup> Destacamos que desde 1975, *O Pasquim* perdeu a vogal “O” que precedia o seu nome.

fala coloquial. Com essa inovação, o jornal conquistou o objetivo de toda comunicação: a expressividade.

Lembramos que esta é uma das principais marcas de Millôr Fernandes como jornalista. Ele sempre trabalhou em cima dos significados das palavras, reinventava os seus sentidos, para assim criar diferentes canais de diálogo com seu público, produzindo novas interpretações sobre a realidade sócio-política brasileira.

Portanto, tanto para os pasquinianos quanto para os seus leitores os usos da oralidade e dos neologismos tornaram-se subterfúgios ou expressões de oposição ao governo autoritário, símbolos e códigos de um período em que as liberdades civis encontravam-se cerceadas. O mais importante era se fazer entender. *O Pasquim* conseguiu com a sua coloquialidade esse propósito. A intenção dos pasquinianos não era simplesmente transcrever o modo pelo qual se falava. Pelo contrário, o intuito de sua fala era a recusa de uma escrita carregada de chavões e de rigidez na construção, como argumentou José Luiz Braga (1991, p.45). Essa perspectiva correspondeu à procura, através de diferentes estilos pessoais, de uma eficácia informativa que geralmente adotamos na língua falada. Dessa forma, não eram as estruturas da fala que eram reproduzidas no jornal, embora eventualmente poderiam ser; mas a sua expressividade. Corroborando com esta perspectiva o filólogo Antonio Houaiss (*O Pasquim* n.300, 1975) definiu *O Pasquim* da seguinte maneira:

Barroco ou neobarroco ou rococó, sub specie Ypanemae. (...) Direi que o Pasquim novou. Renovou. Transnovou. Pernovou. [...] Creio que o Pasquim [...] ajudou muitos brasileiros a encontrarem um grão semanal de esperança de viver – mesmo sorrindo sorrisos às vezes amarelos. [...] A inovação verbal e estilística é uma constante intrínseca à comunicação – seja ela qual for. [...] Quando não há barreiras externas para a comunicação, o índice ou taxa ou grau de novação pode ser baixo – e eficaz.

Ressaltamos que o fato mais evidente dessa oralidade foi o uso de palavrões, os quais estavam disfarçados através de neologismos ou substituídos por asteriscos, que daí em diante, poderiam ser publicados, falados e reinterpretados. A utilização desses cognatos, além de afetar a moral da sociedade, sobretudo das classes médias, afetava também o regime como um todo. Visto que através desses subterfúgios a censura política imposta pela ditadura, camuflada por uma idéia de preservação da moralidade e dos bons costumes, estava sendo combatida. Tanto que uma das frases editoriais do

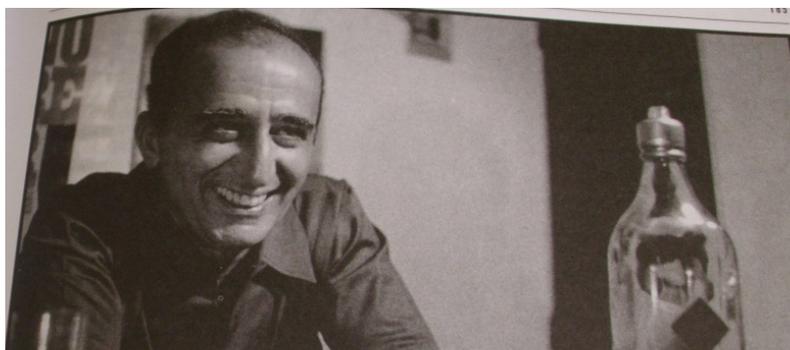
jornal foi retirada de um documento produzido pelo Centro de Informações do Exército (CIEEx) em que definia o periódico, como: “*O Pasquim*: um jornal com humor, ironia e até palavrões (CIEEx)” (*O Pasquim* n. 284, dez.1974). Segundo a revista *Veja* n.69 (31 dez.1969) que trouxe uma matéria especial sobre *O Pasquim*, comentou que o jornal “nos textos e nos anúncios penetrou sem medo (exagerou às vezes) no terreno da grossura e do palavrão caseiro”.

Enfim, as páginas do periódico estavam recheadas dessa linguagem oral, em todos os sentidos, sejam nos artigos, sejam nos desenhos e até mesmo na publicidade. Isto nos fez lembrar do Barão de Itararé que mencionamos há pouco. Essa oralidade conduziu a um trabalho direto sobre a palavra. O jornal criou expressões como: *negó seguinte*; propôs terminações em “im” substituindo o “inho” como: *baixim*; (re)inventou palavrões, como: *duca* e *sifo*, entre outros cognatos. Essa oralidade se expandiu por todos os espaços do jornal, tanto que os colaboradores passaram a dialogar não só entre eles, mas também com os leitores através dessa nova fala, já que o público passou a escrever para o jornal, principalmente na seção “Cartas”, utilizando como forma expressão a *fala pasquiniana*. Ressaltou Jaguar (entrevista à autora, ago.2004): “tiramos o paletó e a gravata da linguagem”. Para o estudioso da linguagem Antonio Houaiss (*Pasquim* n.1000, 27 jan.1989),

*O Pasquim* estabeleceu uma revolução na linguagem dos meios de comunicação, revolução não apenas visual, mas também verbal. A guarida que o *Pasquim* deu ao palavrão, ao informalismo, à gíria e ao estropiamento da linguagem, em forma estilisticamente válida, é uma impressionante lição para a criação literária de um modo geral. Ele mostrou que os acontecimentos do cotidiano podem ser comentados com um novo tipo de linguagem. E houve perfeita associação entre a postura libertária e contestadora do *Pasquim* e essa linguagem.

Podemos encontrar essa oralidade também nas suas famosas entrevistas, as quais se tornaram antológicas na história da imprensa brasileira. Não somente pela maneira como eram transcritas e publicadas, mas acima de tudo pela forma como eram realizadas. Conforme analisou Braga (1991, p.144), elas eram feitas por um grande número de entrevistadores, a fim de estabelecer um espaço conversacional difuso, cujo foco permanecia no entrevistado. Dessa maneira, a unidade pergunta e resposta perdia a rigidez e se diluía numa troca mais variada, em que os entrevistadores não só faziam questões a serem respondidas, mas também expressavam opiniões e desacordos, conforme a opinião de cada um, o que eles chamavam de “pessoalidade”. A

consequência desse processo era uma diminuição do rigor na construção do assunto, ocorrendo um envolvimento íntimo, como um “bate-papo”, que estimulava o entrevistado a se expor. As entrevistas d’*O Pasquim* aconteciam através de uma troca lúdica conhecida por “conversa carioca”, argumentou Braga (1991, p.144).



**Imagem 61** – Entrevista de Millôr regada a uísque n’*O Pasquim* n.89, mar.1971

Outro aspecto que corroborou para manter a oralidade das entrevistas foi a ausência do copidesque. Como a utilização deste recurso jornalístico eliminava as marcas mais evidentes da linguagem oral, logo com a ausência dele, as entrevistas permaneciam com a aparência de uma conversa descontraída quando eram transcritas. Jaguar (apud, KUCINSKI, 2003, p.210) destacou que

a primeira entrevista do *Pasquim* foi com Ibrahim Sued, feita pelo Sérgio Cabral, pelo Tarso e por mim. Tirei do gravador quase na hora de ir para a gráfica. Sérgio disse: “falta fazer o copy-desk”. Eu nunca tinha ouvido falar naquilo, era apenas um chargista, Tarso e Cabral já eram jornalistas tarimbados. “Tem de botar em linguagem jornalística”. Finquei o pé, insistindo que estava ótimo e só ganhei a partida porque não dava mais tempo, estava na hora do jornal rodar.

A transcrição integral das gravações manteve, dessa forma, as características da língua falada. O texto incluía as hesitações e discontinuidades próprias de um “bate-papo”. Como na entrevista da musa do jornal, Leila Diniz, em novembro de 1969, em que os palavrões falados pela atriz foram substituídos por asteriscos. Esse recurso foi utilizado a fim de se respeitar a oralidade da entrevista e seguir a determinação da Censura de não publicar palavrões. Ao transformá-los em asteriscos, os palavrões receberam uma nova roupagem, e poderiam ser interpretados conforme a opção de cada leitor. Segundo Leila Diniz (*O Pasquim* n.22, nov.1969), “o palavrão virou verdade em mim e quando as coisas são verdades todo mundo aceita”.



**Imagem 62** – *O Pasquim* n.22, nov.1969. Capa.

A utilização dos asteriscos para resignificar os palavrões e outros cognados proibidos de serem publicados pela Censura acabou gerando uma nova forma narrativa e comunicacional não somente entre os pasquinianos, mas, sobretudo, na sociedade, pois como destacou Millôr Fernandes (*O Pasquim* n.187, fev.1973),

um dia surgiu *O Pasquim* e, inesperadamente, o \* saiu dos pés das páginas e adquiriu uma importância própria, que ninguém jamais tinha esperado dele. Passou a represnetar tudo que não podia ser dito, todo o insólito, ou atrevido, ou o escatológico, o descontraído, o estridente e inconformado. Imediatamente a juventude o adotou, ele é hoje o *darling* da publicidade, penetrou nas melhores casas de famílias. Longa vida ao pequenino \*, símbolo de uma resistência, última estrela no céu da expressão possível. Aqui nós o homenageamos, nós o redescobrimos e exaltamos como a derradeira chance de exprimir o inexprimível.

Portanto, o sucesso d'*O Pasquim* e dos pasquinianos estava justamente no respeito à subjetividade de cada colaborador, na pluralidade e na diversidade de opiniões, na criatividade, na oralidade e no humor. Tudo isso reunido acabou produzindo uma linguagem singular, fazendo com que *O Pasquim* deixasse de ser apenas um jornal de bairro e se tornasse um representante da fala nacional. Dessa maneira, podemos afirmar que *O Pasquim* marcou não apenas a sua época, mas toda uma *geração*. O semanário foi um marco gerador de profundas transformações nos meios de comunicação e no cotidiano da sociedade. Ambos incorporaram essa nova *fala pasquiniana*. Aqueles que participaram do periódico sejam colaboradores ou leitores, marcaram a história do jornalismo no Brasil como a *geração Pasquim*.

O conceito *geração* deve ser desenvolvido aqui a fim de explicar as especificidades do jornal e de seus jornalistas. Conforme a abordagem de Jean François Sirinelli, em que uma geração é uma reunião de homens marcados por um grande evento ou uma série de grandes eventos. Desta vivência comum foram gestados o que se chamou de efeitos da idade, capazes de produzir os fenômenos de geração. De acordo com Sirinelli (2002, p.131-137), os efeitos de idade não são resultados mecânicos das relações entre as classes de idade, mas uma gênese que tem um nascimento, uma existência e um crepúsculo. Entretanto, para que esse fenômeno aconteça é necessária uma forte amplitude deste, atingindo outras classes de idade. Contudo, sublinhou o autor, mesmo que pudesse marcar toda uma sociedade, este evento seria, ao mesmo tempo, gerador de uma classe de idade nova. Uma vez surgida a *geração*, ela seguirá através do tempo, ao ritmo de seus membros.

Assim, a *fala* desses jornalistas foi sendo absorvida por outros canais de comunicação, criando, com isso, o ponto de partida para a *geração Pasquim*. Segundo Millôr Fernandes (entrevista, *Oitenta* v.5, 1981), “a maior contribuição que foi dada à imprensa brasileira, nos últimos tempos, foi a imprensa opcional a partir do *Pasquim*, não tenho dúvida nenhuma”. De acordo com Rivaldo Chinem (1995, p.45), “não há jornal brasileiro importante que não tenha sido influenciado pelo idioma do *Pasquim*, direta ou indiretamente”.

Em virtude do sucesso alcançado pelo *Pasquim*, a revista *Veja* produziu uma matéria especial sobre o alternativo enfatizando as suas características e tentando decifrar o porquê de tamanho sucesso. Assim, em 31 de dezembro de 1969, apenas seis meses após seu lançamento, a edição número 69 de *Veja* destacou: “nem durante o império do rádio como informador de nossa massa, nos anos 30 e 40, nem depois da TV, nem através das chanchadas do cinema, a identificação entre humoristas e público aprofundou-se tanto. Melhor distribuído que qualquer outro jornal de humor já feito entre nós, *O Pasquim* alcança praticamente todo o território brasileiro – embora ainda venda 80% entre São Paulo e Rio, mais entre os irritados paulistas”.

Enfim, “*O Pasquim* pegou” (*Veja* n.69, dez.1969). Em todas as partes do Brasil, do norte ao sul, o jornal alternativo tornou-se um sucesso de vendas, tanto que um jornalista gaúcho garantiu: “a gente recebe cem vende cem. Recebe duzentos, vende duzentos. Vindo mil, a gente vende mil” (*Veja* n.69). Outro jornalista, de Pernambuco,

atestou a popularidade do semanário: “nunca vi um jornal de fazer graça tão bom e fácil de vender, tem seu público certo e não ocupa lugar na banca” (*Veja* n.69).

Toda essa repercussão em torno d’*O Pasquim* pode ser destacada pela concepção do “autor como produtor” (BENJAMIN, 1994, p.132) na qual o autor tem de ser consciente das condições de sua produção intelectual, ou seja, a utilização de novas técnicas deve produzir sentidos, em vez de apenas entreter o público. Dessa maneira, por se tratar de um veículo alternativo num período em que as liberdades civis e políticas estavam cerceadas, *O Pasquim* tornou-se um canal importante para o diálogo com a sociedade, lembrando que a maior parte dessa comunicação era feita por diferentes “figuras de linguagem”.

### 3.4 – Os leitores d’*O Pasquim*

No que tange aos leitores d’*O Pasquim* percebemos que havia diferentes opiniões acerca do semanário, desde os que se identificavam com o jornal até aqueles que o reprimiam. Portanto, da mesma maneira que existia uma *pluralidade* entre os pasquinianos, havia o mesmo comportamento plural entre seus leitores. Quando o leitor se identificava com o semanário, usava *O Pasquim* como tema, adotava a estética *pasquiniana* em seu cotidiano (através da fala, dos costumes, dos hábitos), envolvia-se afetivamente com ele. Era também um sujeito do jornal, que possuía um senso crítico sobre as questões que permeavam o cenário sócio-político ou sobre o próprio semanário. A presença do leitor no semanário foi avassaladora, em todas as partes do país, tanto que nas cidades do interior formaram-se “clubes de leitores d’*O Pasquim*”. Enfim, o periódico conseguiu criar entre seus leitores uma comunicação direta, do tipo horizontal, tantas vezes proposta por projetos alternativos e raramente alcançada (KUCINSKI, 2003, p.214-215).

O sucesso do jornal também pode ser medido pela quantidade de cartas que chegava à redação como destacou a revista *Veja* n.69 (31 dez.1969), “*O Pasquim* recolhe os sinais de seu sucesso. Cerca de cem cartas às segundas, a média de sessenta nos outros dias da semana. A maioria elogiando. Grande parte malhando violentamente”. Mesmo os que criticavam, ainda assim contribuíam nas vendas. Em contrapartida, quando o periódico estava em crise era ao seu leitor fiel que recorria, a

fim de melhorar as vendas. Então, conclamava a sua participação para comprar, assinar e divulgar o jornal.

Portanto, o principal canal de diálogo entre os pasquinianos e os leitores era feito pela seção “Cartas”. Estes enviavam sugestões, criticavam alguns colaboradores ou o jornal inteiro, mostravam suas opiniões sobre os acontecimentos políticos, debochavam, assim como os pasquinianos, de personalidades públicas. Dentre tantas, destacamos a carta anônima de um leitor do Rio de Janeiro, no qual escreveu: “acho que pegava bem uma crítica séria de teatro, cinema, música, livros, discos etc.; sem fugir ao esquema traçado por vocês” (*O Pasquim* n.6, ago.1969, p.12). E os pasquinianos responderam: “uma das coisas que nos tem impressionado nas cartas dos leitores é que eles se preocupam tanto quanto nós do conselho de redação, com a estrutura do jornal. A maioria inclusive manda excelentes sugestões que sempre são anotadas”.

Através de uma pesquisa, patrocinada, evidentemente, pelo principal anunciante d’*O Pasquim*, a empresa multinacional *Shell* que estava interessada na venda de seus produtos junto aos leitores-consumidores, os jornalistas puderam saber qual era o perfil de seus leitores, comprovando que em sua maioria eram jovens e que pertenciam aos segmentos da classe média. Segundo a pesquisa (*O Pasquim* n.11, set.1969):

70% dos leitores d’*O Pasquim* tem entre 18 e 30 anos; 23% entre 31 e 44 anos e 7% mais de 45.

62% dos leitores d’*O Pasquim* tem uma renda mensal superior a NCr\$ 1.500,00 mensais; 28% tem uma renda entre NCr\$900,00 e NCr\$1.500,00; 18% tem uma renda inferior a NCr\$ 900,00.

O jornal esforçou-se para ampliar e enriquecer a participação efetiva do leitor para além da correspondência, incorporando suas sugestões e abrindo espaço para as crônicas, artigos ou desenhos que lhes enviavam. Portanto, podemos afirmar que a seção “Cartas” foi um dos principais espaços para a inclusão do público. Na fase inicial do jornal, todas as cartas eram respondidas, com humor, crítica ou reconhecimento. O texto do leitor era participante não só porque utilizava o jornal como veículo para expressar as suas opiniões, mas, sobretudo porque ele tentava se integrar, exaltando ou desqualificando o jornal.

### 3.5 – O imperialismo ipanemense

*O Pasquim: a Banda (podre) de Ipanema.*

*O Pasquim* n.141, mar.1972. Frase de capa.

*O Pasquim* possuía uma linguagem diferente dos outros alternativos de sua época. A principal ideia era dar voz a uma intelectualidade boêmia, da zona Sul do Rio de Janeiro, que havia sido expurgada dos grandes veículos de comunicação e que não possuíam um engajamento político-partidário explícito. Era um grupo interessado em contestar o conservadorismo da classe média, da qual eles mesmos faziam parte, e os mecanismos de cerceamento da ditadura civil-militar. Como destacou Sérgio Augusto (2006, p.9), “assumidamente nanico, moleque, paroquial e abusado, nasceu sob suspeita de que duraria pouco tempo; menos até que os oito números do *PifPaf*, criado em 1964 por Millôr Fernandes e inviabilizado pela censura dos milicos que naquele ano haviam assumido o poder. Mas durou, afinal 1072 números, o equivalente a 22 anos de vida”.

Havia entre a *patota* d’*O Pasquim* uma relação de identidade com o bairro de Ipanema. É certo que nem todos os jornalistas eram naturais do Rio de Janeiro, como Ziraldo e Henfil que eram mineiros, ou Luiz Carlos Maciel que era gaúcho, mas, de maneira geral, exprimiam um sentimento de pertencimento àquele ambiente. Como explicamos anteriormente, estavam inseridos na “cultura do carioquismo”.

No fundo, *O Pasquim* não passava de um hebdô anarquista, misto de *Harakiri* e *Village Voice*. [...] A redação e agregados curtiam e regiam a boemia ipanemense, de preferência no *Flag* e no *Antonio’s*, aliás, que ficavam, respectivamente, em Copacabana e no Leblon. Muitas gerações de jornalistas boêmios animaram o Rio, mas nenhuma delas pode dar-se ao luxo de estender suas farras de trabalho na redação como a turma do *Pasquim*. Suas reuniões de pauta, quando havia, eram uma festa – ou, melhor, uma esbórnica (AUGUSTO, 2006, p.11).

Para Marisol Valle (2005, p.28), “a Ipanema dos anos 1960 e 70 pode ser pensada como um adjetivo que qualificava pessoas, lugares e comportamentos, não necessariamente vinculados ao espaço físico do bairro”. Da mesma forma, o “ipanemense” ou “ipanemenho” tornou-se uma identidade utilizada para designar pessoas que não tinham um vínculo direto com os limites territoriais de Ipanema. Morar no bairro, por exemplo, não era uma condição necessária, nem tampouco suficiente,

para que um indivíduo assumisse aquela identidade. De modo análogo, “ipanemenses típicos” podiam ser habitantes de outros bairros do Rio ou até do Brasil, como foi o caso de vários pasquinianos.

Millôr que era suburbano de nascença, mas *ipanemense* de espírito, e no momento de criação do jornal alternativo já morava no bairro litorâneo há pelo menos quinze anos, destacou que apesar do periódico estar associado ao bairro de Ipanema e às características de suas manifestações culturais,

*O Pasquim* nunca foi de Ipanema. Nasceu na Rua Clarice Índio do Brasil, em Botafogo. No auge da repressão mudou para a Avenida Copacabana, que, como o nome indica, fica em Copacabana. Como o auge de uma repressão é apenas o prenúncio de um auge maior, fugimos para a Rua Tasso Fragoso, no Jardim Botânico, e depois, no mais auge ainda, compramos a casa na Ladeira do Sacopã, hoje Milícia do Sacopã. No registro de imóveis, a última casa de Copacabana. Na verdade estávamos fugindo mais do fisco, da burocracia, do que do aparelho repressor armado. Tá bem, nenhum endereço era em Ipanema. Mas e aquela fogosa equipe? E a alegre rapaziada? Bem, Ziraldo, Tarso, Jaguar, Henfil, Sérgio Augusto, ninguém morava em Ipanema. E Sérgio Cabral, suburbano orgânico, morava do outro lado do canal da Visconde, Leblon. Privilegiado pela vista de Ipanema (FERNANDES, entrevista, *Veja* n.2117, 17 jun.2009).

O interessante é que a mesma representação que foi construída sobre os *ipanemenses*, ou seja, a idéia de que não precisava ser nascido no bairro para ser um típico cidadão de Ipanema, podemos estender ao jornal, pois mesmo não tendo nascido naquele lugar, ele foi gestado e cresceu em meio à efervescência cultural daquele ambiente.

Claro que se tivesse surgido na Mooca, nem com a Abril de arrimo, *O Pasquim* não teria dado certo. Não bastasse ser carioca, *O Pasquim* era uma cria ipanemense. É Ipanema engarrafada, isso numa época em que Ipanema, já internacionalmente famosa por obra de Tom e Vinícius, orgulhava-se de ser o bairro mais moderno, cosmopolita, liberado e charmoso do Brasil, o nosso *Greenwich Village*, a nossa *Rive Gauche*, um *Xangri-lá* à beira-mar, plantado para onde os olhares do resto do país, morrendo de inveja, convergiam (AUGUSTO, 2006, p.9).

De acordo com Sérgio Augusto (2006, p.9), só na metade de sua trajetória que *O Pasquim* se instalou em seu suposto “bairro natal”, em um solar no cume da ladeira Saint Roman, em Ipanema. Lembramos que a sua primeira redação foi na rua do

Resende, no Centro da cidade, em uma sala da Distribuidora Imprensa; a segunda na rua Clarisse Índio do Brasil, 32, entre os bairros de Flamengo e Botafogo; a terceira no Jardim Botânico na rua Tasso Fragoso; e antes de se instalar definitivamente em Ipanema, a redação ficou ainda um curto período em Copacabana. Quer dizer, assim como ocorreu com o crescimento da cidade e de suas áreas boêmias – do Centro em direção à Zona Sul – a redação d’*O Pasquim* também seguiu a mesma trajetória.

Dessa forma, destacamos que era notória a construção de uma identidade cultural a qual amalgamava esses sujeitos em torno do jornal. A parte litorânea da cidade e seus arredores, especialmente em Ipanema, eram lócus em que se reuniam as elites e a classe média cercada por uma “tradição comum”, ou seja, um conjunto de práticas sociais definidoras dessa representação, compreendida aqui neste estudo por “cultura do carioquismo”.

Para Elio Chaves Flores (2002, p.189), esse ambiente promoveu as estruturas elementares da sociabilidade intelectual pasquiniana. Pois, tanto o humor reacionário quanto o humor pasquiniano saíram dos redutos elitizados da Zona Sul carioca e, muitas vezes, se cruzaram nos calçadões das praias, nas redações dos jornais e nos botequins do Rio de Janeiro, “ainda capital cultural e ideológica da República”.

Portanto, os bares, a praia, as garotas e a Banda de Ipanema, que já observamos como elementos importantes para a divulgação do *modus vivendi* de Ipanema e também definidores de sua identidade, confluíram n’*O Pasquim* para fomentar a rede de sociabilidade entre seus jornalistas e os cariocas, até mesmo os que não eram de nascença. Os pasquinianos passaram a existir, como sugeriu Jean-François Sirinelli (1996, p.262), “num lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, sem evitar evidentemente as transumâncias ideológicas”. Tanto que a frase de capa d’*O Pasquim* n.136, de 1972, dizia que “*O Pasquim* é filho da Banda de Ipanema”.

Da cosmopolita Ipanema, o semanário divulgou uma nova linguagem para se opor ao *status quo*. A *fala pasquiniana* influenciou a publicidade, outros periódicos e a linguagem coloquial, através do humor, da criatividade e da expressividade de seus jornalistas. Criticavam a ditadura, a classe média e até alguns segmentos da esquerda, o que deixou o jornal sob fogo cruzado. Recordando uma das máximas de Millôr (1978,

p.134) enfatizada pelo seu estilo de “livre pensar é só pensar”, declarou: “no combate ao *status quo* cuidado. Senão a gente acaba destruindo o *status* sem mexer no *quo*”.

É certo que a boemia foi uma das principais características dos pasquinianos, tanto que muitos deles confessaram que quando retornavam de suas “redações officiosas” – os bares de Ipanema – só percebiam no dia seguinte que tinham perdido suas anotações para as manchetes diárias. Como salientou Millôr (*O Pasquim* n.152, jun.1972) que teve de contar com “a extraordinária solidariedade humana do carioca” para encontrar suas anotações perdidas:

A todos os choferes de táxi do Rio de Janeiro e aos métrés de bares em geral (desde populares, da biritá pesada, passando pelos populares-intelectuais, como o *Varanda*, os da *geunecé dorrê*, como o *Zeppelin* [...]) pedimos encarecidamente para, caso encontrarem, perdidos ou abandonados, artigos, notas, apontamentos, editoriais, [...] qualquer outro material de imprensa, devolver imediatamente para a redação d’*O Pasquim*, rua Clarisse Índio, 32. [...] Os nossos redatores, editores e diretores – seis ao todo – costumam ficar um tanto ou quanto distraídos, depois de certas horas da noite, abandonando ao acaso verdadeiras obras-primas de nossa literatura e jornalismo.

Para um dos fundadores da Banda de Ipanema, Ferdy Carneiro, o espírito gozador e irreverente caracterizou os jornalistas que desembocaram n’*O Pasquim* e, nos demais jornais criados a sua imagem e semelhança. De acordo com Carneiro (*O Pasquim* n.521, jun.1979), “seriam pessoas que compunham a República Popular de Ipanema, também denominada esquerda festiva, pelos pobres de espírito”. Jaguar criticou a denominação “esquerda festiva” apregoada tanto ao pessoal da Banda quanto à *patota* d’*O Pasquim*. Segundo o jornalista (2001, p.40), “a *Banda* foi pra rua um ano depois do golpe e incomodava a direita e muitos da esquerda, que não entendiam que o riso e a crítica eram nossas armas. A gente se divertia sacaneando os caras encastelados (com trocadilho) no poder”.

Seja como for, destacamos que a expressão “esquerda festiva”, analisada anteriormente, foi bastante usada tanto pelos militantes de esquerda quanto pela direita para caracterizarem a maioria dos jornalistas do periódico. Alguns segmentos da esquerda não concordavam com o tipo de oposição que muitos intelectuais, jornalistas e artistas manifestavam para criticar o regime autoritário. E com o termo “esquerda festiva” desqualificavam o trabalho desses profissionais. Percebendo, sobretudo, os jornalistas d’*O Pasquim* como um grupo que só se preocupava com festas, bebidas e mulheres. Por ironia a essa concepção, Millôr (*O Pasquim* n.131) escreveu: “todo

mundo fascinado com o *boom* d’*O Pasquim*. E nós fascinados apenas com o bumbum de Ipanema”.



Imagem 63 – *O Pasquim* n.278, out.1974

No tocante à “República Popular de Ipanema”, mencionada pelo ideólogo da Banda, destacamos que uma de suas particularidades não era o popular. Ao contrário, era bastante elitista e muitas vezes autoritária. Podemos observar que existia uma cultura política autoritária que caracterizava Ipanema e os que nela conviviam. Entre os pasquinianos, principalmente, forjou-se um *imperialismo ipanemense*. Havia uma idéia de que este “era um bairro que se intrometia na cidade e no estado, ditava moda, hábitos e costumes para o Brasil e o mundo, cagava regras” (JAGUAR, 2001, p.12).

O *imperialismo ipanemense* foi a fonte para a elaboração de uma identidade compartilhada entre os que criaram *O Pasquim*. Porque, segundo Jaguar (2001, p.17), “nós, os ipanemenses dos anos 60, estávamos nos lixando para os limites geográficos do bairro. Eu mesmo, enchendo a boca falando em *nós, ipanemenses*, morava em Copacabana”. Isto foi possível porque os *ipanemenses* acreditavam e recebiam algum respaldo da sociedade, sobretudo da imprensa carioca, ao afirmarem que:

nossos tons e vinicius eram melhores tons e vinicius do universo, nossos humoristas mais criativos, nossas bandas de ipanemas incomparáveis, [...] nossos malucos mais malucos, nossos porres antológicos até nossos mineiros e baianos muito melhores do que os de lá, nossos cachorros mais inteligentes (JAGUAR, 2001, p.16).

Segundo Millôr (Veja, n.2117, 2009), “na verdade influenciávamos o Brasil inteiro, porque não vivíamos no Brasil, vivíamos no Rio de Janeiro, ou melhor, em Ipanema”. O jornalista (1978, p.49) destacou que “o Rio se encontra a apenas algumas horas da civilização”, e esta estaria em Ipanema. Pois como ele enfatizou, “eu poderia

falar muito mais sobre as maravilhas do Rio de Janeiro e de Ipanema, porque, sobretudo este bairro, embora esteja na vida da Cidade-Estado (os paulistas ficam furiosos com o charme desse nome Cidade-Estado. Tão Grego!) há apenas vinte anos, já tem uma história densa e emocionante” (*O Pasquim* n.14, 1970).

Enfim, havia entre os que conviveram naquele cenário uma supervalorização daquele habitat e daqueles hábitos. Segundo Jaguar (2001, p.17), “havia uma espécie de *imperialismo ipanemense*. Como grileiros, invadíamos a cidade e até o estado do Rio”. Para Millôr (*O Pasquim* n.150,1972), aqueles que ali circulavam, incluindo ele, podiam ser chamados de “possessivos ipanemenhos”. Ziraldo (entrevista, STEFANELLI, 2004) que não nasceu naquele ambiente, mas o incorporou em seu cotidiano, declarou que “*O Pasquim* foi feito pra Ipanema. Naquela época Ipanema significava o Olimpo. *O Pasquim* divulgou esse *modus vivendi*”.

Em diferentes números, o jornal dedicou diversas páginas para homenagear o bairro que o consagrou e o projetou para o Brasil, a exemplo d’*O Pasquim* número 141 de 1972, que foi inteiramente dedicado à Ipanema. Pois estava recheado de artigos e desenhos que traziam uma espécie de roteiro para se entender o *modus vivendi* daquele ambiente litorâneo. Em especial, as crônicas e os desenhos de Millôr; as fotografias da praia de Ipanema, os textos sobre a Banda de Ipanema e sobre seus principais personagens, como a *Garota de Ipanema* daquela semana. O semanário também lançou o *slogan*: “*Pasquim*: um ponto de vista carioca”, acompanhado por um desenho que simbolizava o Pão-de-Açúcar através dos contornos da mulher carioca (imagem 29).



**Imagem 64** – *O Pasquim* n.169, out.1972

A seguir a representação da superpovoada praia de Ipanema criticada tantas vezes por Millôr, com destaque para seus comentários irônicos sobre os principais frequentadores daquele locus: “esta praia, como se vê na foto é frequentada pela

eugênica classe média, com seus hábitos saudáveis e sua visão inigualavelmente estética do ato de viver”.

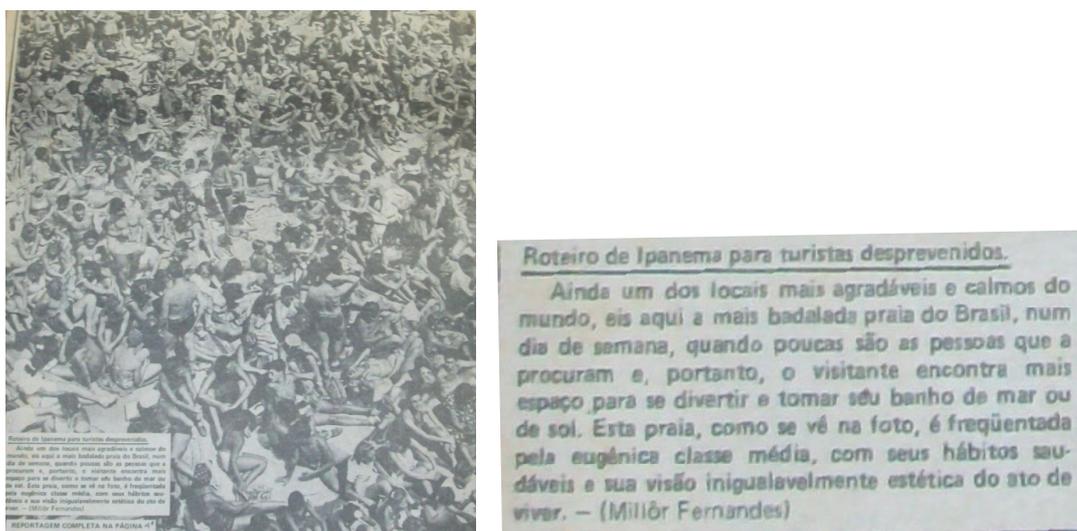


Imagem 65 – *O Pasquim* n.141, mar.1972

Ao tentar definir *O Pasquim*, Millôr (*O Pasquim* n.40, mar./abr.1970) ressaltou que

O ser nasceu cheio de manhas, carioca, e, por isso, de amigos. [...] Pernóstico, iconoclástico, blaterante, gentil e grosso, sensual, incapaz, agnóstico, restrito e abrangente, escrito em linguagem extremamente popular – só que, algumas vezes popular da Inglaterra – provinciano por escolha, ecumênico por destino, nosso jornal, como cavalo do bêbado, marcha resolutamente em todas as direções ao mesmo tempo.

Ao analisarmos essa definição de Millôr, percebemos que apesar do jornal vender mais de 200 mil exemplares por semana e de possuir uma linguagem bastante coloquial em muitos dos artigos de seus jornalistas, *O Pasquim* era também permeado por uma linguagem elitizada. O que acabou por projetar uma cultura política que caracterizava Ipanema e os que nela conviviam como símbolos de uma referência nacional. Essa representação que definiu os pasquinianos pode ser observada principalmente quando estes expunham críticas ferrenhas a outras cidades do país, sobretudo São Paulo.

Enfim, a cidade de São Paulo e seus habitantes foram os alvos prediletos, depois dos generais, das investidas irônicas dos jornalistas d'*O Pasquim*. Havia uma declarada rivalidade entre os que habitavam a antiga capital da República (considerada pelos pasquinianos ainda capital cultural do país) e aqueles que pertenciam, desde o final da década de 1970, ao maior centro financeiro do Brasil. Por isso, ressaltou Millôr (*O Pasquim* n.14, set.1969), “sabendo que São Paulo é o maior mercado brasileiro (por favor, paulistas, não se ofendam, não estou chamando São Paulo de mercado!) e que as

vendas do *Pasquim* naquela megalópole (megalópole eu sei que os paulistas gostaram!) eram assaz baixas, resolveu este jornal cutucar com vara curta o brio bandeirante, a fim de ampliar as vendas do produto no portentoso Estado irmão (ô puxada, hein Millôr?!). Os paulistas foram nessa e responderam indignados – daí o atual sucesso d’*O Pasquim* em São Paulo”.

Dessa maneira, durante vários números d’*O Pasquim*, houve intensos embates entre os jornalistas cariocas e os paulistas – não-pasquinianos; não-ipanemenses. Os pasquinianos debochavam em muitas crônicas dos paulistas, fazendo com que prevalecesse a imagem caricatural do “carioca malandro” e do “paulista conservador”.

Mas, com o intuito de findar a discussão entre eles, que durou cerca de cinco números no jornal, Millôr Fernandes escreveu duas crônicas, ambas com o mesmo título “Parem com isso, Meninos!”, num tom didático explicou as diferenças entre as duas cidades. Contudo, a sua perspectiva não era a de apaziguar os ânimos e, sim, uma reação irônica e autoritária para que o ponto final fosse dado por eles, os do semanário de Ipanema.

Ao iniciar o artigo, Millôr (*O Pasquim* n.14, set./out.1969) reconheceu:

Afinal justiça seja feita, e eu a faço, eu que sou carioca desde pequenininho: que é que o Rio tem de mais e São Paulo tem de menos? Se os cariocas vivem se vangloriando de terem inventado o frecobol é só porque não conhecem nada de história. Quem inventou o frecobol foi um paulista – o carioca entrou apenas com o bol. Em matéria de restaurantes ninguém discute que São Paulo está magnificamente aparelhado, muito melhor do que o Rio. Portanto, só a maledicência carioca poderia espalhar que lá ninguém come ninguém. São ainda os cariocas a dizer – desta vez com muita razão – que foi preciso um cidadão nascido em Vila Isabel – Faria Lima – para resolver os problemas de São Paulo.

E concluiu com a seguinte reflexão:

Também é um hábito antigo do paulista se queixar do clima do Rio. E, no entanto, este se equilibra admiravelmente entre dias infernalmente quentes e dias de calor insuportável. Nem todo mundo pode ter aquele clima admirável de São Paulo, que vai desde dias de garoa nojenta até noites de umidade doentia.

No segundo artigo, supostamente apaziguador, Millôr (*O Pasquim* n.15, out.1969), destacou as principais diferenças entre paulistas e cariocas, e assim, caricaturou os paulistas como conservadores e os cariocas como libertários.

Paulistas: a máfia – cariocas: a malandragem; paulistas: a conferência – cariocas: o papo; paulistas: a cúpula – cariocas: a cópula; paulistas: o ato sexual – cariocas: suas variações; paulistas: o trabalho –

cariocas: o feriado; paulistas: a dupla caipira – cariocas: a bossa-nova;  
paulistas: o \$ – cariocas: o etc...; paulistas: a palavra – cariocas: o  
trocadilho; paulistas: o clorofórmio – cariocas: o gás hilariante;  
paulistas: O Vaticano – cariocas: Sodoma e Gomorra.

Muitos jornalistas fizeram severas críticas ao chamado *imperialismo ipanemense*. Não compartilhavam desse conjunto de valores e hábitos que projetaram o bairro como a referência nacional. Ao contrapor essa perspectiva de que o *modus vivendi* de Ipanema representava o Brasil como um todo, Mino Carta (*O Pasquim* n.141, mar.1972), editor da revista *Veja*, publicou um artigo n’*O Pasquim*, no qual expunha sua visão crítica de como um jornalista paulista percebia Ipanema e o semanário carioca. Sobre o bairro, opinou:

Eu, modestamente, acho Ipanema um bairro comum de uma cidade muito bonita – ou melhor, seria comum, e até simpático se não fosse tão pretensioso e provinciano. [...] Não é diferente o bar, o uísque, o jóia-bicho, a conversa salva-humanidade, o caracol dos teus cabelos, o esquerdismo substancioso e indolor, o negó seguin [exemplo da oralidade milloriana], o inserido no contexto, nada, nada é diferente.

No que tange aos jornalistas d’*O Pasquim*, Carta ironizou:

Gente boa em Ipanema deve haver assim como deve haver cronistas e restaurantes de má qualidade em muitos outros bairros de muitas outras cidades. Eu, modestamente, acho que é por causa da corrente da felicidade. É como nos programas de TV: você é ótimo; não você é que é, não posso admitir; você é excelente – no fim todos estão com complexo de superioridade e vão para a praia.

A partir dessa crônica de Carta podemos identificar que havia uma abertura no jornal para não-pasquinianos argumentarem. Todavia, os jornalistas do semanário não deixariam de fazer o contraponto à investida de Mino Carta. Assim, com ironia, os jornalistas d’*O Pasquim* puseram uma observação em sentido vertical à horizontalidade do texto do jornalista paulista (imagem 31), mostrando que a palavra final era a deles, os do semanário de Ipanema, na qual afirmavam de forma metonímica: “É isso aí mesmo, Mino, o pessoal aqui pensa que o Brasil é um apêndice intelectual de Ipanema”.



Imagem 66 – *O Pasquim* n.141, mar.1972

Outro colaborador eventual d’*O Pasquim*, o tropicalista Caetano Veloso, no auge das manifestações de *desbunde*, soltou farpas no periódico, mostrando inclusive que o que caracterizava a *fala pasquiniana* era a heterogeneidade de seus colaboradores e jornalistas. Caetano (*O Pasquim*, nov.1970) detectou que o jornal sofria de uma “grave doença” chamada por ele de *Ipanemia*, podemos dizer que é uma versão tropicalista do que denominamos de *imperialismo ipanemense*:

*A Ipanemia é uma doença fácil – endepidêmica, vem em ondas como o mar, e como o mar, vem em ondas sem por isso deixar de estar sempre aí mesmo. Não creio que ela se restrinja a Ipanema. [...] A Ipanemia é uma doença fértil. [...] A Ipanemia é uma doença fóssil. [...] A Ipanemia é uma doença horrível. [...] A Ipanemia é uma doença fútil. [...] Quando a gente pensa que está lutando bravamente contra o vício da Ipanemia, a gente está se afundando cada vez mais nela. A Ipanemia é uma espécie de “sistema-engloba-tudo” amadorístico. Eu odeio estes brasileiros que vêm de Londres e falam mal exatamente d’*O Pasquim*. Porque esta vontade de falar mal exatamente d’*O Pasquim* é um sintoma da mesma doença congênita que sofre *O Pasquim*.*

Seja como for, a construção de uma identidade com o bairro de Ipanema foi a principal marca dos jornalistas d’*O Pasquim* e de suas narrativas, especialmente as de Millôr Fernandes, por isso também que o jornal pode ser identificado como um semanário de Ipanema.

Os seus jornalistas acreditavam que o ambiente boêmio-litorâneo *ipanemense* refletisse os anseios de todo o país, assim, os que ali viviam declaravam inúmeras vezes que Ipanema era o Brasil. Rememoramos que essa projeção de Ipanema no cenário nacional se vinculou fortemente à trajetória da cidade do Rio de Janeiro, que deixara de ser a capital da República no início dos anos 1960, contudo, mesmo perdendo o referencial político, a cidade não deixaria de representar ainda a “cabeça da nação”.

Somou-se a isso as diversas manifestações culturais que tiveram em Ipanema o seu principal palco de difusão para o restante do país. Além disso, para completar a atmosfera do período, havia a disputa com relação à projeção da cidade de São Paulo no cenário nacional, catalisando a maior parte dos recursos econômicos do país com o crescimento de suas indústrias. Todas essas questões reunidas promoveram diferentes representações sociais que desembocaram no comportamento do povo carioca, que dizer, na “cultura do carioquismo” e os pasquinianos se apropriaram disso, sobretudo Millôr Fernandes, pois em muitas de suas crônicas essa simbiose entre Ipanema, Rio de Janeiro e Brasil foi demarcada.

Portanto, Millôr foi um agente importante na construção da Ipanema cosmopolita dos anos 1960 e 1970, como um lugar que “lançava moda” para o Brasil e o mundo. Essa referência simbólica definiu em sua narrativa um estilo *ipanemense* que se mesclou a outras características que ainda encontraremos nesse estudo sobre a sua trajetória na imprensa, em especial, n’*O Pasquim*.

### 3.6 – Um jornal de humor

*O Pasquim: sátira afixada em lugar público.*  
Aurélio Buarque de Holanda (*O Pasquim* n. 2, 1969).

Quando *O Pasquim* foi lançado, em 1969, a pretensão da Distribuidora Imprensa e dos próprios jornalistas era a de criar um jornal de humor para ocupar o lugar do *PifPaf* e d’*A Carapuça*. Como já salientamos o alternativo surgiu por diferentes razões, mas o seu traço fundamental se tornou a fala coloquial recheada de humor, a qual denominamos de *fala paquiniana*. Portanto, o humorismo d’*O Pasquim* serviu para marcar com criatividade e irreverência seu posicionamento frente ao discurso político oficial. Principalmente, com o uso de certas palavras e símbolos que eram proibidos pela moral da sociedade e pela ditadura.

Segundo Henfil (entrevista, *Opinião* n.194, jul.1976), “a linguagem humorística era uma aliada, uma poderosa arma a favor do semanário. Essa foi a versão que se estabeleceu em torno dos jornalistas pasquinianos. O humor funcionou como terapia coletiva, socializando uma das principais funções psicológicas do riso, a de dissipar tensões lentamente acumuladas”.

A ruptura com linguagem tradicional e a invenção de um novo paradigma textual, baseado nas artes visuais, promoveu n’*O Pasquim* uma renovação do discurso

jornalístico, afetando não só outros meios de comunicação, mas, sobretudo, a sociedade, seu vocabulário, seus hábitos e costumes.

Millôr Fernandes (*O Pasquim* n.521, jun.1979, p.40-41) destacou esta transformação como: “uma senhora efeméride”. O cronista analisou, de forma irônica, o abalo moral que o jornal produziu na sociedade por ter libertado a linguagem escrita e falada dos padrões jornalísticos tradicionais. Assim, argumentou: “hoje, por exemplo, nesta fase, posso escrever indiferentemente, *uma senhora efeméride* ou *uma puta efeméride*. *O Pasquim* acabou com a diferença de classe entre puta e senhora. Como adjetivos, claro. Com relação aos substantivos o jornal é altamente conservador”. Ao analisar a citada crônica de Millôr, observamos que se de um lado havia uma crítica à moralidade conservadora e autoritária da sociedade, por outro, ela continuava a ser propagada por meio da narrativa dos jornalistas, ressaltando, dessa forma, a cultura política a qual pertenciam.

Na matéria especial sobre *O Pasquim* produzida pela revista *Veja* n.69 (31 dez.1969) foi enfatizado que

preencheu-se, com *O Pasquim*, o espaço do jornalismo humorístico aberto em 1926 com o semanário *A Manhã*, criado e dirigido por Aparício Torelly, o Barão de Itararé. [...] Sem *A Manhã*, o humor perdia a sua sede própria. Os humoristas espalhavam-se pelos jornais e revistas, criavam textos para o rádio e para a televisão, que então começava. Quase sozinho Millôr Fernandes iniciava seu reinado dentro do humorismo, com uma seção – *Pif-Paf* – na revista *O Cruzeiro*. E despontavam dois nomes que morreram ainda novos, quando produziam o melhor de seu humor: Snalislaw Ponte Preta e Dom Rossé Cavaca. Snalislaw ancorado na família Ponte Preta. Cavaca era mais fino, seu humor, também na linha frasista do Barão, tinha alguma afinidade com o estilo de Millôr.

José Luiz Braga (1991, p.202-205) argumentou que a sátira agressiva, o humor apaziguador e a afirmação do princípio do prazer representaram as três notações do humor pasquiniano, cuja integração conseguiria produzir um riso popular, no sentido proposto por Bakhtin. Ou seja, o autor satírico que não conhecesse senão o riso negativo se colocaria no exterior do objeto de sua zombaria, e assim se opunha a esse objeto, o que levaria a uma destruição da integridade do aspecto cômico do mundo. Dessa forma, o risível (negativo) torna-se-ia um fenômeno particular. De modo diferente, o riso popular ambivalente exprimiria a opinião do mundo inteiro em plena evolução, no qual estaria incluído aquele que ri. Para Mikhail Bakhtin (1987, p.105), o riso popular, por

ser ambivalente expressaria uma opinião sobre o mundo, no qual os que riem estariam incluídos. Era um riso “festivo e universal”.

Contudo, entendemos que, a princípio, o humorismo d’*O Pasquim* contrariava essa análise de José Luiz Braga em relação ao riso popular e ambivalente de Bakhtin, ou seja, aqueles que estavam sendo satirizados não, necessariamente, apresentariam humor sobre suas representações, sobretudo, os militares que não achavam graça alguma dessas interpretações humorísticas. Justamente, porque a verve cômica do jornal estava associada à oposição à ditadura e à sociedade que a preconizava, descrevendo “o comportamento das pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico”, por isso que “caricatura, a paródia, a sátira, o travessismo, assim como, o desmascaramento dirigiam-se contra pessoas e objetos que reivindicavam autoridade e respeito, ou queriam ser, em algum sentido, sublimes e eminentes” conforme sugeriu Sigmund Freud (1974, p.227). Dessa forma, as pessoas representadas pelo periódico não precisariam demonstrar humor algum. Nesse sentido, não era um humor ambivalente.

Por outro lado, a veia humorística do hebdomadário não se restringiu a satirizar os legitimadores e mantenedores do poder autoritário. Já que os pasquinianos se auto-ironizavam e, com isto, se incluíam como objeto do riso, promovendo o humor ambivalente que foi analisado por Bakhtin. Seja por medo da repressão ou das possíveis retaliações que poderiam sofrer, como a prisão e a tortura, eles ironizavam uns aos outros, sobretudo, por terem opiniões bem diversificadas sobre a sociedade, a cultura e a política. Esta última idéia diz respeito às contradições internas do jornal, na qual o conservadorismo de uns se chocavam com a visão libertária de outros colaboradores, provocando um efeito cômico de zombaria em suas representações.

Para Freud (1974, p.189), o riso funcionava, nas suas mais diversas manifestações associativas, como um libertador das emoções reprimidas, partilharia a fruição do humor. Já que o riso compensaria, em seus efeitos, o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e que os indivíduos as internalizam.

Jaguar (*O Pasquim* n.513, abr./mai.1979, p.5) destacou que a criatividade pasquiniana estava associada à capacidade polivalente de seus profissionais aderirem ao projeto de um jornal de humor e feito por humoristas, em oposição a um “elefante republicano”:

nosso tipo de jornalismo só pode ser feito por profissionais com um bocado de experiência, que saibam fazer na redação: paginar,

escrever, desenhar, fazer entrevistas, revisar matérias, o escambau [...]. No *Pasquim* o redator com menos tempo de profissão trabalha em imprensa há 11 anos.

Essa crônica de Jaguar foi ilustrada com uma charge de Ziraldo em que um elefante travava uma luta renhida com uma formiguinha, com a seguinte conclusão de Jaguar (*O Pasquim* n.513, abr./mai.1979, p.5): “o elefante [a ditadura] aparentemente deve estar muito preocupado com os danos que a formiguinha [a imprensa alternativa] possa lhe causar. A conclusão é que nesse caso o elefante deve estar muito ruim de saúde, pra ter tanto medo de tão pouco”. Podemos perceber que o desfecho utilizado na crônica provocou a zombaria como forma dos pasquinianos rirem de si mesmos, ao mesmo tempo em que promoveram o ataque à ditadura.

Em diversos momentos, podemos observar que o humor do jornal não era sutil, ao contrário, era um tanto quanto agressivo, mas provocavam o confronto de forma indireta. Assim, na impossibilidade de atacar publicamente o regime autoritário, ridicularizavam e questionavam uma gama de fatos sociais e pessoas que mantinham em funcionamento a engrenagem do governo ditatorial. Além da crítica à moralidade e aos costumes da classe média, podemos destacar os problemas urbanos, e especialmente, as ações de pessoas que não estavam diretamente protegidas pelas regras do regime autoritário, mas que de certa forma eram coniventes com elas ou se beneficiavam delas.

Para os pasquinianos, além da zombaria aos militares, caracterizados muitas vezes como truculentos e inábeis em relação à administração da coisa pública. Houve uma representação da intelectualidade de direita, qualificada, em sua maioria, como reacionária e oportunista. Uma das práticas mais recorrentes do periódico era a denúncia, ou melhor o *dedodurismo à lá* Stanislaw, de atitudes e de posicionamentos favoráveis à ditadura.

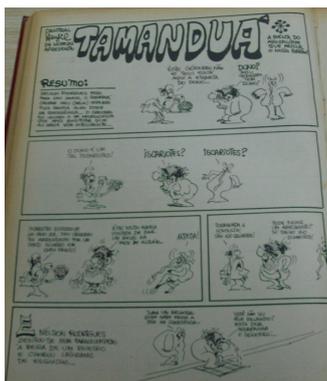
Uma das personalidades que constantemente frequentava as críticas dos pasquinianos foi o escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues<sup>66</sup>. De acordo com Elio Chaves Flores (2002, p.174), as polêmicas entre os pasquinianos e Nelson Rodrigues eram mais incisivas antes dos jornalistas do semanário ficarem sabendo que o filho do citado dramaturgo havia aderido à luta armada como militante do Movimento

---

<sup>66</sup> O escritor Nelson Rodrigues produziu mais de sete mil crônicas abordando diversos temas do cotidiano da sociedade até culminar nos acirrados debates políticos contra o “poder jovem”, a idéia de revolução, o comunismo, o feminismo e as passeatas de estudantes. Com isto, acabou por ser rotulado pelas esquerdas como um “dramaturgo polêmico, maldito e tarado”. A direita o admirava, tornando-se seu ícone mais aclamado, sobretudo, por apresentar um “temperamento irascível, irônico e anticomunista” (FLORES, 2002, p.174).

Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Segundo Flores (2002, p.170), “para os lados do Leblon e Ipanema, tanto as esquerdas quanto as direitas estariam tão próximas nos botecos, na praia, nas redações que a situação parecia estimular um paradoxo”.

Ao longo de vários anos, uma polêmica em torno de Nelson Rodrigues foi instaurada nas páginas d’*O Pasquim*, e o desfecho foi dado pela revelação de Henfil: “finalmente, estava descoberto o dono do cérebro de Nelson Rodrigues” (*O Pasquim* n.123, nov.1971).



**Imagem 67** – *O Pasquim* n.123, nov.1971

A patota d’*O Pasquim* vociferou contra o ato de Nelson Rodrigues dedurar profissionais da comunicação. Da mesma forma que Stanislaw Ponte Preta, os pasquinianos criticaram e denunciaram os delatores, utilizando, assim, um mecanismo da própria ditadura a seu favor. Era um jogo de mão dupla. Como destacou Tarso de Castro (*O Pasquim* n.35, fev.1970, p.34): “os bacanais que saíam n’*O Globo*, narrados por Nelson, seriam a prova de que ele estaria contra o Estado, a família e os poderosos, pois se tratavam de crônicas feitas com aquela sua coragem de estar sempre ao lado dos fortes”.

Em contrapartida, Nelson Rodrigues (1996, p.142-145) definiu os jornalistas d’*O Pasquim* como “humoristas rancorosos”. O cronista também zombou do semanário de Ipanema ao destacar que “há muitos anos que não acho graça nos humoristas brasileiros. Mas sempre achei que o defeito era meu. Só agora é que, acidentalmente, lendo *O Pasquim*, vejo que as coisas mudaram muito. Deixando de lado duas ou três exceções, faz-se, no Brasil, o humorismo do ressentimento”.

As mútuas acusações de um lado de humorismo reacionário e do outro de humor ressentido não eliminaram, pelo menos, uma tradição compartilhada entre Nelson

Rodrigues e os pasquinianos. A relação entre sexo e política através do humor. Esta associação caracterizou um tipo de humor feito no Brasil até hoje, no qual a política é escrachada por aspectos sexuais. Com isso, o efeito é uma desqualificação do político. O poder é erotizado, para que a sua seriedade e autoridade transformem-se em objeto de deboche. Como a ditadura civil-militar justificava sua censura política pela órbita da moral e dos bons costumes, ao promoverem esse tipo de humor, tanto Nelson Rodrigues quanto os jornalistas d'*O Pasquim* eram reprimidos politicamente.

Enfim, é interessante ressaltar que n'*O Pasquim* o humor pode ser observado na ação humorística direta, facilmente deslindável. E, na indireta por meio dos subtendidos que, uma vez interpretados pelo leitor, provocavam com o mesmo efeito do riso, mas de desforra e prazer, e cumpriam, como disse José Luiz Braga (1991, p.201), a “tendência desnudadora e agressiva do humor pasquiniano”.

Ratificando essa idéia, destacou Ziraldo (*Veja* n.69, 31 dez.1969): “o humor numa concepção mais exigente não é a arte de fazer rir. Isso é comicidade. [...] Na verdade, humor é uma análise crítica do homem e da vida. Uma análise não comprometida com o riso, uma análise desmistificadora, reveladora, cáustica. Humor é uma forma de tirar a roupa da mentira, e o seu êxito está na alegria que ele provoca pela descoberta inesperada da verdade”.

Dessa maneira, o humorismo do semanário produziu uma forte crítica social, interagindo a discussão do fato político com questões cotidianas. Como destacou Millôr (*O Pasquim* n.233, dez.1973) em seu “Pensamentão”: “estranho que num país com mais de 60% de analfabetos o poder público esteja tão preocupado com o que dizem meia-dúzia de escritores”.

Seja como for, *O Pasquim* utilizou muitas vezes o implícito, as chamadas “entrelinhas”, aplicando raciocínios elaborados, por similaridades ou contrastes a situações políticas e sociais provocadas pelo regime ditatorial brasileiro. Não podendo exprimir uma argumentação direta contra o governo, já que havia atuação dos mecanismos de censura, os artigos analisavam, criticavam e combatiam a ditadura através de subterfúgios. Portanto, entendemos que ao lado da técnica e da experiência de seus jornalistas, havia uma mensagem a ser transmitida na produção de suas crônicas, de seus artigos e de seus desenhos, os quais necessitavam da recepção e do retorno dos leitores para que existisse uma “produção de sentidos” (MARTIN-BARBERO, 1997).

Uma maneira eficaz encontrada pelos pasquinianos para “produzir sentidos”, quer dizer, de falar implicitamente de acontecimentos políticos que eram proibidos foi através do “internacionalismo d’*O Pasquim*”. Já que ao analisarem o horizonte exterior, deixavam, assim, uma entrelinha para o caso brasileiro. As ações autoritárias das ditaduras da América Latina ou da Europa eram criticadas pelos jornalistas, com isso, mantiveram uma porta aberta para possíveis questionamentos sobre as ações do regime civil-militar brasileiro.

Por exemplo, Millôr Fernandes, ao longo de sua trajetória n’*O Pasquim* quando não podia informar diretamente sobre os mecanismos de censura no Brasil, fazia alusão aos momentos de repressão em outras ditaduras pelo mundo como no caso da Grécia, de Portugal e da Espanha. Não deixando o humor de lado, conclamava os jornalistas e os cartunistas do mundo para se unirem em favor da liberdade de expressão. Em seu *Many Festo* (*O Pasquim* n.94, abr.1971) declarou:

o espantinho da censura ronda a Grécia. Um exército de tesouras, lápis vermelhos, e carimbos destruidores invadiu Portugal. Quadrados em branco, revisões prévias e palavras descaracterizadas estão correndo a Espanha.[...] Nomes conhecidos enfrentam com papel carbono e cópias fotostática, guarnições anônimas encapuçadas, decididas a não deixar folha sobre folha... Mas vamos resistir a História é nossa. O enredo está aí para ficar. Personagens não esmoreci. Fradim, Sigmund, Oto, o Cachorro, Pcuí, o mais cachorro [todos personagens d’*O Pasquim*], nós estamos aqui na estacada. [...] Contra as borrachas Pinguim nós oporemos nossas *Multiplíc* automáticas. [...] Medíocres da criação, esta é a hora de vocês se revelarem os gênios da atrapalhação. À prancheta, camaradas! Nada tendes a perder senão os vossos pincéis. Máquinas IBM do mundo, uni-vos! Nada tendes a perder senão vossos teclados. Por uma DENTADURA melhor num mundo mais alegre! Viva o Humor! Abaixo o mau Humor!

Em relação aos vários tipos de humor que poderiam existir no semanário, Millôr (entrevista, *Folhetim*, dez.1979) sublinhou que o humor do jornal estava voltado, sobretudo, para a denúncia. Segundo o jornalista, “os humoristas d’*O Pasquim* não praticavam o humor diversionista, ou como forma de reintegração do indivíduo ao sistema. Era um humor fortemente centrado na denúncia da coerção e da violação dos direitos humanos”.

Dessa forma, o discurso irônico se tornou uma arma importante para esse humor de denúncia ao qual se referiu Millôr anteriormente. Porque a ironia “é uma estratégia da linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social,

mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que esta polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados” (BRAIT, 2008, p.16).

Seja como for, havia no humorismo d’*O Pasquim* muitas variações de estilo. Como existiam diferentes personalidades, com formações e posicionamentos diversos, isso acabou por direcionar também o tom que os pasquinianos davam ao humor do jornal. Desde a zombaria dos homossexuais e das feministas, a sátira política, o deboche das personalidades públicas que apoiavam à ditadura, a ironia dos acontecimentos cotidianos, e até mesmo a auto-ironia.<sup>67</sup> Portanto, como as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade, assim, os pasquinianos utilizando o discurso humorístico provocaram o deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie que faziam parte da natureza significativa do humor. Pois, como salientou Beth Brait (2008, p.15), uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas podem também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos, como, por exemplo, o posicionamento machista da maioria dos jornalistas d’*O Pasquim*.

### **3.7 – A tesoura afiada e o surto de gripe**

Quando *O Pasquim* foi criado ainda não estava submetido à censura prévia, mas teve de conviver com os diversos expedientes censórios: como as ordens superiores de proibição e as apreensões impostas pela ditadura desde o início de sua vida alternativa, em 1969.

A maioria de seus jornalistas fazia críticas à sociedade e à situação política em que o país se encontrava durante a ditadura ao publicaram, inclusive, os chamados “temas proibidos” de serem pronunciados, discutidos ou informados de acordo com os

---

<sup>67</sup> De acordo com Beth Brait (2008, p.13-14), o procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo. Revelou-se como um caminho no sentido de descrever e interpretar determinados aspectos ligados a fenômenos linguísticos, caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor e localizada em diferentes tipos de discursos. A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços institucionalizados para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal “sério” e que não por objetivo divertir seus leitores.

“manuais de redação” que o Estado enviava aos diferentes jornais. Por este motivo, o semanário de Ipanema teve muitas edições apreendidas antes mesmo da instauração da censura prévia ao periódico em março de 1970, na edição de número 39.

O pesquisador Maurício Maia (2002, p.487) distinguiu dois tipos de censura praticada no país: a censura não permanente nas redações e a censura prévia. Com a censura não permanente havia o pretense objetivo de proteção do regime e das suas instituições. Era feita por meio de bilhetinhos ou telefonemas às redações, sempre com uma lista de temas interditados de serem publicados. Dentre os mais comuns estavam: as operações dos órgãos policiais de repressão política, as manifestações contrárias ao AI-5 ou aos outros Atos, as manifestações políticas de entidades estudantis, as notícias relativas à censura e à sucessão presidencial e as críticas à política econômica.

A outra forma de interdição praticada pelo regime civil-militar era a censura prévia às publicações. De acordo com Maia (2002, p.489), esse tipo de veto era imposto aos periódicos que o governo não tinha confiança. Eles eram submetidos a normas rigorosas e o volume do material cortado era imenso. Essas barreiras operacionais visavam dificultar o processo de produção desses jornais ou revistas, provocando, com isso, o seu fechamento.

Segundo Beatriz Kushnir (2004, p.115), o instrumento que “legalizou” a censura prévia à imprensa foi o Decreto Lei nº1.077, de 1970.<sup>68</sup> Entretanto, ao mesmo tempo em que ele instituía esse tipo de cerceamento, justificava a sua não-existência. Contudo, mesmo sem a autorização de mencionar a sua existência entre a mídia, com este decreto as regras do que era permitido informar ficaram bem definidas, por mais que parecesse contraditório. Ele justificava as proibições com a intenção de resguardar “a moral e os bons costumes”, dessa maneira, o governo proibia publicações que ofendessem estes requisitos. Mas lembramos que desde o AI-5, em 1968, com intuito de preservar a ordem como um mecanismo político, a censura prévia era praticada por meio de um

---

<sup>68</sup> O Decreto Lei 1.077 em seu segundo artigo definiu que “caberá ao Ministro da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior”. Neste mencionado artigo anterior constava que “não serão toleradas publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”.

“manual de comportamento”<sup>69</sup>, quer dizer, de uma lista de “recomendações” feitas aos jornais e revistas do que não era permitido informar.

Dessa forma, podemos dizer que a prática da censura prévia existiu nas redações de todo o país entre 1968 e 1978, mas os limites dessa periodização ainda podem ser flexibilizados, já que foram encontrados expedientes censórios antes e depois destas datas.<sup>70</sup>

Devemos ressaltar que os governos durante a ditadura civil-militar utilizavam outras estratégias para controlar a circulação dos periódicos. Segundo Anne-Marie Smith (2000, p.75-76), foram feitas “exaustivas auditorias financeiras destinadas a incapacitar a imprensa sem que o regime tivesse de assumir suas intenções”. Da mesma maneira que as auditorias, as sanções econômicas também tinham o intuito de atacar a imprensa de forma “direta, rápida, eficaz e devastadora, porém disfarçada”. Entre as principais sanções podemos destacar: a suspensão de publicidade do governo; a negação de empréstimos pelos bancos oficiais; a recusa de licenças de importação de equipamentos e de papel e o confisco das tiragens. Além da obrigatória declaração das fontes de recursos de uma publicação e a proibição a qualquer pessoa acusada nos termos da Lei de Segurança Nacional de participar nos negócios ou na redação de sua publicação. Essa proposta era interessante para os objetivos e características do governo

---

<sup>69</sup> Segundo Kushnir (2004, p.108), quando da instauração do AI-5, em 13/12/1968, a imprensa carioca e a paulista receberam um “manual de comportamento” com as seguintes normatizações: “1) Objetivos: obter da imprensa falada, escrita e televisiva o total respeito à Revolução de Março de 1964, que é irreversível e visa à consolidação da democracia; evitar a divulgação de notícias tendenciosas, vagas ou falsas, que possam vir a trazer intranquilidade ao povo em geral. 2) Normas – a) Não deverão ser divulgadas notícias que possam: propiciar o incitamento à luta de classes; desmoralizar o governo e as instituições; veicular críticas aos atos institucionais; veicular críticas aos atos complementares; comprometer no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil; veicular declarações, opiniões ou citações de cassados ou seus porta-vozes; tumultuar os setores comerciais, financeiro e de produção; estabelecer a desarmonia entre as forças armadas e entre os poderes da República ou a opinião pública; veicular notícias estudantis de natureza política; veicular atividades subversivas, greves ou movimentos operários. 3) os espaços censurados deverão ser preenchidos de forma a não modificar a estrutura da publicação; as presentes instruções entram em vigor no ato do recebimento, revogando-se as disposições em contrário”.

<sup>70</sup> A censura prévia à imprensa foi exercida por oficiais do Exército até janeiro de 1969, ainda sendo orientada por bilhetinhos e telefonemas. A partir de setembro de 1972, passou a ser responsabilidade da Polícia Federal (ALMEIDA, 2009, p.93). Segundo Maurício Maia (2002, p.490), havia três categorias de periódicos passíveis de censura prévia: um grupo formado majoritariamente por revistas masculinas, as quais sofriam um controle ligado, predominantemente, à “preservação da moral e dos bons costumes” cerceando imagens de mulheres nuas; outro segmento formado por publicações bancadas por organizações empresariais solidamente consolidadas, englobando títulos como *Tribuna da Imprensa*, *O Estado de S. Paulo* e *Veja*, os quais foram colocados sob censura prévia em virtude de divergências entre seus editores e o regime autoritário; e, finalmente, um terceiro grupo constituído por jornais alternativos, estes visados em função principalmente dos embates ideológicos com o tipo de governo que se instaurou no pós-1964.

(manter um fachada legítima e democrática para as suas ações)<sup>71</sup> porque atingia os jornais e revistas através de restrições econômicas sem configurar claramente um cerceamento da liberdade de expressão na imprensa.

Além disso, existiu o que podemos definir como “terrorismo cultural”<sup>72</sup> aos veículos de comunicação, um outro tipo de ação repressiva. Com esta estratégia, tentou-se intimidar os jornais através da explosão de bombas nas redações e nas bancas de jornal, da invasão de editoras, da destruição das gráficas e da apreensão do material já impresso. Os jornalistas também sofreram duras sevícias, alguns foram presos e até torturados. Por meio dessa truculência, os órgãos de segurança impunham os limites desejados à imprensa que prioritariamente deveria fiscalizar este Estado. Portanto, em virtude do medo e dos prejuízos econômicos, muitos jornais e jornalistas se calaram.

Mesmo após a submissão à censura prévia, a maioria dos jornalistas d’*O Pasquim* continuou a discutir em suas páginas temas considerados proibidos pelo Estado ditatorial, apesar dos famosos bilhetinhos que impunham: “de ordem superior fica proibido...”. Por isso mesmo o alternativo de Ipanema sofreu muitas represálias do governo autoritário, como a bomba colocada na redação e a prisão dos integrantes da patota em novembro de 1970.

A edição d’*O Pasquim* de número 39 foi a primeira após a instalação da censura prévia ao periódico, que trouxe ironicamente em sua capa (imagem 22) o mascote do jornal, o rato Sig, em alusão ao símbolo norte-americano da estátua da liberdade,

---

<sup>71</sup> O historiador Renato Lemos (2003) analisou que a idéia de democracia que o regime civil-militar se esforçou por construir para legitimar-se perante certas parcelas da sociedade e externamente se concretizou em relações institucionalizadas. Lemos atentou para o fato que o regime implantado no Brasil em 1964 teve natureza ditatorial, mas não se apoiou exclusivamente numa classe social determinada. Manteve uma relativa autonomia política em face dos grupos socialmente dominantes. Com isto, construiu, ao sabor dos conflitos com as oposições internas e externas e com os aliados, um esquema de dominação híbrido, com a articulação de instrumentos de exceção e dispositivos da legalidade herdada da Constituição de 1946, visando tornar flexível a administração dos conflitos e reduzir seu inevitável custo político.

<sup>72</sup> Para Alexandre Ayub Stephanou (2001, p. 218-219), *terrorismo cultural* foi a denominação que os veículos de comunicação deram para o conjunto de ações repressivas da ditadura civil-militar em relação ao meio cultural e educacional (invasão e depredação de universidades, afastamento de professores, dissolução de entidades estudantis, inquéritos, prisões, exílios de catedráticos, fechamento de organizações culturais, entre outros), durante os governos Castello Branco e Costa e Silva. Mas Stephanou advertiu que o *terrorismo cultural* também apareceu de forma intensa e diversificada na imprensa e no mercado editorial: pressão sobre os livreiros; atentados às redações dos jornais; depredação do jornal *Última Hora*, bomba no *Correio da Manhã* e n’*O Pasquim*, fechamento da editora *Vitória*, ligada ao PCB; e ainda tiragens inteiras apreendidas.

carregando uma tabuleta em que declarava: “não roerás”, o rato que representava a *patota* estava com receio de explodir em cima de uma bomba com o pavio aceso.



**Imagem 68**– *O Pasquim* n.39, mar.1970

Pois, a sede onde funcionava a redação do semanário sofreu um atentado a bomba que, embora fosse um tema proibido de ser publicado, ele foi informado nessa edição de número 39 de março de 1970, justamente a primeira após a instalação da censura prévia:

Na madrugada de 12 de março [de 1970], quinta-feira, foi colocada uma bomba na sede d’*O Pasquim*. Não houve a explosão porque os responsáveis pelo atentado apertaram demais a ligação do estopim com a espoleta, de maneira, que, apesar de ter queimado todo o estopim, o fogo não chegou até o carregamento de dinamite e TNT. O detetive Penteado, perito do DOPS, após examinar a bomba, afirmou que foi a maior que encontrou num atentado terrorista. [...] Se a bomba explodisse, atingiria a sede d’*O Pasquim* – matando o vigia e sua família – e alguns prédios vizinhos. [...] Ao examiná-la, o detetive Penteado ficou impressionado com a técnica aditada no mecanismo da bomba e afirmou que os seus autores conhecem profundamente a arte de construção de petardos dessa natureza. [...] Até o momento que escrevemos esta nota, desconhecemos qualquer providência governamental para descobrir os autores do atentado ou para proteger *O Pasquim*. Por causa disso, contratamos os serviços de uma firma especializada em segurança de empresas particulares. A nossa segurança está sendo paga por nós mesmos e não através dos impostos.

Essa edição trouxe ainda um aviso na contracapa: “este número foi submetido à censura prévia e liberado”. Mas com vários cortes, só que isto o leitor não podia ser informado. Sérgio Augusto (2006, p.12) confirmou que “algumas edições, não obstante aprovadas e liberadas, foram inopinadamente recolhidas nas bancas por ordem alguma

autoridade que não se dera por satisfeita com os cortes executados por Dona Marina, nosso primeiro Catão de saias”. A censora Marina de Almeida Brum Duarte<sup>73</sup> ou simplesmente Dona Marina (maneira “carinhosa” como os pasquinianos a chamavam) foi a primeira a frequentar a redação d’*O Pasquim*. A *patota* caracterizou os censores que estiveram cotidianamente no jornal como a “turma do pilot”, em referência ao tipo de caneta-tinteiro que utilizavam para marcar com X as matérias vetadas. Além disso, construíram uma imagem de que eram inaptos para o labor censório e facilmente ludibriáveis.

Para Ziraldo (apud MAIA, 1999, p.166),

havia uma relação cordial com a primeira censora destacada para cuidar do *Pasquim*. Dona Marina recebia os jornalistas em casa, oferecia café e discutia os cortes: “Não, isso aqui não convém sair, não. Vamos tirar isso... Não, vocês não vão fazer eu perder meu emprego”.

Jaguar (apud KUCINSKI, 2003, p.217) rememorou que

[Dona Marina] tinha um ponto fraco: gostava de beber. Todo dia a gente botava uma garrafa de *scotch* na mesa dela e depois da terceira dose ela aprovava tudo. Resultado: foi despedida.<sup>74</sup>

É interessante notar como Ziraldo e Jaguar construíram uma narrativa sobre a censora, na qual se consideravam mais “espertos” que ela e por isso, conseguiam ludibriá-la com uma “conversa fiada” ou com uma garrafa de uísque. Além disso, tentavam amenizar suas ações, por entenderem que ela não gostava do que fazia. Este discurso se cristalizou nas lembranças de vários jornalistas d’*O Pasquim*. Tornou-se comum entre os jornalistas dessa época caracterizar os censores como incompetentes ou como inaptos para o cargo, para justificar os cortes que faziam em várias matérias, ratificando a idéia de que a Censura era contraditória e não possuía regras claras.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Marina de Almeida Brum Duarte nasceu em 29/01/1918, no Rio Grande do Sul. Foi contratada para ser fiscal e técnica da Censura, não era concursada, entrou por indicação para o cargo Técnico de Censura do Departamento de Polícia Federal (KUSHNIR, 2004, p.196).

<sup>74</sup> No depoimento concedido à autora, em agosto de 2004, o jornalista reafirmou essas lembranças.

<sup>75</sup> Esta imagem acerca dos censores como inaptos para o cargo tem sido desconstruída pelos trabalhos mais recentes de Bernardo Kucinski (1998; 2002); Maurício Maia (1999); e Beatriz Kushnir (2004). Outro estudo que analisou os assuntos proibidos na imprensa, desmistificando a noção do caráter

A fim de desmistificar a imagem criada e (re)contada pelos pasquinianos, Beatriz Kushnir (2004, p.197) analisou os vetos da censora Marina Brum em outro periódico alternativo, o jornal *Repórter*.

O jornal [*Repórter*], aos moldes do *Pasquim*, é uma peça subversiva completa e acabada de comunicação imediatista pelas fotos, legendas e slogan. Reedita os acontecimentos de 1968 entre a polícia e estudantes, inclusive com detalhes: missa, velório e ação do clero na morte do jovem estudante Edson, etc. Traz textos de entrevistas com meretrizes, fotos de sexo grupal entre marginais em plena via pública, que supomos, tenham sido preparados para impacto do leitor desavisado. A última página comenta detenção do escritor Callado no Galeão. O delegado Fleury e sua comentada vida funcional de torturas, etc., além de reavivar o caso do coronel da Aeronáutica Hélio Lívio versus Mascaro. O mais importante, porém, a nosso ver é a nota de verso da 2ª página, quando se refere à sucessão presidencial por um civil a carta de um leitor. Consideramos o jornal uma provocação aos órgãos de segurança. Sua mensagem óbvia é a de agitar e desprestigiar as autoridades vigentes, utilizando e explorando a marginalidade e sua patologia no flagrante desrespeito à moral e aos bons costumes.

Assim como retrataram “Dona Marina”, a patota d’*O Pasquim* consagrou algumas “verdades” sobre outro censor que atuou no semanário de Ipanema em conformidade com a perspectiva de “domesticar o passado”. O segundo censor do jornal também era pai de um dos símbolos da Ipanema dos anos 1960, o general Juarez Paes Pinto, pai da famosa *Garota de Ipanema*.

Recordou Jaguar (apud KUCINSKI, 2003, p.218):

o general Juarez Paes Pinto, excelente figura humana. Já aposentado como general, praticante de *cooper*, pai da Heloísa – a garota de Ipanema – e um tremendo bonitão. O mais gozado era que ele recebia a gente numa *garçonnière*, debaixo de um enorme retrato de Brigitte Bardot com os peitos de fora. De vez em quando chegavam umas meninas lá, ele apresentava a gente visivelmente orgulhoso, “esse aqui é o Jaguar, de *O Pasquim*, estou aqui censurando *O Pasquim*, vai lá pro quarto que daqui a pouco eu vou”. Mas aí, evidentemente, ele ficava nervoso, a gente espichava as discussões e, para evitá-las, ele ia aprovando.

Outra coisa que a gente fazia: todas as quartas-feiras ele jogava biriba na praia com os coroa de lá; a gente contratou uma secretária boazuda que ia lá de biquíni dizendo: “generalzinho, eu trouxe a materinha de *O Pasquim* pro senhor censurar”. Os outros coroa

---

“aleatório” da censura e a sua “visão arbitrária e imprevisível” foi o da historiadora e jornalista Maria Fernanda Almeida (2009, p.14), que produziu um levantamento dos principais temas censurados na revista *Veja* durante 1968 a 1976 quando estava sob censura prévia.

ficavam morrendo de inveja, porque ela se esfregava, acariciava o general. Ele ficava todo prosa e aprovava. Era uma coisa sórdida.

A fim de celebrar as quarenta edições d'*O Pasquim* (segunda após a censura prévia), apesar de todas as adversidades e de seu próprio ceticismo quanto a longa vida do *nanico*, Millôr (*O Pasquim* n.40, mar.1970) destacou que embora tivesse ocorrido problemas com bombas, apreensões e censura:

depois de um parto de nove meses (quarenta números) extremamente doloroso (só dói quando a gente ri mas a gente ri o tempo todo), *O Pasquim* já está respirando bem. Tentaram asfixiá-lo tirando-lhe a distribuição, desmoralizá-lo espalhando que nosso redator-chefe não era bicha, desintegrá-lo com uma bomba de fabricação doméstica, enquadrá-lo através das leis de exceção, esmagá-lo através da liberdade de imprensa (o mais forte tem o direito de imprimir o mais fraco).

Outra adversidade do período pós-censura prévia foi a prisão de nove pasquinianos: Flávio Rangel; Fortuna; Ziraldo; Paulo Francis; Luiz Carlos Maciel; Jaguar; Tarso de Castro; José Grossi e o fotógrafo Paulo Garcez. Quando ocorreu a prisão, em primeiro de novembro de 1970, estava rodando na gráfica o número 72 e a justificativa do governo para o fato foi a reprodução do famoso quadro de Pedro Américo, no qual D. Pedro, às margens do Ipiranga, proclamava a Independência e bradava no jornal “Eu quero mocotó”, através de um balão de fala acrescentado por Jaguar.<sup>76</sup>



**Imagem 69** – *O Pasquim* n.72, nov. 1970

---

<sup>76</sup> Em entrevista ao documentarista e diretor Roberto Stefanelli (2004), Jaguar contou que esta frase era uma referência à música de Jorge Ben “Quero mocotó”, que, em 1970, concorreu ao *V Festival Internacional da Canção* promovido pela *Rede Globo* de televisão. A expressão se tornou tão popular que logo se tornou corriqueira no jornal.

Houve dúvidas se esse era o real motivo da prisão, pois os jornalistas já estavam sob a mira do Serviço Nacional de Informação (SNI) há tempos. Essa paródia podemos dizer que foi o estopim de algo que estava para acontecer, e em virtude de reclamações indignadas de generais contra o que consideraram uma ofensa a um símbolo pátrio, levaram o tempo de prisão se estender das duas semanas que estavam previstas inicialmente, para dois meses.

Sobre essa questão podemos observar o documento do capitão José Brant Teixeira que relatou os motivos que levaram a prisão dos jornalistas, encaminhado à segunda Auditoria da Aeronáutica pelo corregedor de Justiça Militar, Teócritro Rodrigues de Miranda: “os integrantes da redação de *O Pasquim* estão presos por prosseguirem com atitudes públicas que atentam contra a Lei de Segurança Nacional”.<sup>77</sup> E como o inquérito não havia sido concluído os jornalistas permaneceram detidos, sentenciou o corregedor: “os jornalistas encontram-se recolhidos há várias semanas ao Quartel da Brigada Aeroterrestre em Deodoro, [pois] as divergências em torno das atividades dos jornalistas prosseguirão”.<sup>78</sup>

Além de manter os integrantes do jornal presos, havia o interesse em desarticular a produção do semanário, uma vez que com o desfalque de nove pessoas que pertenciam ao quadro permanente de jornalistas *O Pasquim* poderia ficar asfixiado e se calar para sempre.

Esse momento ficou conhecido entre a patota como “Surto de Gripe”.<sup>79</sup> Assim, os que não ficaram “gripados” trabalharam em dobro pelos que estavam. Tanto que a edição posterior à prisão, a de número 73, conseguiu chegar às bancas apesar de “algo a menos” na redação. E trouxe logo na capa um protesto contra a prisão de seus integrantes. Na frase editorial alertou seus leitores: “*O Pasquim*: o jornal com algo menos”. Na capa estava a fábula do Lobo e do Cordeiro, de Millôr Fernandes, para informar aos leitores que o jornal estava sem redação. Assim, publicou:

---

<sup>77</sup> Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Fundo: Polícias Políticas; Setor: secreto; Pasta: 78; Folha: 1.

<sup>78</sup> Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro – Fundo: Polícias Políticas; Setor: secreto; Pasta: 78; Folha: 1.

<sup>79</sup> Referência que os próprios pasquinianos deram para as suas prisões. Na carta que Chico Buarque enviou ao jornal declarou: “queria abraçar vocês, mas não tinha ninguém aqui. Deve ser por causa da gripe. Ninguém segura essa gripe. Assim mesmo estimo melhoras” (*O Pasquim* n. 73, nov.1969, p.2).



“Enfim um Pasquim inteiramente automático: sem o Ziraldo, sem o Jaguar, sem o Francis, sem o Millôr, sem o Flávio, sem o Sérgio, sem o Fortuna, sem o Garcez, sem a redação, sem a contabilidade, sem gerência e sem caixa”.

**Imagem 70** – *O Pasquim* n.73, nov.1969. Capa. (Para interagir com o clima de algo a menos no jornal, eles voltaram um ano na data, então na realidade era novembro de 1970)

Este número foi elaborado por Martha Alencar (a secretária do jornal), Millôr Fernandes, Henfil e Miguel Paiva, como também, por artistas e intelectuais que colaboraram no chamado “Rush da Solidariedade”. Durante os dois meses de prisão, muitas matérias foram assinadas pelo rato Sig, a fim de não comprometer os colaboradores eventuais que integraram o “Rush da Solidariedade”. Assim, n’*O Pasquim* número74 (nov.1970), Sig alertou que

um a um os nossos (os meus) redatores, desenhistas, montadores, todos se achando acima de qualquer resfriado foram sendo apanhados. [...] Uma verdadeira reação em cadeia. Por isso, *O Pasquim* passado saiu tão desfalcado. [...] Esperávamos, já nesta edição, contar com a equipe habitual (a patota), pois todos os médicos, tomando o pulso e a temperatura geral, afirmavam que nenhum deles apresentava a menor gravidade, e não eram sequer contagiosos. [...] Mas como os dias passaram e os nossos companheiros não receberam alta (nem baixa) resolvemos apelar para a colaboração de alguns dos nossos mais acirrados amigos [...]. Antes, porém, que tivéssemos erguido um dedo, discado um só telefonema, emitido um só grito de socorro, as portas da Clarisse índio do Brasil eram invadidas por uma verdadeira multidão de escritores, jornalistas, desenhistas, cantores, desportistas, publicistas, banqueiros e bancários que vinham oferecer para trabalhar comigo, para votar em mim, para senador da Arena (quem sou eu, amigos?), enfim, para manter acesa a chama d’*O Pasquim*. Como não tínhamos nenhuma chama mais própria no momento, mandamos dona Isabel acender rapidamente o fogão da cozinha e ali nos prostramos rodos em vigília cívico-jornalística, enquanto alguns mais afoitos preparavam o presente número de nosso hebdô (como nosso hebdomadário é chamado carinhosamente na intimidade).

O semanário permaneceu fazendo referência à prisão, principalmente em suas capas, para chamar a atenção para um assunto que não era permitido de ser divulgado. Nos números que se seguiram, destacaram-se as seguintes frases editoriais: *O Pasquim*: apesar dos pesares (*O Pasquim* n.74, nov.1970); Uma coisa é certa: lá dentro deve estar mais engraçado do que aqui fora (*O Pasquim* n.75, dez.1970); *O Pasquim* é a prova quem não se comunica se trumbica (*O Pasquim* n.77, dez.1970).

Outros veículos da imprensa também noticiaram a prisão e todo o processo para a liberação dos pasquinianos. A revista *Veja* n.122 (06 jan.1970) destacou: “na noite de sexta-feira, 31 de dezembro, ficou definitivamente provado que cadeia não tem graça. Se tivesse a turma d’*O Pasquim* em liberdade, teria achado. Durante dois meses, divididos em dois grupos conheceram quatro quartéis e responderam a três depoimentos”.

Depois da prisão, outro momento tenso entre os pasquinianos ocorreu em 1973 com a transferência da censura prévia ao *Pasquim* para a capital federal no Departamento de Polícia Federal (DPF) em Brasília. Segundo Maurício Maia (2002, p.488), a censura prévia centralizada na capital federal provocava danos em diversos níveis para os periódicos, “editorialmente, gerava a perda de atualidade (havia um intervalo de quase duas semanas entre o fechamento e a distribuição desses jornais) e, comercialmente, causava prejuízos financeiros (grande parte, que já havia passado pela fotocomposição, era lacerado pelos censores)”.

Beatriz Kushnir (2004, p.195-196) destacou que com a posse do general Antonio Bandeira na direção do DPF, em 1973, houve um “endurecimento do labor censório”. Ele determinou que “a transmissão dos informes às redações receberia um tratamento policial e controlado, com data e horário pré-estabelecido, provocando um clima de terror também entre seus funcionários”.

Enfim, o que motivou a transferência da censura para a capital federal foi a liberação da entrevista da antropóloga negra norte-americana Angela Gillian pelo então censor do jornal, o general Juarez Paes Pinto (*O Pasquim* n.227, nov.1973). Na citada entrevista, a antropóloga destacava a existência de racismo no Brasil. Isto provocou a reação do chefe do DFP, o general Antonio Bandeira, que veio pessoalmente de Brasília ao Rio de Janeiro para demitir o ex-censor e explicar que aqui

não havia segregacionismo, principalmente porque tal afirmação contrariava a imagem de “cordialidade” que o país tentava preservar e divulgar.



**Imagem 71** – *O Pasquim* n.227, nov.1973

Para Ziraldo existiria outra versão para a transferência da censura. Segundo o cartunista (apud BRAGA, 1991, p.63), ela ocorreu “por causa da capa do número 195 [mar.1973], onde o grupo de redatores posou para uma foto com uniformes diversos (inclusive um uniforme nazista). Com a legenda: ‘Que polícia é essa?’”. Contudo, diante de tantas versões para um mesmo fato, o mais importante foi compreender o interesse do regime em manter a censura prévia ao jornal via Brasília.

Portanto, ao ser censurado em Brasília, *O Pasquim* passou a conviver com barreiras operacionais que dificultavam seu processo de produção. Esse expediente visava “quebrar o jornal”, já que o obrigava a fechar com muita antecedência, afastando ainda mais os anunciantes e fazendo com que chegasse às bancas “meio velho e requentado” (KUSHNIR, 2004, p.198). Além disso, existia também o desejo de afastar os censores dos jornalistas, pois havia o intuito de desarticular a relação de personalidade no trato com o labor censório. José Luiz Braga (1991, p.51-52) observou que “não [era] só a distância que tornava as coisas mais difíceis para *O Pasquim*. [...] O ambiente carioca [cultura do carioquismo], o contato pessoal facilitavam a tentativa de convencer e resultavam às vezes na liberação de matérias”.

Seja como for, a censura prévia centralizada em Brasília produziu uma nova rotina entre os jornalistas d’*O Pasquim*, como descreveu Ziraldo (apud MAIA, 2002, p.488):

O jornal é enviado na sexta-feira para Brasília, com volume de matéria até quatro vezes maior do que o que será aproveitado. Só retorna às

nossas mãos na terça ou na quarta, para ser impresso na sexta-feira seguinte, uma semana depois de enviado à capital, para circular na terça-feira, onze dias depois de iniciada sua confecção. Por tudo isto, ficamos apenas com dois ou três dias contínuos para a confecção de todo um semanário ilustrado de trinta e duas páginas, o que é um prazo irrisório. Acresce a isso que todo material enviado a Brasília tem que ser composto antes de seu retorno, para ganharmos tempo e, por esta razão, perdemos mais de 50% de material que tem que ser pago todas as semanas, e nosso custo aumenta, na medida em que temos que tirar caríssimas cópias xerox de todo material ilustrado.

Henfil (1985), muito apreensivo com esta nova situação em que se encontrava o jornal, escreveu ao gerente administrativo d'*O Pasquim*, na época José Eduardo Barbosa, e lamentou:

*Big epa. A censura passar para o Distrito Federal foi a notícia que mais desbundou a gente aqui. Ziraldo e Francis estão como eu, sem saber se agora vai dar para sobreviver. A impotência a que estão reduzindo todos nós é terrível. Fico rezando para que o Millôr tenha calma para aguentar nas calças. Ele já estava desesperado com o estrangulamento da distribuição, agora essa. Ter que mandar as matérias para tão longe, enfrentar extravios, esperar a aprovação, ficar esperando no aeroporto, ver o que vai sobrar e sem direito (e tempo) para reposição. Calculo que temos que fechá-lo com 15 dias de antecedência. Vai chegar nas bancas frio de tudo. E os leitores não sabem de nada.*

A referência de Henfil ao estrangulamento da distribuição do periódico diz respeito ao fato da Distribuidora Imprensa desfazer a sociedade com *O Pasquim* e como este já se encontrava em crise financeira, com a nova situação o jornal corria o risco de fechar as portas e se calar. Esse mencionado problema somado à má organização administrativa e gestão do primeiro diretor Tarso de Castro e mais à fuga de anunciantes deixou o jornal numa grande crise interna e financeira. A notícia de que a censura prévia seria feita em Brasília, além de gerar pânico inicial, foi se concretizando em desespero. Esse sentimento pode ser observado na correspondência que Ziraldo enviou ao então ministro da Justiça Armando Falcão, na qual, depois de ter explicado os problemas que o periódico estava enfrentando, pedia o retorno da censura para o Rio de Janeiro. O texto estava acompanhado do desenho da mão de uma pessoa que se afogava, com a palavra *help* escrita ao lado. Era mesmo um pedido de socorro a fim de salvar o semanário da asfixia (MAIA, 2002, p.488).

É notório que a censura feita no Rio de Janeiro, com a presença do censor na redação significava para aqueles que produziram o periódico ter mais tempo para refazer o material vetado, como também, não perder a atualidade jornalística tendo de elaborar as matérias duas semanas antes de serem publicadas, a fim de cumprir com a burocracia censória, como ressaltaram Ziraldo e Henfil. Mas, ao refletirmos sobre o que os pasquinianos disseram acerca dos censores que atuaram no semanário de 1970 até 1973, quando a censura prévia estava concentrada no Rio de Janeiro, podemos observar que os jornalistas acreditavam que a presença do censor na redação significava uma maior liberdade de expressão, já que o identificavam como alguém que poderia ser facilmente ludibriado ou inapto para a atividade censória. Como destacou Robert Darnton (1992, p.17), “a história da censura, em sua maioria, pertence à zona crítica do controle cultural, onde o censor se torna colaborador do autor e o autor um cúmplice do censor”.

## CAPÍTULO 4

### *O Millôr pasquiniano e sem censura*



**Imagem 72** – *Pasquim* n.300, mar./abr.1975. Capa



**Imagem 73** – *O Pasquim* n.44, abr./mai.1970

## ***O Millôr pasquiniano e sem censura***

*Nós, os humoristas temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos.*

Millôr Fernandes (*O Pasquim* n.1, jun.1969).

### **1 – O Millôr pasquiniano**

A fim de compreendermos o Millôr Fernandes *pasquiniano* e o seu posterior rompimento com o semanário e a *patota* de Ipanema, em 1975, foi necessário observar como se efetivou a sua trajetória dentro do jornal, analisando, com isso, não apenas a sua atuação no periódico como jornalista, mas, sobretudo, como diretor d’*O Pasquim* de 1972 a 1975. Como também a sua relação com os outros *pasquinianos*, que foi marcada por um conflito geracional; além da historicidade do próprio jornal e do contexto sócio-político e cultural desse período, pós-AI-5, considerado por muitos historiadores como uma fase de grande repressão política e social da ditadura civil-militar no Brasil, marcada principalmente pela atuação efetiva e constante da censura nas redações de vários jornais do país, inclusive n’*O Pasquim*.

Millôr Fernandes que ajudou a criar *O Pasquim* em 26 de junho de 1969, ao lado de Jaguar, Tarso, Cabral, Prospero, Claudius e Ziraldo, desde o início do jornal já havia alertado seus companheiros de profissão sobre as distorções que poderiam ocorrer entre o projeto e a prática *alternativa*, em especial, sobre a questão da independência e da liberdade que esses jornalistas almejavam conquistar nesse novo veículo. Já que a proposta de constituir um jornal baseado na autonomia financeira e de pensamento, durante um período em que as liberdades civis e políticas estavam cerceadas, era extremamente difícil. Não somente para criar o periódico, mas, sobretudo, para mantê-lo em circulação. Portanto, desde o início, essa concepção de “ser independente” gerou muitos conflitos entre os jornalistas do semanário de Ipanema.

Conforme o ideário proposto para *O Pasquim*, segundo os seus idealizadores, o mais importante naquele momento era constituir um jornal independente em relação à grande mídia, à publicidade oficial do governo e em relação às demandas do próprio governo autoritário e de parcelas da sociedade que o apoiavam, mas isso se mostrou na prática uma utopia. Como analisou Millôr (*O Pasquim* n.1, jun.1969): “se a revista for

mesmo independente não dura três meses. Se durar não é independente”. Para ratificar essa ideia ofereceu a Jaguar, o redator-chefe na época, “cinquenta casos de cerceamento meus [de Millôr] em teatro, cinema, tevê e jornalismo”. Além disso, lembrou aos pasquinianos que o primeiro número do jornal trouxe um anúncio da empresa multinacional *Shell*. E por fim, exclamou com ironia: “longa vida a essa revista!”.

Passados os três meses iniciais de existência d’*O Pasquim* estipulados por Millôr no primeiro artigo, o jornalista se manteve irônico e crítico em relação ao debate sobre a questão da independência do jornal, principalmente no que diz respeito ao seu *estilo* narrativo. Assim, Millôr ponderou como o “inventor da liberdade de imprensa”<sup>80</sup> (*O Pasquim* n.22, nov.1969):

como os leitores são testemunhas ninguém é mais brando do que eu. Comecei a escrever neste jornal dizendo que se ele fosse independente não viveria três meses. E se vivesse três meses não seria independente. Isto é todo mundo deveria se comportar bem direitinho, inclusive eu. Mas, como meus colegas acham que eu ainda não estava suficientemente brando, teimando em escrever com ligeiras agressões à Igreja, ao governo vigente, aos poderosos constituídos e à linguagem adotada, eu, numa prova de acomodamento que me é tão peculiar, resolvo abrandar ainda mais meu estilo, escrevendo esta redação que espero, todos achem lapidar e inserida no contexto.

Em virtude de suas experiências anteriores, Millôr alertava a *patota* para os riscos que eles poderiam correr a fim de manter o jornal independente de todas as pressões já citadas. Segundo o jornalista, ser independente tinha uma estreita relação com a prática da liberdade de expressão. Essa questão se tornou uma marca de sua narrativa, tanto que enfatizou em inúmeros artigos no jornal que “livre pensar, é só pensar”.

### **1.1 – Millôr na direção d’*O Pasquim***

Millôr trabalhou n’*O Pasquim* do número 1 ao número 300, de junho de 1969 a março de 1975, momento que marcou também o fim da censura prévia ao jornal. E durante um grande período em que *O Pasquim* esteve sob censura prévia ele foi o seu

---

<sup>80</sup> Em muitos de seus artigos n’*O Pasquim* Millôr se intitulava como o “inventor da liberdade de imprensa” e os seus companheiros de profissão passaram a reverenciá-lo dessa forma. Lembramos que em 1977 a editora Círculo do Livro organizou em livro alguns de seus textos que saíram no jornal entre 1969 e 1975 com o título: *Millôr o inventor da liberdade de imprensa no Pasquim*. Ressaltamos que dentre esses textos havia seis que foram proibidos n’*O Pasquim*, sendo cinco pelos censores e um pelos pasquinianos.

diretor, quer dizer de setembro de 1972 a abril de 1975. Dessa forma, nos cabe compreender esses tempos da gestão de Millôr no semanário de Ipanema, os quais foram permeados pela crise financeira do periódico, pelos conflitos com a *patota* e pelo componente primordial de tensão e apreensão que foi a censura prévia, culminando em sua saída do alternativo em 1975. Com isso, além de completarmos o recorte cronológico que propusemos ressaltar sobre a sua trajetória, poderemos analisar o seu estilo *pasquiniano* de escrever, mesclando humor, oralidade, política e, é claro, o *imperialismo ipanemense*.

Como já foi destacado, apesar do interesse do regime ditatorial em desarticular a produção do semanário alternativo com a prisão nove integrantes da *patota* em novembro de 1970, *O Pasquim* continuou a circular com a contribuição do “rush da solidariedade”. Todavia, isso não impediu que o jornal quebrasse financeiramente, ocasionado por uma série de fatores: desde problemas financeiros, mas, sobretudo, pelas apreensões de edições inteiras, como também pelo excesso de matérias cortadas pelo crivo da censura prévia, atuando de março de 1970 – quando havia a atuação do censor diretamente na redação do jornal no Rio de Janeiro – a novembro de 1973 – quando a censura prévia ao *Pasquim* foi transferida para a capital federal.

Segundo Anne Marie-Smith (2000, p.83), a apreensão de tiragens inteiras representava uma grande perda financeira para qualquer publicação. Como destacou a autora, esta ação repressiva contribuía principalmente para acabar com a imprensa alternativa, uma vez que os “fluxos de caixa eram tão apertados [...] que o confisco de um único número podia ter um impacto significativo. [Essa] era uma modalidade de extrema pressão que todos tentavam evitar”.

Somou-se a todas essas dificuldades, a ausência de um efetivo controle administrativo das despesas e receitas do jornal. Conforme observou Bernardo Kucinski (2003, p.221), não existiam regras claras quanto à organização administrativa do jornal, ao controle financeiro e à produção, assim, a ausência de um espírito empresarial fomentou o estrangulamento de um projeto editorialmente bem-sucedido. Como também, os desentendimentos e desacordos instauraram um clima de disputas pela fala e de brigas financeiras entre os pasquinianos. A conjunção desses fatores levou *O Pasquim* a uma grave crise interna que abalou as suas estruturas.

Podemos dizer que essa crise teve seu início na base administrativa do jornal. No bojo da crise fomentou-se entre os pasquinianos um único algoz, que seria Tarso Castro – o diretor do jornal desde o primeiro número. Ele foi acusado pela *patota* como o principal responsável pela forma caótica e perdulária em que a receita do semanário estava sendo gasta ao longo de sua administração (KUCINSKI, 2003, p.222). Entretanto, já que os pasquinianos estavam organizados como uma espécie de “conselho de redação”, sem uma hierarquia redacional na prática, entendemos, portanto, que todos os que produziram o periódico tiveram uma parcela de responsabilidade pelo modo dispendioso que era utilizado o montante de dinheiro arrecadado com o sucesso das vendas, lembrando que *O Pasquim* chegou a vender mais de 200 mil exemplares por semana. Dessa maneira, com a mesma facilidade que o numerário entrava para a redação, era esbanjado com festas, viagens, bebidas e mulheres. Mas, nas lembranças de cada protagonista, Tarso de Castro foi acusado como o principal responsável pela crise, sobretudo, porque ele era o diretor do jornal.

Conforme relatou a secretária d’*O Pasquim*, na época, Nelma Quadros (apud KUCINSKI, 2003, p.223),

o Tarso de Castro era a pessoa chave, a cabeça do jornal, o que bolava tudo, fazia e acontecia, mandava mais que o Jaguar, que ainda trabalhava no *Banco do Brasil*, nessa época [1969/1970]. *O Pasquim* começou a ganhar muita grana e eles extrapolaram. Era uma fortuna o que se ganhava. Cartão de crédito de *Diners*, restaurantes, bebida, foi uma loucura, uísque sempre do melhor.

Para Millôr Fernandes (apud KUCINSKI, 2003, p.223), “Tarso de Castro havia se apoderado do controle e gastava no que queria, aproveitava-se da desorganização [administrativa do jornal]”. Como analisou Kucinski (2003, p.223), a partir do final de 1970, Millôr já pressionava Tarso para que ele redistribuísse as suas cotas do jornal entre a *patota*, especialmente entre os *estabelecidos*. Tarso aceitou a proposta, mas impôs a condição de que a sua esposa – Bárbara Oppenheimer – fosse colocada no conselho de redação. Em uma reunião no ateliê de Millôr, em Ipanema, os jornalistas d’*O Pasquim*, sem a presença de Tarso, decidiram aceitar a sua condição. Contudo, no dia subsequente à redistribuição das cotas, a *patota* depôs Oppenheimer. Essa situação demonstrou a força dos *estabelecidos* em cima de outro *estabelecido* que havia

“quebrado as regras” e assim se transformado em um *outsider* (ELIAS e SCOTSON, 2000).

Portanto, em janeiro de 1971, Tarso de Castro foi demitido do jornal e a direção foi ocupada pela *patota* até setembro de 1972 quando Millôr Fernandes assumiu a direção do semanário. É importante ressaltar que entre 1970 e 1971 também saíram Fortuna, Luís Carlos Maciel (o principal responsável pelos debates da contracultura n’*O Pasquim*), Cláudio Ceccon e Carlos Prosperi. Dessa maneira, no final de 1972 o grupo que produzia o semanário era basicamente composto por Millôr, Jaguar, Henfil, Ziraldo, Ivan Lessa e Sérgio Augusto.

No primeiro momento da crise, em 1971, os pasquinianos convidaram o empresário Fernando Gasparian para ajudar a reerguer o semanário. Com os ininterruptos desvios de receita, o jornal contraiu uma enorme dívida financeira. Assim, Gasparian ajudaria o semanário parcelando a dívida em 24 meses, afiançando-na pessoalmente. O empresário, em troca, receberia as ações que pertenceram a Tarso de Castro.

Em um segundo momento, a partir de setembro de 1972, Millôr Fernandes, com concordância dos pasquinianos, assumiu a tarefa de administrar *O Pasquim*, retirá-lo da crise e recuperá-lo editorialmente como o seu diretor. Portanto, Millôr desenvolveu uma série de estratégias administrativas que mexeram com as estruturas do semanário e com a relação entre os jornalistas. Com a imposição de uma postura profissional e experiente, de quem conhecia o trabalho na imprensa há tempos – antes mesmo de sua profunda modernização na década de 1950 – Millôr cortou todos os gastos extras e promoveu um controle rigoroso dos custos: desde telefonemas internacionais a despesas desnecessárias com viagens, bebidas e mulheres. Isto é, promoveu no jornal não apenas uma transformação administrativa, mas, principalmente, estrutural, reformulando a equipe que estava na direção do periódico. A sua intenção era implementar no semanário as características de uma empresa jornalística, ou seja, Millôr estava disposto a profissionalizar *O Pasquim*.

Sobre os motivos que o levaram a assumir a direção d’*O Pasquim* e as principais conquistas e mudanças de sua gestão no semanário de Ipanema, Millôr (entrevista, *Roda Viva*, 1989) ressaltou:

Aí, como sempre, começaram a chegar os urubus, alguns que já tinham entrado, uma roubalheira desenfreada, e o *Pasquim* sucumbiu a isso. [...] Quem ajudou a salvar *Pasquim*, surpreendentemente, quem teve a maior força, foi o José Aparecido e o Fernando Gasparetto, que nunca pediram nada, e nem teriam coragem de pedir a mim, evidentemente, nunca pediram nada. Deram o dinheiro que foi necessário naquele momento, foram os que mais me empurraram para [...] salvar aquele negócio que estava no fundo do buraco. E depois, eu também, por questão de ética, peguei todo o dinheiro que eles tinham dado, transformei em ações e devolvi para eles. Mas neste período de 72 a 75, que eu fiquei [n’*O Pasquim*], nós conseguimos reorganizar o jornal, e reorganizado o jornal, foi aquela luta inacreditável, com prisão [a prisão dos pasquinianos ocorreu de novembro 1970 a março de 1971, antes da gestão de Millôr], aquela coisa toda.

Para Henfil (1976), que se tornou o editor-executivo do semanário na administração de Millôr, houve uma intensa limpeza interna naquele momento, onde foi preciso eliminar tudo o que atrapalhasse o funcionamento do jornal, sobretudo, as despesas desnecessárias e os desvios das receitas por conta de uma ausência de gerência administrativa de fato, e se fosse o caso com a demissão de alguns jornalistas.

Aquela imagem que se fazia, que *O Pasquim* tinha mulheres peladas, e a turma bebendo uísque, tinha sim; mas era o pessoal que administrava o jornal que fazia isso. Eu não tinha nada a ver, nem o Ziraldo nem o Millôr nem o Jaguar. Houve grandes crises e aí, *O Pasquim* passou por uma limpeza. Ficaram só aqueles que queriam realmente fazer jornalismo. Teria sido Millôr Fernandes que, assumindo a linha editorial e fazendo as continhas, acabaria por eliminar os caras que enfiavam a mão e o jornal teria se transformado numa empresa de caricaturistas e cronistas.

Na imagem (3) a seguir podemos perceber a repercussão na grande imprensa da nova direção d’*O Pasquim*. A matéria “O indês no poder”, publicada originalmente na revista *Veja* (onde Millôr também trabalhava naquele momento), foi reproduzida na mesma semana n’*O Pasquim*, na seção “O que há para ler”, com o intuito de esclarecer aos leitores o porquê dele ter sido escolhido o novo diretor. Todavia, os pasquinianos não perderiam a oportunidade de fazer comentários em cima da matéria com balões de fala e setas explicativas.

Segundo a citada matéria: “Os humoristas Jaguar e Ziraldo abdicaram da direção de *O Pasquim*, em favor de Millôr Fernandes e, para quem conhece a história recente do humor brasileiro, isso significa que o jornal vai melhorar”. E retrucou Millôr com um

balão de fala: “vão pará [sic] com esses favor [sic] aí?”. Prosseguiu Jaguar: “a esperança de um futuro glorioso deposita-se na própria pessoa do diretor. Durante dezoito anos até 1963, sua seção *Pif-Paf*, na revista *O Cruzeiro*, inspirou colunas e páginas semelhantes em outras publicações de todo o país. Além da profissionalização, Millôr provocou (simbolicamente) o nascimento da maioria dos humoristas brasileiros de hoje. À sua sombra os melhores deles encontram-se hoje em *O Pasquim*”. E Millôr ironizou: “Simbolicamente? Tá bem!”. Finalizou Ziraldo: “os novos [humoristas] que surgirem também procurarão a proximidade de Millôr”.

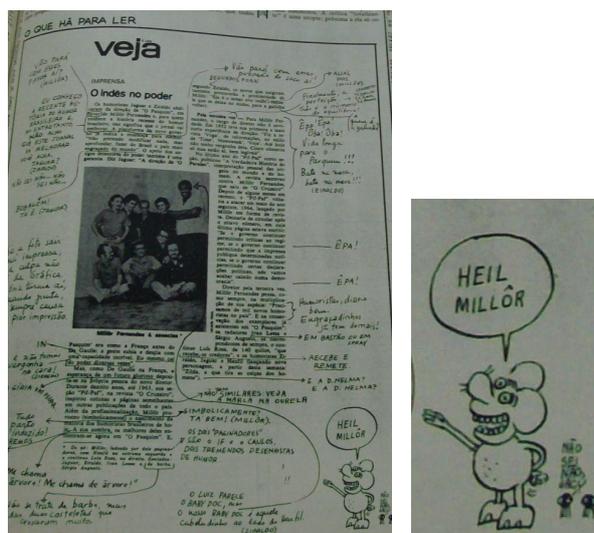


Imagem 74 – *O Pasquim* n.167, set.1972

A fim de simbolizar e ironizar o novo poder, a fala mais marcante foi a do mascote do jornal, em destaque no canto inferior da página na imagem (3). O rato Sig saudou à lá Hitler o novo diretor, com o braço estendido, deferiu um “Heil Millôr”. Apesar da ironia, essa representação de Sig (que muitas vezes era o porta-voz dos pasquinianos) pode nos evidenciar qual era impressão que os demais jornalistas possuíam sobre a nova gestão do jornal, isto é, que no mínimo haveria um controle mais efetivo e rigoroso do jornal. Mas como todo esse processo estava apenas no início, as dúvidas dos pasquinianos também apareceram na fala de outras duas personagens do periódico que retrucaram a exclamação de Sig. Assim, a aranha Hélio falou para Jacy: “Não sei não Jacy”.

Enfim, o novo expediente d’*O Pasquim* ficou organizado da seguinte forma: Millôr Fernandes tornou-se o novo diretor-responsável e editor; Henfil o editor-executivo; Jaguar o editor gráfico; Ziraldo o editor de arte; e Ivan Lessa e Sérgio

Augusto tornaram-se os editores de texto. Além do expediente, outra transformação promovida pelo novo diretor foi a mudança do “nome-empresa” do jornal, deixando de ser *O Pasquim – Empresa Jornalística S.A.* para se chamar *O Pasquim – Editora Codecri*<sup>81</sup> Ltda.

Essa mudança surtiu efeito de imediato, pois em pouco tempo a nova editora criada a fim de gerenciar *O Pasquim* passou a gerar receita financeira para o jornal com a organização de várias matérias e das famosas entrevistas d’*O Pasquim* que passaram a ser publicadas em livros, e depois alguns se tornaram *best-sellers*.

Outra tentativa do novo diretor para recuperar as vendas do semanário era saber quem era o leitor d’*O Pasquim* no início de sua gestão e reconquistá-lo. Lembramos que as vendas haviam despencado dos mais de 200 mil exemplares semanais entre 1969 e 1970 (período em que o jornal também recebeu muitos investimentos publicitários) para 45 mil no segundo trimestre de 1972. Através do artigo “O leitor padrão d’*O Pasquim*”, Millôr (*O Pasquim* n.131, jan.1972, p.9) promoveu um concurso entre os leitores que responderiam um questionário, e com as respostas obtidas, ele poderia inferir quem estava lendo o periódico naquele momento, quer dizer, a que público o semanário estava atingindo. Para incentivar participação dos leitores houve também a distribuição de prêmios tipicamente pasquinianos.

Este questionário, molecagem à parte, é pra valer. Você preenche direitinho, recorta e manda pros computadores da *Datamec* descobrirem qual é o leitor padrão d’*O Pasquim*. Quer dizer o cara que estiver bem no meio da média ganha. O quê? Prêmios que só *O Pasquim* pode oferecer: [...] uma batida de limão com bolinho de carne com o Jaguar no *Pé Sujo*, [...] um chope no *Lamas* com Henfil, um uísque e uma discussão na cobertura do Millôr [...]. *O Pasquim*, conhecido como um marginal que deu certo, vive sem dinheiro. Donde termos concluído que um enquadramento, mesmo dando errado, é mais negócio. E então, começamos a procurar os meios próprios para um auto-enquadramento. A primeira medida, copiando empresas mais dignas, que têm auditoria-permanente, pesquisas de *marketing*, controles de *media* e até alarmes contra ladrões [...] é saber quem lê *O Pasquim*.

Além do questionário, houve um grande incentivo para que os leitores assinassem o periódico. Como o maior número de vendas registradas era nas bancas, *O Pasquim*

---

<sup>81</sup> *Codecri* significava *Comitê de Defesa do Criolêu*, nome inventado por Henfil para definir “a única empresa brasileira que defende o consumidor”.

sentiu a pressão da atuação dos mecanismos de repressão com o chamado “terrorismo cultural” (STEPHANOU, 2001), provocado, sobretudo, pelas apreensões e os atentados à bomba nas bancas de jornal, fazendo com que muitos jornalheiros ficassem temerosos de vender o semanário. Assim, houve uma queda das vendas em sua principal fonte, por isso a alternativa seria a promoção da assinatura do jornal, o que permitiria o aumento das vendas e, dessa forma, diminuiria também o risco com as apreensões ou atentados que ocorriam diretamente nas bancas de jornal.



**Imagem 75** – *O Pasquim* n.154, jun.1972

Outra forma de incrementar o número de leitores e o consequente aumento das vendas foi o incentivo à participação deles no jornal com a criação de um concurso de fotografia com a distribuição de prêmios: o primeiro lugar receberia duas passagens aéreas, ida e volta, para a Europa; e os outros colocados receberiam equipamentos fotográficos e bolsas de estudo. O resultado do concurso foi divulgado no número 182, em dezembro de 1972.



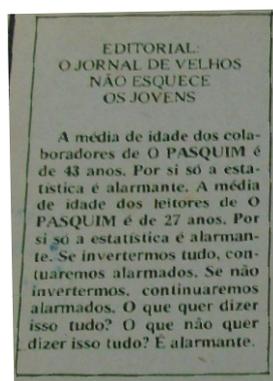
**Imagem 76** – *O Pasquim* n.171, out.1972



**Imagem 77** *O Pasquim* n.182, dez.1972

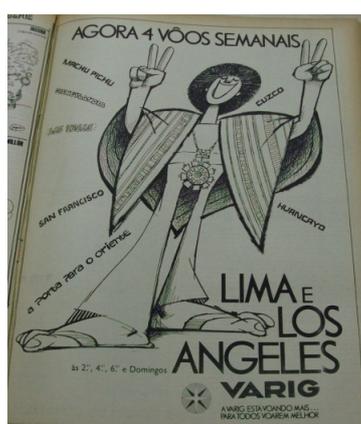
Em 1974, dois anos depois da primeira pesquisa, Millôr salientou em um editorial (imagem 7) no jornal que a média de idade dos leitores d’*O Pasquim* era de 27 anos,

mas na realidade o texto queria enfatizar o permanente ambiente de apreensão que os jornalistas viviam no semanário, sob a força da censura prévia e dos encalhes por vezes de edições inteiras. Assim, tentavam comunicar aos seus leitores estas tensões pelas quais o jornal estava passando, pois eram “alarmantes” para os pasquinianos, levando-lhes inclusive muitas vezes ao silêncio.



**Imagem 78** – *O Pasquim* n.286, dez.1974

Com a queda das vendas, as propagandas no semanário também diminuíram. Para compensar essa perda, o novo diretor propôs um espaço maior nas páginas dedicado à publicidade a fim gerar mais receita para periódico, como nas imagens a seguir, com a propaganda da Varig, de página inteira, e do lançamento do semanário alternativo *Opinião* (que posteriormente concorreu com *O Pasquim* nas vendas), ocupando metade da página:



**Imagem 79** – *O Pasquim* n.169, out.1972      **Imagem 80** – *O Pasquim* n.175, nov.1972

Outro grande choque financeiro estava atrelado à distribuição do jornal nas bancas, já que a Distribuidora Imprensa – que fazia a distribuição desde o primeiro

número – encerrou a sociedade com *O Pasquim*. Por sua vez, a nova distribuidora, a editora Abril, fazia com que os jornalheiros dessem preferência para distribuição de suas famosas revistas, como a *Veja*, em detrimento do semanário de Ipanema. Dessa forma, podemos dizer que a ausência de uma distribuição eficiente também foi responsável pela diminuição das vendas do semanário em banca. Após um estudo sobre o sistema de distribuição do jornal feito pela Abril, Millôr concluiu que

além da comissão extorsiva de 45% do preço de capa, a distribuidora Abril não permitia aos jornalheiros ficarem com o jornal em consignação. Tinham que pagar à vista. Muitos jornais alternativos deixaram de alçar vôo porque, entre outros fatores, não conseguiram criar uma alternativa ao oligopólio de distribuição, especialmente à Abril, cujo objetivo não era o de permitir grandes vendas aos concorrentes, mas apenas o de otimizar seus próprios custos de distribuição (apud KUCINSKI, 2003, p.226).

Além disso, houve o surgimento de outros jornais do campo alternativo, como o próprio *Opinião*, que *O Pasquim* ajudou a lançar e que acabou concorrendo com ele nas vendas. No final das contas, os encalhes eram constantes, por vezes chegando a 50% da tiragem. Para Jaguar (entrevista à autora, ago.2004), “*O Pasquim* deveria ter acabado em 1973, após o saneamento financeiro executado por Millôr Fernandes”. Seja como for, apesar de todos os esforços da nova diretoria de manter *O Pasquim* em circulação, sem perder as suas especificidades, não foi possível fazer com que o hebdomadário (como os pasquinianos gostavam de chamá-lo) voltasse aos tempos das grandes vendas de seus dois primeiros anos, 1969 e 1970.

Por fim, devemos salientar que a crise nas vendas d’*O Pasquim* conjugou-se também à diminuição do poder aquisitivo da classe média. Já que o país, a partir de 1973, passou a enfrentar um período de crise econômica. No cenário nacional, sobretudo, a classe média (camada da população que comprava *O Pasquim*) sentia os reflexos do chamado “milagre econômico” (1968-1973) lançado durante o governo do General Médici que visou fazer crescer a economia nacional atrelada ao capital estrangeiro. Apesar do aumento de empregos e do consumo em um primeiro momento, essa política econômica gerou grande concentração de renda na população e o aumento da inflação. E como a economia estava ligada ao capital estrangeiro, com a crise internacional do petróleo, em 1973, foi o estopim para se deflagrar o colapso do “milagre econômico”. Não podemos deixar de mencionar outro componente importante para a denúncia das armadilhas contidas na política econômica do governo Médici, ou seja, a vitória nas eleições de 1974 dos candidatos da “oposição consentida” do

Movimento Democrático Brasileiro (MDB) ao Congresso Nacional (ROLLEMBERG, 2006, p.150).

## 1.2 – O estilo Millôr n’O Pasquim

A narrativa de Millôr n’O Pasquim durante a sua gestão como diretor (1972-1975) permaneceu atrelada ao inconfundível estilo que conjugava o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, crônicas sobre a sociabilidade de Ipanema, críticas políticas, debates sobre a liberdade de expressão e os mecanismos de censura, a oralidade e o humor.

Durante o período de sua direção, a página mais nobre do jornal – a terceira – era preenchida pela coluna “Isto É Isto”, assinada por ele, com crônicas e informações sobre os mais variados assuntos cotidianos e políticos. A coluna sempre trazia um pensamento do jornalista, ou seja, um “pensamentão” de Millôr, que traduzia as questões mais polêmicas da semana:

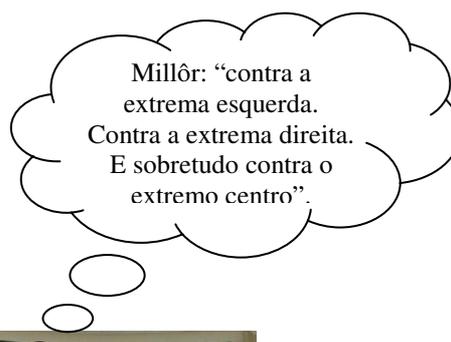
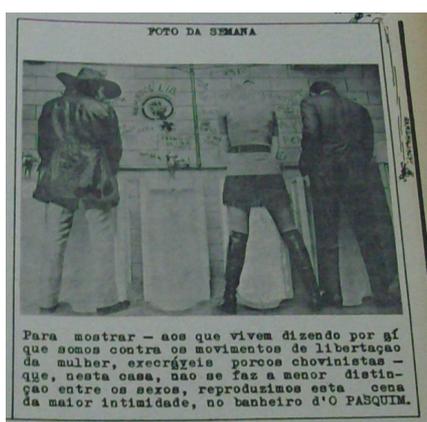


Imagem 81 – O Pasquim n.172, out.1972

Devemos ressaltar que Millôr permaneceu com seu estilo irônico e zombateiro com relação ao movimento feminista, quer dizer, as páginas do semanário continuaram a fazer críticas machistas no que tange às mulheres, como foi discutido no capítulo anterior. Assim, prevaleceu a fala mais conservadora transparecendo a cultura política que os permeava. Além disso, o jornalista Luís Carlos Maciel, que trazia para as páginas

pasquinianas um posicionamento ligado à contracultura, havia abandonado o jornal depois da prisão da patota no final de 1970. Portanto, a voz contra-cultural d’*O Pasquim* nem chegou a participar da administração de Millôr. Dessa maneira, podemos dizer que o periódico durante a nova direção havia perdido a fala *underground*, deixando prevalecer os aspectos mais conservadores da cultura política que caracterizava o novo diretor. Podemos observar tal estilo conservador de Millôr Fernandes na seguinte declaração, debochando sobre o casamento e a política: “o casamento ainda é a solução: todo homem precisa muito de uma mulher porque tem sempre uma coisa ou outra de que a gente realmente não pode botar a culpa no governo” (*O Pasquim* n.171, out.1972). A título de comparação podemos também observar tais aspectos descritos anteriormente nas imagens a seguir (11) e (12), uma fotografia e uma caricatura que ironizaram sobre a questão dos direitos femininos e as liberdades individuais na sociedade.



**Imagem 82** – *O Pasquim* n.170, out.1972



**Imagem 83** – *O Pasquim* n.171, out.1972

Outra marca d’*O Pasquim* e das narrativas de Millôr foram as discussões sobre a sociabilidade ipanemense, atreladas ao que analisamos no capítulo anterior como *imperialismo ipanemense*. Essa temática permaneceu uma constante nas páginas do semanário. Como podemos identificar nas imagens a seguir (13) e (14) que destacaram o *modus vivendi* de Ipanema. Em “O jogo da vida em Ipanema” Millôr salientou que “há exatamente 20 anos inventou-se o jogo sensacional e invejadíssimo, chamdado de BOA VIDA EM IPANEMA. Aqui procuramos tornar acessível a todos os leitores do Brasil esse jogo antes só ao alcance das pessoas que moravam em Ipanema e Leblon (bairro incorporado a Ipanema). [...] Os paulistas afirmam que o jogo de Ipanema não tem regras. Tem” (*O Pasquim* n.191, fev.1973). No texto da imagem (14), o destaque

foi a “sociedade abundante” em Ipanema, que registrou a sociabilidade da praia no verão, marca do bairro.



Imagem 84– *O Pasquim* n.191, fev.1973

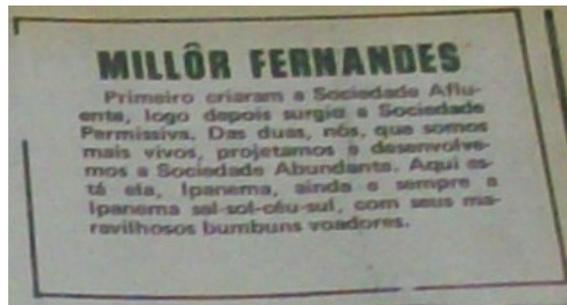


Imagem 85 – *O Pasquim* n.195, mar.1973

A principal mudança do período foi a incorporação das cores nas capas d’*O Pasquim*. Na edição número 213, de julho de 1973, Millôr publicou um editorial na coluna “É isso é isso” destacando a importância das cores na nova formatação do jornal. Destacou o diretor do semanário: “como os leitores já devem ter reparado, *O Pasquim*, agora está encapado com a outra tonalidade. Uma vez vermelho, outra verde, outra ciclagem”. Além disso, a coluna de Millôr também passou por uma transformação, pois se destinou a fazer um resumo da produção dos colaboradores d’*O Pasquim* publicada em cada edição.



Imagem 86 – *O Pasquim* n.211, jul.1973

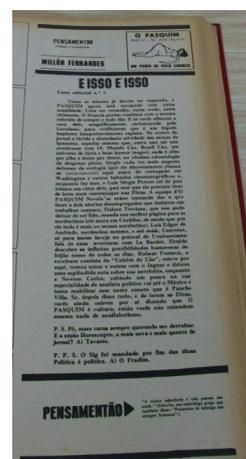


Imagem 87 – *O Pasquim* n.213, jul.1973

Enfim, Millôr continuou a empregar o *estilo* narrativo que o consagrou nas páginas que divulgaram o bairro de Ipanema para o mundo. Promovendo, com isso, análises sobre o cotidiano da sociedade e sobre a política nacional. Uma vez que para Millôr, como para os demais pasquinianos, Ipanema representava o Brasil.

## 2 – O Millôr *sem censura*

### 2.1 – Livre pensar é só pensar?

*Ser livre, enfim, é bom notar, não é ser libertado. “Eu te dou toda liberdade”, tá na cara, é a restrição máxima. Evita, nego. E dobra à esquerda*

Millôr Fernandes (*O Pasquim* n.150, mai.1972)

Podemos dizer que os pasquinianos possuíam mais liberdade n’*O Pasquim* para expor as suas ideias e os seus descontentamentos do que na grande imprensa, de onde a maioria havia sido expulsa no decorrer dos anos 1960. Todavia, não significava que, em certos momentos, eles acabaram silenciando temáticas tidas como proibidas para não sofrerem represálias. Tinham medo e “tomavam precauções”, como explicitou o jornalista Sérgio Cabral em entrevista à autora (2004). O cotidiano repleto de pressões e apreensões promoveu entre os pasquinianos um cuidado a mais para se exporem, afinal de contas, conviver com a rotina de atentados à bomba, telefonemas no meio da noite, apreensões de edições inteiras, cortes dos censores e a prisão dos jornalistas propriamente dita, deixou *O Pasquim* e os pasquinianos “apreensivos”.

Para Millôr, os jornalistas d’*O Pasquim* possuíam um conflito interno no que tange ao ato de escrever, pois tinham introjetado o jogo subjetivo entre a liberdade e a autocensura. Millôr, que desde os tempos d’*O Cruzeiro* promoveu em sua narrativa uma reflexão acerca da liberdade de expressão, fez inúmeras referências a esta temática n’*O Pasquim*. Cabe ressaltar que o jornalista divulgou no livro *Millôr o inventor da liberdade de imprensa no Pasquim* (1977) uma coletânea de textos publicados originalmente no jornal e outros seis que foram proibidos, como o texto: “Eu me rendo” que foi censurado pelos próprios pasquinianos antes mesmo da existência da censura prévia imposta ao semanário em março de 1970. Lembramos que ao ser criado em 1969, *O Pasquim* ainda não estava submetido à censura prévia, mas teve de conviver desde o

início de sua vida alternativa com os diversos expedientes censórios: como as ordens superiores de proibição e as apreensões de edições impostas pela ditadura.

De acordo com Millôr (1977, p.186), a publicação desses textos que foram originalmente proibidos no semanário chamava a atenção “para que o leitor tenha noção do que as autoridades censuravam no *Pasquim*. Tudo. Porém um dos artigos, *Eu me rendo*, que tentei publicar no jornal em sua fase inicial, sai aqui [no livro] por outro motivo, bastante curioso: foi censurado pela direção do próprio *Pasquim*, antes da vigência da censura oficial. Moral: liberdade tem hora”. Lembramos que nessa época, 1969, o diretor do semanário era Tarso de Castro.

No referido texto, Millôr (1977, p.198-199) enumerou várias críticas ao conformismo da grande imprensa e por vezes da alternativa com relação às imposições do governo e ao desrespeito à liberdade de expressão. Todavia, por ironia o jornalista (que no mesmo período também trabalhava para a revista *Veja*, veículo considerado da grande imprensa) foi censurado pelos próprios companheiros de profissão da imprensa dita alternativa e independente. Dessa maneira, salientou os principais motivos pelos quais iria se render...

Ao conformismo total e desenfreado, sobretudo, e acima de tudo, ao próprio desrespeito, em atitudes conformistas e acomodadas, dignas dos maiores jornais brasileiros;

À prepotência de imprensa, tão ou mais perigosa do que as piores;

Às improbidades de expressão, quando se acaba dizendo exatamente o contrário do que se quer dizer;

À censura interna, constante, multipessoal, desvairada, tola, acima da oficial;

Ao domínio da publicidade;

Eu me rendo ao espírito do *Pasquim*. O maior jornal da rua Clarisse Índio do Brasil, 32.

Segundo Millôr (2002, p.295-296), a imprensa de maneira geral, alternativa ou não, estava “destinada a publicar todos os fatos, muitas vezes omite os principais. Toda a verdade é o lema apregoado, uma mentira como tantas que orgulhosamente veicula. Pretende esclarecer – quase sempre complica. Dizendo-se isenta é totalmente partidária, não raro proveito próprio. [...] Deveria ser sempre vigilante e destemida, mas adora os

poderosos. E, não raro, cala e consente. [...] É lucrativa quando deveria ser auto-suficiente, apressada e leviana nos momentos em que mais deveria ser medida e ponderada”.

Devemos salientar que antes da imposição da censura prévia ao *Pasquim* em março de 1970, Millôr já destacava nas páginas pasquinianas assuntos considerados proibidos pela ditadura civil-militar. Ou ainda, mesmo não podendo declarar que o jornal estava sendo censurado, o jornalista sempre encontrava uma forma de se comunicar com leitor e alertá-lo para possíveis intervenções em seu *estilo*.

De acordo com Maurício Maia (2002, p.487) havia dois tipos de censura praticada no país durante a ditadura civil-militar (1964-1985): a censura não permanente e a censura prévia às redações. Com a censura não permanente, conforme a expressão cunhada pelo general Nilo Canepa<sup>82</sup>, havia o pretense objetivo de proteção do regime e das suas instituições. Era feita por meio de bilhetinhos ou telefonemas às redações, sempre com uma lista de temas interditados de serem publicados, com isso, contribuía para que os jornalistas praticassem a autocensura, pois introjetavam em suas práticas tais proibições. Dentre os mais comuns estavam: as operações dos órgãos policiais de repressão política, as manifestações contrárias ao AI-5 ou aos outros Atos Institucionais, as manifestações políticas de entidades estudantis, as notícias relativas à censura e à sucessão presidencial e as críticas à política econômica do governo.

No início da censura ao *Pasquim*, a partir do número 39, a fim de marcar posição de que sempre existiu alguém tomando conta do que se escrevia no jornal, sejam os censores ou os próprios pasquinianos, Millôr lançou uma sequencia de charges intituladas: “Millôr e a autocensura”<sup>83</sup> que, ao final do diálogo travado entre dois personagens, trazia uma mensagem de cautela e o alerta: “tem gente lendo a página”.

---

<sup>82</sup> Arquivo Nacional, Rio de Janeiro: Fundo DSI-MJ; Ofício n.002/73 Sigab/DG; de 16/01/1973 (apud MAIA, 2002, p.487).

<sup>83</sup> Ao todo foram cinco charges intituladas “Millôr e autocensura”, a última delas (imagem 2) pode ser observada na capa deste quarto capítulo.



Imagem 88– O Pasquim n.39, mar.1970



Imagem 89 – O Pasquim n.40, mar.1970

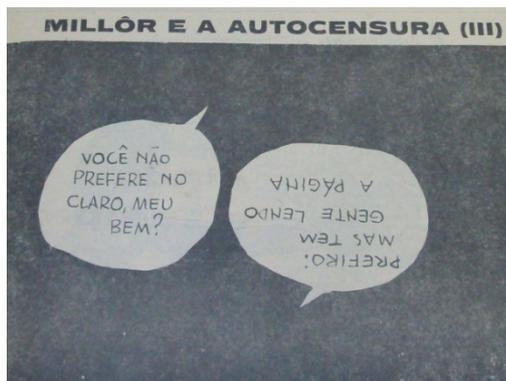


Imagem 90 – O Pasquim n.41, abr.1970



Imagem 91 – O Pasquim n.42, abr.1970

Como na imagem a seguir (21), Millôr recheava os seus textos no periódico com símbolos de restrição e corte, tais como: tesouras sempre afiadas e o mascote do jornal, o rato *Sig*, representando a máxima do “surdo, cego e mudo”. Por sinal, ao longo da censura prévia imposta ao periódico, esta representação do *Sig* foi a maneira encontrada por Millôr para comunicar aos seus leitores que o jornal estava sob censura, mesmo sendo proibido de dizer isto. Uma vez que a ditadura civil-militar no Brasil não autorizava que se divulgasse a existência da censura prévia, com isso, qualquer veículo de comunicação era proibido informar que os jornais estavam submetidos a esse tipo de cerceamento. Portanto, não havia entre os periódicos uma identificação explícita que estavam sob censura. Ao traçarmos um paralelo com outras ditaduras pelo mundo como a portuguesa salazarista e a espanhola franquista, percebemos que em relação ao Brasil houve uma especial diferença, já que as mesmas podiam informar que a sua imprensa estava sob censura. Anne-Marie Smith (2000, p.96) sublinhou que os jornais espanhóis sob a ditadura de Franco e os portugueses sob a ditadura de Salazar traziam junto ao seu logotipo um *imprimatur*, declarando que as matérias daquelas publicações foram examinadas e aprovadas pelas autoridades. E na ditadura brasileira isso não existia.

Dessa maneira, mesmo sendo proibido, Millôr conseguiu comunicar aos seus leitores que *O Pasquim* estava sob censura.



Imagem 92– *O Pasquim* n.39, mar.1970

Cabe ressaltar que durante toda a sua administração n’*O Pasquim* (1972-1975), Millôr conviveu com os expedientes censórios: seja com o censor na redação ou em Brasília e até mesmo pela ação dos próprios pasquinianos que temerosos pelas retaliações do governo, especialmente após o episódio da prisão de nove integrantes da patota em novembro de 1970, passaram a tomar certas precauções, passando a adotar em seus textos os “não ditos” – as proibições oficiais que foram incorporadas em suas práticas jornalísticas – denominadas por Millôr de autocensura. Em diversas crônicas e charges no alternativo o jornalista deu destaque para a temática da autocensura.

No texto apresentado na imagem (17), *Um presente para o leitor*, Millôr analisou as responsabilidades contidas na prática de cada jornalista, incluindo nesse jogo também a atuação dos leitores, principalmente no se refere à incorporação ou não das regras da ditadura sobre o que era proibido publicar. Lembramos inclusive, como destacou a historiadora Beatriz Kushnir (2004), que parcelas da sociedade ligavam para a Polícia Federal, órgão responsável pela execução e controle da censura no país, cobrando mais cerceamento em alguns jornais, sobretudo nos alternativos. Dessa maneira, Millôr (*O Pasquim* n.39, mar.1970) ironizou:

Com esta tesoura, dentada mas silenciosa, o leitor em questão [os leitores da TFM, não confundir com Tradicional Família do Millôr] deverá percorrer as bancas de jornais, estantes de livrarias, bibliotecas públicas, discotecas, cinematecas e outros ambientes deletérios, cortando com a coragem e a tranqüilidade dos justos tudo aquilo que de malsão se lhe antolhar: seios femininos – alguns masculinos também –, partes pudendas, atos iníquos, cenas eróticas, atitudes dúbias, comportamentos negativos, frases de duplo sentido, demonstrações, enfim, de impudicícia, carnalidade e ultraje ao pudor. [...] O dito impertérrito cidadão, nossa tesoura mágica e dentada em punho – compre dois exemplares para o caso de um se gastar rapidamente [...]. Lutando apenas contra o que enumeramos acima, o cidadão teéfeemista já poderá dormir tranqüilo, na sua retidão física e probidade moral. [...] Enfim, todo cuidado é pouco. Tesoura em riste e mãos à obra. Qualquer desvio de atenção pode ser fatal.

Millôr em nenhum momento deixou de lado o seu estilo irônico ao criticar o governo ditatorial e a sociedade que o preconizava, pois para o jornalista, o humor “é você pensar de novo cada coisa o tempo todo. É você desconfiar de qualquer idéia que tenha mais de seis meses de vigência”. Antes mesmo de se tornar o diretor d’*O Pasquim*, destacou que “jornalista, por qualquer que seja a faceta que você o encare, tem no fundo, uma conotação política, uma conotação perigosa. Se *O Pasquim* virar um jornal literário, ele continuará na sua independência relativa. Como tem hoje [1971], dentro das condições do Brasil, uma independência relativa” (*O Pasquim* n.89, mar.1971).

Durante a sua gestão, Millôr acentuou a análise crítica sobre a prática da autocensura entre os jornalistas, enfatizando especialmente questões relativas à liberdade de imprensa. Contrário a postura de omissão de muitos jornalistas, principalmente os da grande imprensa, frente aos problemas econômicos brasileiros, e especificamente com relação às distorções provocadas pelo chamado “milagre econômico”, Millôr foi um dos primeiros jornalistas a debater tal assunto na imprensa censurada. Salientou: “já escrevi coisa semelhante no livro *Lições de um ignorante* mas como a imprensa continua um repositório de lugares-comuns (este jornal é de hoje ou do ano passado?) lá vou eu também, na mesma trilha” (*O Pasquim* n.189, fev.1973). Em outra crítica publicada originalmente no semanário e reeditada em sua *Bíblia do Caos* (2002), Millôr destacou: “não sei porque o governo faz tanta questão de impor censura, não sei por que a maior parte dos intelectuais luta tanto pela abolição da censura. Em nossos pequenos períodos de liberdade o que se percebe é que quase ninguém tem nada

a dizer, ou prefere não dizer, ou mais comumente, só deseja mesmo dizer coisas deliciosamente favoráveis” (2002, p.87).

Diante dessas questões apresentadas sobre a trajetória e a narrativa de Millôr n’*O Pasquim* nos cabe uma ponderação, será que na imprensa alternativa Millôr poderia manter o seu ideal de “livre pensar, é só pensar”, como definiu no início de sua carreira n’*O Cruzeiro*?

Podemos responder essa reflexão analisando outra expressão de Millôr sobre a liberdade de expressão (*O Pasquim* n.150, mai.1972): “cada um usa a liberdade que tem, aprendeu ou comprou no supermárquetí”. Quando *O Pasquim* se tornou “sesquicentão”, e a censura prévia ao jornal ainda estava concentrada no Rio de Janeiro, mais uma vez a liberdade de expressão foi a temática central do editorial do periódico escrito por Millôr que enfatizou:

olha, cento e cinquenta números não é hora de vacilações. Que horas, são no teu? Hora das grandes decisões, eu creio. *O Pasquim* conseguiu se manter livre quando todos os outros táxis estavam ocupados. [...] E não será nesta hora que iremos recuar. [...] Nós aqui do Pasca, de cima destes cento e cinquenta números, nos recusamos a reconhecer restrições, aceitar limitações. Estamos soltos nas imensidões de nossas serranias-dessujeitos-dessubjugados, forros. É lá bem alto no céu. Com mais estrelas. Pois todo homem nasce livre, não é mesmo?

Seja como for, nas criações de Millôr a liberdade de pensamento pode ser considerada como parte de seu estilo, ou seja, uma marca de sua narrativa, associada ao discurso irônico e à “cultura do carioquismo”. Assim, sentenciou na coletânea *Bíblia do Caos* (2002, p.295): “o que prejudica a nossa liberdade de imprensa é a mania de certos cidadãos se defenderem quando são atacados”.

Antes da crise definitiva de Millôr com os pasquinianos em 1975 no número trezentos, o jornalista sofreu novamente censura dos pasquinianos no texto *Réquiem para um jornal humorístico* que foi proibido de ser publicado n’*O Pasquim* de número 200, em 1973, tornando-se público apenas em 1977 quando ele reproduziu cerca de seis textos<sup>84</sup> que foram censurados tanto pelos censores oficiais quanto pelos oficiosos, na

---

<sup>84</sup> Os textos censurados e reproduzidos nessa citada coletânea foram os seguintes: 1) *Derrota, não!*; 2) *Currículo realista*; 3) *Legalizemos a banana*; 4) *A ordem do mérito é para quem tem*; 5) *Eu me rendo...*; 6) *Réquiem para um jornal humorístico* (FERNANDES, 1977, p.186-201).

coletânea a qual salientamos anteriormente denominada simbolicamente de *Millôr o inventor da liberdade de imprensa no Pasquim*.

No referido texto que sairia no número 200, Millôr anunciava a morte d'*O Pasquim* diante da crise financeira que assolou o periódico a partir do início da censura prévia e perdurou ao longo de sua gestão como diretor do jornal. Talvez, ele tenha sido um pouco precipitado ao declarar o fim do semanário, já que ele circulou até 1991. Contudo, podemos nos questionar se foi o mesmo jornal de outrora. Provavelmente, fosse o velório de sua fala que Millôr estava ressaltando, uma vez que o semanário prosseguiu, inclusive, com alguns dos fundadores como Jaguar. Entretanto, em sua dinâmica interna e especialmente em sua fala *O Pasquim* estava agonizando. Por isso, como já foi ressaltado em outros estudos, este jornal deve ser compreendido em duas fases, uma da década de 1970 e outra da década de 1980, mas na memória da sociedade apenas são lembradas as características daquela primeira década, da qual Millôr fez parte (QUEIROZ, 2005).

No proibido texto de 1973, *Réquiem para um jornal humorístico*, Millôr destacava que

*O Pasquim* nasceu às gargalhadas. Como todo o mundo viu, cresceu, diminuiu e cresceu de novo, sempre castigando os mores, e hoje morre, rindo às bandeiras despregadas. Morre atropelado. Uma força de alguns milhões de toneladas, uma teia de milhares de restrições e impedimenta, uma incalculável massa de obrigações e imposições, tornaram irrespirável a nossa já modesta razão de ar.

Dos seus quatro anos de hilariante vida, este zombeteiro hebdomadário pode contabilizar a glória de ter modificado fundamentalmente a linguagem dos outros jornais e ter influído muito na expressão falada da juventude e no estilo da comunicação publicitária. Durante quatro anos, este risonho jornal cuja maioria de sorridentes redatores não é ligada a nenhum grupo político, econômico, religioso, nacional ou estrangeiro, que tem como único objetivo o exercício de uma crítica geral e democrática a tudo e a todos (os poderosos e estabelecidos sendo, naturalmente, os mais criticados, pois, não há graça nenhuma em criticar os caídos), foi combatido pela maioria dos grandes órgãos de imprensa brasileira e por todos os detentores de algum poder, inconformados com um veículo que não tinha preço de venda a não ser o da banca e era dirigido por intelectuais inatacáveis porque sem fichas progressas que os situassem em qualquer esquema de ilegalidade ou qualquer espécie de criminalidade, mesmo fiscal.

A coação física não impossibilitou a saída do jornal. Durante dois meses, ele circulou sem a colaboração de qualquer dos seus redatores habituais. Sobreviveu graças à solidariedade de inúmeros colegas.

Saiu fraco e sobreviveu mal. Mas sobreviveu com a barriga doendo de tanto rir.

Agora, porém, temos que nos render e afirmamos, humildemente, a nossa derrota definitiva, diante da única coação irresistível, a coação intelectual, hoje absoluta. Uma censura inconstitucional – a Constituição vigente é explícita quanto à liberdade plena de jornais e revistas circularem sem qualquer censura, os responsáveis respondendo, naturalmente, diante da lei, pelos desmandos que cometerem – já vinha sendo exercida de maneira sufocante.

Jornais pobres, como este, resistiam debilmente, gastando 20 horas para refazer um trabalho anteriormente feito em 10 e tendo o dobro e, às vezes, o triplo de gastos para a confecção do material de suas folhas. Coincidindo com o número 200, atingimos o limite das nossas possibilidades, fronteira natural de nossas ilimitadas impossibilidades. As poucas normas que ainda havia foram substituídas por um desvairo total das canetas pilotis, em que não há nem mesmo aquilo que se poderia exigir como último direito do cidadão – o respeito ao seu trabalho. Nosso trabalho, mesmo os nossos piores adversários reconhecem que o fazemos com conhecimento e seriedade. Trabalho de criação, único, pois artigos e desenhos humorísticos não podem ser substituídos de um momento para o outro como se fossem simples reproduções de discursos ou resenhas de acontecimentos sociais.

[...] Esperamos apenas que, daqui a cinquenta anos, quando os especialistas estiverem saboreando os magníficos produtos satíricos de então, alguém se lembre de nos fazer justiça: “É, 73 não foi um bom ano para humorismo!” (FERNANDES, 1977, p.200-201).

Em vez do artigo acima, o número 200 recebeu outra narrativa de Millôr que exclamou:

Enfim 200! Sim, meus amigos, foram quatro anos de lutas terríveis! Só mesmo o denodo e o estoicismo de uma plêiade de jornalistas imbatíveis no cumprimento do seu dever seria capaz de atravessar tantos obstáculos e trazer a este ponto glorioso hebdomadário de todas as famílias em que se transformou o...

O texto que terminou abruptamente acima, e que iria obviamente enveredar pelo galhofeiro do editorial autoelogiativo [sic], estava sendo escrito por Jaguar para encher esta página. Não sei quais as melífluas intenções do nosso jocoso editor gráfico mas ninguém jamais saberia o que iria acontecer a essa página se eu não chegasse a tempo. (*O Pasquim* n.200, jun.1973).

Definitivamente Millôr gostaria dar um *Basta!* (*O Pasquim* n.272, set.1974) em todas as formas de censura instaurada no país, como declarou na crônica reproduzida abaixo (imagem 22), era necessário a abertura política e o fim da ditadura. O jornalista

naquele momento debatia as questões relativas à distensão política que estava sendo arquitetada pelo governo Geisel. Lembramos que em 1974 – antes das eleições de novembro em que a ARENA, partido do governo, perdeu o pleito no Congresso para o MDB, a oposição consentida –, o então general-presidente Ernesto Geisel utilizou a palavra “distensão” pela primeira vez, reforçando a idéia de que o retorno à democracia deveria ocorrer através de um processo controlado de abertura política, com uma “distensão lenta, gradual e segura”.<sup>85</sup>



**Imagem 93** – *O Pasquim* n.272, set.1974

É interessante perceber que essa questão da liberdade de expressão e da responsabilidade pelos “ditos e não ditos” no alternativo de Ipanema sempre foi o alvo preferencial dos textos críticos e irônicos de Millôr ao longo de sua trajetória n’*O Pasquim*, tanto que antes mesmo de se tornar o diretor do jornal, lançou o protesto: “aos que, de vez em quando, reclamam contra liberdade de linguagem deste jornal, o meu recado: acho absurdo pensar isso de uma publicação que, dados os cortes que fazem em meu material, dada a rigidez absolutamente vitoriana da mentalidade de seus editores, só pode merecer um qualificativo: pudibunda” (*O Pasquim* n.136, fev.1972).

Mais do que uma luta pelo direito de se expressar, os textos de Millôr Fernandes foram marcados por reflexões sobre cidadania e democracia. E no semanário de Ipanema esse debate se intensificou. Mesmo que a sua opinião fosse dissonante da

---

<sup>85</sup> Para Maria Paula Araújo (2006, p.154-155), este projeto de distensão política gradual e controlada foi resultante de cisões no interior do próprio governo. Tal projeto foi idealizado pelo presidente Geisel e o chefe de seu Gabinete Civil, general Golbery do Couto e Silva, como resposta a questões e conflitos internos. A autora ressaltou que diversos setores da esquerda brasileira e intelectuais ligados às forças de oposição interpretaram o projeto de abertura política como uma tentativa de empreender uma “transição por cima”. Por fim, a constituição de uma ampla frente de lutas pelas liberdades democráticas foi fator fundamental para o processo de redemocratização vivido pelo país entre 1974 e 1985.

maioria dos pasquinianos ele sempre procurou novas formas de expressão, onde pudesse opinar, discordar ou simplesmente denunciar as arbitrariedades governamentais, especialmente no momento em que as liberdades civis estavam cerceadas, em virtude do acirramento da ditadura civil-militar no pós-1968.<sup>86</sup> Por ser o diretor d'*O Pasquim* no período de maior censura ao jornal, Millôr utilizava, principalmente, os “editoriais” do periódico para se comunicar com os leitores e expressar a sua opinião, como se fosse de todos os jornalistas. Essa postura acabou gerando conflitos no semanário, pois se de um lado era contrário ao silenciamento imposto pela ditadura, acabou fazendo valer a autoridade de diretor para ter o controle da fala dentro do jornal, até o ponto culminante de tensão no editorial da edição de número de 300, em 1975 que marcou o fim da censura prévia no jornal e o fim pasquiniano de Millôr.

## 2.2 – O fim pasquiniano de Millôr

A ruptura de Millôr Fernandes com a patota d'*O Pasquim* e com o semanário de Ipanema se deu em 1975, quando após o fim da censura prévia imposta ao jornal, desde 1970, o jornalista escreveu o editorial “Sem Censura”, em que se questionava e aos próprios pasquinianos de qual seria o papel deles enquanto jornalistas da imprensa alternativa com o fim da censura prévia n'*O Pasquim*.

Ou seja, de quem era a responsabilidade pelos não-ditos, do jornalista ou do censor, discutindo mais uma vez a existência dos interditos pessoais na sua profissão. Logo após este episódio Millôr saiu do jornal. De acordo com Elias e Scotson (2000, p.40), uma das formas de “punição” aos *estabelecidos* pelo desvio do grupo era a perda de poder, acompanhada de rebaixamento do *status*, ou seja, tornando-se *outsider*. Isto já havia ocorrido anteriormente no jornal, por exemplo, quando Tarso de Castro foi retirado do periódico por articulação inclusive de Millôr Fernandes. Agora era Millôr que se tornaria um *outsider*.

---

<sup>86</sup> Em nome da Segurança Nacional, o governo sob o comando do general presidente Costa e Silva decretou, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional número cinco (AI-5), considerado o ponto culminante da legislação de exceção, suspendendo os direitos civis e atribuindo ao presidente a competência para cassar mandatos e direitos políticos. Além de aumentar os mecanismos de censura sob a sociedade. É importante lembrar que *O Pasquim* foi criado seis meses após a decretação do AI-5, ou seja, ele passou a existir num período de intensa repressão.

Seja como for, o fim da censura prévia ao jornal, em março 1975, marcou não apenas a saída de Millôr do periódico, mas a sua reformulação como periódico alternativo. No citado editorial “Sem Censura” (imagem 23), o jornalista sacramentou o atrito com a equipe do semanário ao declarar que “mesmo sob censura prévia, a responsabilidade sempre foi nossa”. Quando Millôr assumiu que “sem censura não quer dizer com liberdade” afirmava que o cerceamento sempre existiu e continuaria a existir não somente nas ações externas ao periódico por meio dos censores, mas também internamente pelos interditos de seus colegas de profissão ou, até mesmo, pelos seus próprios não ditos. Afirmou Millôr: “a ausência de censura no *Pasquim* é, assim, neste momento e neste país, um privilégio amedrontador e insuportável”. Pois, “cinco anos depois, tão misteriosamente quanto começou, ordens superiores a censura sobre este jornal terminou. Quer dizer, agora *O Pasquim* passa a circular sem censura. Sem censura? Numa ditadura, sinistra como todas, a ordem de liberação, como a ordem de repressão, não partiu de nenhuma fonte identificável. De modo que – não nos enganemos! – assim como a ordem veio, pode ser negada – e amanhã o jornal estar sendo apreendido quando você estiver lendo este artigo”. E nesse ponto a patota teve que concordar com o editorial do até então diretor, já que a consequência da publicação do famoso editorial foi realmente a apreensão do número 300.



Imagem 94 – *O Pasquim* n.300, mar.1975

Para Bernardo Kucinski (1998, p.51-62), a autocensura é a supressão intencional da informação ou de parte dela pelo jornalista ou pela empresa jornalística, de forma a iludir o leitor ou privá-lo de dados relevantes. Portanto, é “um ato consciente e com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo

suprimi-la”. Dessa forma, para o Estado autoritário, a autocensura era mais interessante do que a censura, porque lhe permitia não assumir a responsabilidade do cerceamento. Lembrando que o governo apesar de autoritário pretendia manter uma imagem democrática. Ressaltamos que havia uma preocupação dos governos militares do pós-1964 em legitimar e legalizar suas medidas arbitrárias. As normas legais, deste período, foram ordenadas dentro da perspectiva da Doutrina de Segurança Nacional, cerceando informações com a missão de “salvar a democracia da subversão”.

Portanto, o controle antecipado e voluntário da informação, a autocensura, era feito por jornalistas, editores e donos de jornais que antenados às idiossincrasias da ditadura, antecipavam-se nos vetos e ligavam-se à idéia de que se preveniam de represálias. Esse exercício generalizado da autocensura, estimulado por atos isolados de censura exógena *manu militari*, determinou o padrão de controle da informação durante o regime autoritário, sendo os demais métodos, inclusive a censura prévia e os sucessivos expurgos de jornalistas, acessórios e instrumentais à implementação da autocensura (KUCINSKI, 2002, p.534). Assim, também pode ser explicado o reduzido número de processos contra jornalistas durante os anos de regime militar. Segundo Kucinski (2002), apenas quinze jornalistas foram processados por crimes de imprensa, a maioria em casos ligados a denúncias de corrupção ou mandonismo. Dentre os quais: Millôr Fernandes, Jaguar, Ivan Lessa, Hélio Fernandes (irmão de Millôr de Fernandes) e os jornalistas do *Coojournal* (jornal alternativo).

Para Bernardo Kucinski (2002, p.538), a autocensura foi uma das mais danosas formas de controle da informação durante a ditadura porque implicava no engajamento do jornalista à proposta repressiva, fazendo dele sua “primeira vítima”. Tornando-o ao mesmo tempo agente e objeto da repressão, responsável também pelo interdito. Ao destacar a importância desse acordo entre parte dos jornalistas e dos donos de jornal e os governos militares, tanto Bernardo Kucinski (2002) quanto Beatriz Kushnir (2004) concluíram que estes atores da imprensa eram, concomitantemente, agentes e vítimas dessa autocensura. Fizeram, portanto, dessa ditadura um “acordo civil-militar”. Além disso, com a censura prévia ou o confisco de uma edição já impressa os prejuízos financeiros aos meios jornalísticos eram sempre enormes. Assim, os personagens que atuavam nos veículos de comunicação viam na autocensura um expediente mais seguro para manter os periódicos distantes de represálias.

É preciso ressaltar também que com o seu exercício cotidiano a autocensura foi se concretizando em regra e, ao interagir com o ambiente social no qual o jornalista estava inserido, tornou-se um *hábito* com valores, referências e símbolos que se incorporaram à personalidade do jornalista, à sua ética profissional, quer dizer, ao seu *ethos* (KUCINSKI, 2002, p.539). Nesse sentido, entendemos que a autocensura se enraizou e se mesclou ao tecido social de uma cultura política, predominantemente, autoritária. E nos períodos de arbítrio político se tornou um instrumento bastante eficaz, já que o cerceamento da informação era algo vital para o controle e para a manutenção do poder político dos grupos que estiveram no governo durante a ditadura, os militares em especial, ou para aqueles que os apoiaram – parcelas significativas da sociedade como grandes empresários e entidades civis como as Ligas Católicas, que clamavam por mais censura aos veículos de comunicação. Como ressaltou o jornalista Ivan Lessa n’*O Pasquim* (mai.1975): “outro lado da censura: as pessoas que escrevem para os jornais reclamando, pedindo censura, para esse ou aquele programa de televisão, um filme. Censura é uma doença contagiosa”.<sup>87</sup>

Enfim, o medo dos pasquinianos de sofrerem represálias era até certo ponto justificável, pois como tantos outros exemplares, ratificando a idéia de que a responsabilidade do que era publicado sempre foi dos jornalistas, o de número 300 foi apreendido nas bancas por determinação do Ministro da Justiça Armando Falcão, e os jornalistas Millôr Fernandes, Jaguar e Ivan Lessa foram enquadrados criminalmente pela Lei de Segurança Nacional.

Moacyr Coelho, o então diretor da Censura, em ofício ao Ministro justificou a apreensão da edição de número 300 d’*O Pasquim* porque ela “infringe a legislação vigente por conter matéria atentatória à moral e aos bons costumes” (*Pasquim* n.455, mar.1978, p.10). Ainda segundo este documento, o enquadramento criminal de Millôr não estaria associado ao seu editorial “Sem Censura”. De acordo com Moacyr Coelho, o processo foi motivado por outra publicação de Millôr na seção “Dicas” em que ele sugeriria “que Jacqueline Kennedy [...] não só nasceu com o rabo para a lua, como soube usá-lo”. Assim, foi oficialmente justificado o processo contra o jornalista “por ter feito em tom sexualizado, alusões à pessoa da cidadã norte-americana Jacqueline

---

<sup>87</sup> Esse mecanismo se tornou tão persistente entre os meios de comunicação que o Código de Ética (1985) dos jornalistas brasileiros, em seu quinto artigo definiu que: “a obstrução direta ou indireta à livre divulgação da informação, a aplicação de censura e a indução à autocensura são delitos contra a sociedade, devendo ser denunciadas à comissão de ética competente, garantido o sigilo do denunciante”.

Onassis”. Apesar do desrespeito com a ex-Primeira Dama norte-americana, podemos inferir que pelo que escreveu em seu famoso editorial foi o verdadeiro motivo tanto para a apreensão do jornal quanto para o seu processo na Justiça. Salientamos que Millôr foi absolvido deste citado processo apenas em 1978.

A outra matéria, descrita pelo censor, que também contribuiu para a apreensão do semanário e para a abertura do processo contra Jaguar e Ivan Lessa foi uma História em Quadrinhos dos *Chopinics*. Pois, os “super-heróis” foram representados em um ambiente de discussões e ofensas. E o personagem do rato *Sig* encontrava-se debaixo de uma tabuleta indicativa com o nome de *Porradas Bar*. A simples história, que se tratava de uma propaganda de cerveja, usual e corriqueira no jornal, foi observada como “uma agressão gratuita ao público leitor”. Sobre esta questão, Jaguar pronunciou que: “fomos, Millôr, Ivan e eu, fichados na Polícia, fotografados de frente e de lado, sem camisa e fomos interrogados várias vezes ao longo desses quase três anos [1975-1978]” (*Pasquim* n.455, mar.1978).

Dessa maneira, ao contrapor a idéia de que com o fim da censura prévia ao *Pasquim* o Estado estava devolvendo aos jornalistas o controle do que saía impresso, Millôr estava criticando a noção de que “deixar de intervir era uma concessão, um presente que deveria ser pago com responsabilidade e sua aceitação era sinônimo de gratidão e cumprimento de um acordo velado” (KUSHNIR, 2004, p.198).

Seja como for, a publicação do Editorial “Sem Censura” não gerou atrito apenas com a Censura e o governo, pois entre os pasquinianos o clima de desentendimentos se acirrou. Millôr Fernandes deixou *O Pasquim* por não mais concordar com o rumo que o jornal estava seguindo. O jornalista enfatizou (apud KUCINSKI, 2003, p.227): “no dia seguinte [após a apreensão do número 300 nas bancas] eu teria que escrever um artigo ainda mais violento. Iria escrever um artigo no número 301 contra o Armando Falcão. Aí não quiseram. Por isso, no número 300 [foto da patota reunida e ironizada no número 301], todos entram com um galho dentro da redação”.



**Imagem 95** – *O Pasquim* n.301, abr.1975

Para Bernardo Kucinski (2003, p.227), “com o fim da censura prévia encerrava-se o ciclo resistente d’*O Pasquim* e nascia uma outra fase, a do jornal politicamente calculista e promotor de campanhas políticas, personificada por Ziraldo”. Do fim da censura prévia em diante houve uma intensa transformação no periódico, mas este novo momento do semanário não foi contemplado por este estudo.<sup>88</sup> Entretanto, devemos ressaltar que era um novo *Pasquim*, novo até no nome, pois havia perdido a sua vogal precedente há alguns números, desde o início de 1975. Assim, ele deixou de ser *O semanário de Ipanema* para se tornar mais um jornal dentre tantos. Apesar de manter sua oposição ao regime autoritário, denunciando desmandos, o periódico ficou mais temeroso, recuando em certas posições quando era necessário e conveniente. Como podemos perceber no editorial do número 302 (abr.1975), que já estava sem Millôr Fernandes e o novo diretor do jornal, Jaguar (que permaneceu como diretor até o último número d’*O Pasquim* em 1991), declarou que

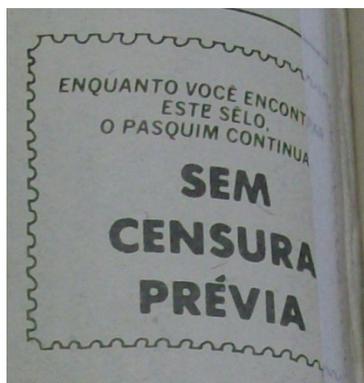
tão pensando que sou besta de entrar nessa fria? Os degas daqui, com mais de 20 de profissão aprendeu [sic] algumas coisinhas. Uma é nunca dizer num editorial coisa com coisa. Outro é deixar todo mundo sem saber se eu sou a favor ou contra. Outra ainda é defender os mais sórdidos interesses a que está preso (epa!) o grupo empregador do editorialista [...].

No que tange a saída de Millôr d’*O Pasquim*, em 1975, quem deu continuidade a sua antiga e principal coluna “É isso é isso” foi o jornalista Sérgio Augusto, que apenas a modificou para “É isso aí...”, mantendo o mesmo tom crítico em relação ao trabalho

<sup>88</sup> Sobre a trajetória d’*O Pasquim* (1969-1991) ver o trabalho de QUEIROZ, 2005.

da imprensa no Brasil, mas no que tange às discussões sobre os assuntos polêmicos e proibidos da política nacional a coluna se tornou mais comedida.

A partir desse período o expediente do jornal foi dividido entre Jaguar (diretor e supervisor), Ivan Lessa (editor) e Ziraldo (diretor de arte). A nova gestão lançou um selo que ficava estampado na segunda página do jornal que alertava: “enquanto você encontrar este selo o *Pasquim* continua SEM CENSURA PRÉVIA”. Além da frase editorial que se tornaria o *slogan* do periódico naquele momento: “Imprensa é oposição. O resto é armazém de secos e molhados”; acrescentada da seguinte explicação: “para que o leitor sinta o peso da censura, funcionando até o menor detalhe num sistema de castração intelectual o *slogan* acima que, a partir de hoje passa a figurar sempre na capa do *Pasquim* como uma ação deste jornal, foi vetado pelos censores durante três anos, em mais de vinte tentativas que fizemos de publicá-lo” (*Pasquim* n.303, abr.1975). Contudo, antes disso, quando ainda existia a censura prévia n’*O Pasquim*, Millôr publicava em seus textos, mesmo que veladamente, a imagem do *Sig* “cego, surdo e mudo” representando a ação da censura no jornal.



**Imagem 96**– *Pasquim* n.303, abr.1975

Ao falar sobre a saída de Millôr do periódico, o novo diretor, Jaguar (apud KUCINSKI, 2003, p.227) ressaltou: “[Millôr] queria sair e queria que *O Pasquim* acabasse”. Ou seja, esta foi a justificativa de Jaguar para o conteúdo daquele editorial “Sem Censura”, e que sem dúvida foi um divisor de páginas na história do periódico. Ao ser questionado, se os jornalistas d’*O Pasquim* não permitiam que os assuntos proibidos pelo Estado autoritário fossem publicados durante o período de censura prévia no jornal, Jaguar foi enfático ao declarar que “eram os censores que proibiam” (entrevista à autora, 2004).

Em contrapartida à afirmação de Jaguar, Millôr (entrevista, *Roda Viva*, 1989) defendeu que

quando chegou no número 300, que é um número histórico, 300, veio a suspensão da censura do nosso querido, dileto amigo Jaguar. Eu escrevi um artigo violento dizendo que o jornal seria apreendido. O jornal foi apreendido e não houve a volta da censura. O que é que qualquer jornalista faz diante disso? [...] Você escreve um artigo muito mais violento, se não vem polícia para a máquina, você escreve um artigo muito mais violento. A dissensão entre nós foi isso. E eu saí porque o jornal estava salvo, tinha sede própria e tudo isso. Eu acho o Jaguar uma figura 50% idiota e 50% gênio, é uma figura que é encantadora, você não pode resistir. Eu resisto a tudo o que é defeito do Ziraldo. É um irmão meu que pode bater a minha carteira, ele pode me roubar, pode me dar porrada, mas três meses depois eu não aguento! Há um lado de amizade entre nós assim que superou as nossas próprias deficiências.

Sobre seu trabalho durante seis anos n’*O Pasquim*, Millôr (1977, p.9-10) declarou:

Foram 300 semanas de um jornalismo aventureiro, com alguns momentos de extrema euforia e a maior parte de depressão e angústia diante da perseguição violenta e constante. Pois, dos seis anos quase completos [1969-1975] em que trabalhei no PASQUIM, mais de cinco foram sob a bengala branca da censura mais cega que já existiu neste país – e eu sei bem do que falo. Meu último artigo, publicado no número em que as autoridades liberaram o jornal, causou apreensão da publicação e mais um processo contra mim – processo esse que dura até hoje [1977] e me impede sair do país.

No mês seguinte a sua saída do alternativo de Ipanema, Millôr concedeu uma entrevista à revista *Veja* (28 mai.1975), periódico para o qual estava colaborando desde 1968. Em quase todas as suas respostas enfatizou que era “apenas um humorista” e, portanto, priorizava a liberdade para expressar as suas ideias.

A situação que o *Pasquim* (sem o artigo definido no nome) se encontrava naquele daquele período em diante, pós-censura prévia e pós-saída de seu diretor, Millôr Fernandes, o mantinha entre os limites do desespero e do conformismo, então a auto-ironia servia como a melhor forma de explicar a nova situação que periódico se encontrava, ou ainda, como sugeriu Freud (1974), “a auto-ironia serviria ao princípio do prazer”. Na medida em que o princípio do prazer lhes permitia uma evasão daquela realidade e, no uso da auto-ironia, não assumia as responsabilidades por não informar.

Seja como for, através desse tipo de humor, os editoriais do jornal passaram a evidenciar frases que possuíam um sentido de falso-conforto e o prazer da defesa que só a auto-ironia poderia proporcionar, como: “*Pasquim*: um jornal alegre, mas cheio de apreensões” (n.306, mai.1975); “*Pasquim*: tentando enganar todo mundo o tempo inteiro” (n.309, mai.1975); “*Pasquim*: um jornal com liberdade de autocensura” (n.310, jun.1975); “Se o silêncio é de ouro que renda per capita a nossa!!!” (n.338, dez.1975); e “Quem tem jornal tem medo” (n.488, out.1978). Enfim, responsabilidade, medo e silêncio foram palavras-chave para esse novo momento do *Pasquim*, mas que não nos ateremos em nosso estudo. Dessa maneira, como tais características eram contrárias à proposta que Millôr Fernandes tinha para o periódico, ele resolveu deixar a imprensa alternativa e por ironia ficou escrevendo apenas para a grande imprensa. Lembramos que desde 1968 ele já escrevia para a revista *Veja*.

### **3 – O Millôr na *Veja***

A revista *Veja* foi lançada em 11 de setembro de 1968 pela editora Abril, de Roberto e Victor Civita, e por Mino Carta, o seu diretor de redação, com o intuito de torná-la a primeira revista nacional de informação do Brasil, aos moldes da revista norte-americana *Time*. Com isto, rompeu com o paradigma das revistas ilustradas que faziam grande sucesso entre os brasileiros. Contudo, durante cerca de 20 edições a revista não vendeu mais do que 16 mil exemplares. As demais publicações da editora Abril que bancaram a *Veja* durante o fracasso de vendas de seus anos iniciais. Portanto, para sobreviver à crise, a revista cortou pessoal, reformulou o jeito de trabalhar, as reportagens especiais desapareceram e os jornalistas foram divididos por editorias, assumindo os cargos de editores assistentes ou redatores. Os repórteres foram organizados em torno de uma única chefia de reportagem, que os deslocavam às editorias conforme a pauta. A maior dificuldade para a equipe era não ter familiaridade com os três adjetivos constitutivos da revista: semanal, informação e nacional. A revista só passou a vender e a dar lucro, quando descobriu seu caráter nacional com a cobertura política e com a implementação de uma série de mudanças significativas, como a introdução das entrevistas das “Páginas Amarelas” (ALMEIDA, 2009).

Millôr começou a escrever para *Veja* antes da existência d’*O Pasquim*, foi na edição número treze, de 04 de dezembro de 1968, que trouxe a novidade na chamada de

capa como recurso para levantar as vendas da revista. O jornalista estreou com a seção *Supermercado Millôr*, e ainda publicou a *Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio* nas páginas 42 e 43, e na página 22 ilustrou a *Buromáquina*, enfatizando que a máquina federal tornara-se 20% mais cara.



Imagem 97 – *Veja* n.13, 04 dez.1968

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura* (2003, p.32) sobre o seu trabalho tanto na grande mídia quanto na imprensa alternativa, o jornalista respondeu se haveria alguma contradição em escrever para estes dois veículos de comunicação concomitantemente, que aparentemente poderiam ser antagônicos de acordo com as suas estruturas administrativas e com relação às pautas abordadas:

nunca tive nenhum problema, não porque naturalmente não crio ideologias. Quando escrevo, escrevo, ponto. Não vou ficar perguntando se devo ou não devo escrever isto ou aquilo, não importa qual seja o veículo ou de que lado eu me encontro do balcão. Agora, a experiência d'*O Pasquim* foi extraordinária pelo seguinte: houve realmente um negócio nacional de apoio, e a grande imprensa começou a se modificar por causa daquilo.

Em 1974, período em que ainda era diretor d'*O Pasquim*, a sua coluna provocou a instalação da censura prévia na revista, mas é preciso ressaltar que desde 1968 o cerceamento da *Veja* já ocorria com os famosos bilhetinhos e telefonemas que decretavam que "por ordem superior estava proibido...". Segundo seus diretores, o motivo da censura prévia oficial no periódico foi a charge publicada na edição de

número 296, de 08 de maio de 1974, em que Millôr mostrava um prisioneiro pendurado na parede com uma bola de ferro nos pés e o seu carcereiro enfatizando: “nada consta” (ALMEIDA, 2009, p.100).

Para Victor Civita (apud, ALMEIDA, 2009, p.133-134), a censura prévia retornou à revista *Veja* por conta da charge de Millôr, como declarou o Ministro Armando Falcão ao editor da revista, o jornalista Pompeu de Souza, que a decisão era irrevogável e irreversível. Pois, o desenho de Millôr havia provocado a maior indignação no “dispositivo militar” que passou a exigir punições extremas, como a apreensão e a censura prévia.<sup>89</sup> A repercussão de sua charge foi tamanha que a editora *Abril* recebeu o comunicado da Justiça de que *Veja* seria censurada de Brasília, mas, posteriormente, revogaram a decisão e mantiveram apenas a censura ao trabalho de Millôr na capital federal. Assim, a sua coluna foi censurada de Brasília durante três anos.

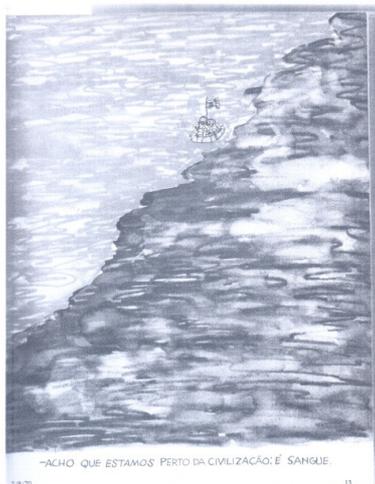
De acordo com Maria Fernanda Almeida (2009, p.135), Millôr costumava mandar a matéria pela sucursal carioca na segunda-feira e chegava para a redação, em São Paulo, no malote de terça. A página era colorida, com ilustração e desenhos, e por isso, era fechada a partir de quarta-feira. A sua coluna sempre foi um dos principais alvos do carimbo do censor: foram 505 linhas riscadas e 19 desenhos proibidos. A frase *slogan* de sua coluna “Livre pensar é só pensar” foi vetada oito vezes. Em um dos vetos o censor advertiu que “convinha não insistir pela aprovação. Considerarei esta insistência como falta de respeito à censura”.

A combinação de humor e crítica política sempre fizeram parte do estilo de Millôr na imprensa, seja na alternativa ou na grande mídia, por isso mesmo que ele recebeu tantos vetos da censura oficial e da oficiosa, quer dizer de seus companheiros de profissão. Depois do “Supermercado Millôr”, ele criou a coluna “Millôr: enfim, um escritor sem estilo”, que se tornou marca registrada de seu trabalho. Lembramos que ainda hoje tal *slogan* é utilizado em sua página da internet. Essa referida coluna era apresentada com uma manchete que mantinha uma atualidade com os assuntos debatidos durante a semana no país. Assim, a edição de número 158, de 15 de setembro de 1971, destacou a “Crítica Possível”: “se o Mobral continuar alfabetizando 2 milhões de pessoas por ano, em pouco tempo a televisão vai ficar sem espectadores”. O jornalista encerrou o texto com a seguinte explicação: “de vez em quando a gente tem

---

<sup>89</sup> Na revista *Veja*, nenhum jornalista foi preso por exercer a sua atividade profissional. E como nenhuma reportagem era assinada, quem respondia por elas era a direção. Por isso, muitas vezes, Mino Carta, Roberto Civita ou Edgar de Silvío Faria, dentre outros, tiveram de comparecer nas dependências da Polícia Federal para prestar esclarecimentos (ALMEIDA, 2009, p.168).

que abrir a válvula, deixar o vapor sair por algum lugar, senão a caldeira explode. Esculhambo a quem posso, na hora que isso é possível. Mas alguém eu tenho que esculhambar. Pra não morrer engasgado”. Podemos também observar o seu estilo narrativo na ilustração a seguir em que denunciou a violência do regime autoritário, mas manteve seu tom irônico sobre as ações cotidianas. O desenho mostrava um barco chegando à costa brasileira, anunciando: “acho que estamos perto da civilização: é sangue”.



**Imagem 98** – *Veja* n.104, 02 set.1970

Ao falar sobre seu trabalho na revista *Veja*, Millôr (entrevista, *Oitenta*, 1981) enfatizou:

por uma questão orgânica minha – não é nem intelectual –, eu nunca me repito. A sensação que eu tenho é que na hora em que eu começar a me repetir, eu estou morto. Na hora em que eu começar a..., aí então é melhor parar, não é verdade? Eu já faço um trabalho que do ponto de vista intelectual é considerado espúrio. Através da tradição intelectual você pode fazer grandes trabalhos, traduzir a *Ilíada*... agora, se você trabalha para uma revista semanal, é escroto, é um sub-intelectual. Agora, se além disso eu for pegar coisas antigas, para mim mesmo o negócio perde o sentido. O meu método de trabalho é o seguinte: eu trabalho disciplinadamente, como um operário. Eu às vezes chego no meu estúdio às 7 horas da manhã e trabalho até 8 horas da noite.

O jornalista Carmo Chagas, ex-chefe de edição da *Veja*, recordou que teve que ligar diversas vezes para Millôr para ele pensar em substituições e enviar junto dos originais, contando com os possíveis vetos do censor. Para Carmo, Millôr produzia as

substituições com “o mesmo senso profissional, capricho, qualidade e atenção” (apud, ALMEIDA, 2009, p.135).

Sobre a censura prévia em *Veja* e a seção de Millôr na revista, o antigo diretor de redação, Mino Carta (entrevista, *Almanaque da Comunicação*, abr. 2004) declarou: “saímos com uma capa sobre os exilados. Isso causou certos problemas. Depois trouxemos uma matéria sobre os 10 anos do Golpe, o que nos trouxe mais problemas ainda. Até então não havia a censura. Mas aí veio uma charge do Millôr, que tinha uma seção na *Veja*. A censura voltou com tudo e, a partir daquele momento, veio aquela época a qual me referi antes, de precisar mandar a matéria para a Polícia Federal”.

Ao ser questionado se “Roberto Civita chegou a mandar Millôr Fernandes embora por conta disso [a charge e o início da censura prévia]”, Carta respondeu ironicamente: “Não. Imagine: ele ofereceu a cabeça do Millôr Fernandes ao Golbery. O Golbery disse a ele: ‘Não. Eu não estou te pedindo isso’. Esse era o Roberto”.

Seja como for, Millôr escreveu para *Veja* de 1968 a 1982 e depois de setembro de 2004 a setembro de 2009, quando saiu da revista reivindicando seus direitos autorais acusando-a de “pirataria” por divulgar gratuitamente seus trabalhos do período de 1968 a 1982 na página *Veja Acervo Digital* e ainda por vincular indevidamente seu nome ao banco *Bradesco* que patrocinou a nova página virtual. O seu contrato mais recente com a *Veja*, o de 2004, previa a publicação do trabalho do jornalista na versão *online* da revista, mas não daqueles da primeira fase (1968-82). Com isto, Millôr resolveu processá-la e ao banco, pois o jornalista alegou não ter sido consultado sobre a disponibilização total do material, acusando-a de quebra de contrato e de desrespeito a seu direito autoral.<sup>90</sup> Millôr (CONSULTOR JURÍDICO, 2009) se pronunciou sobre o fato com o mesmo tom irônico em que produzia suas crônicas:

assim, com o único fito de esclarecer, faço este pequeno introito, afirmando peremptoriamente que o jornalista Millôr Viola Fernandes – eu – se recusa a, sem que digam “Água vai!”, ser transformado em garoto-propaganda [...]. Ainda mais valorizado de modo tão mesquinho. Por isso, repito, só para esclarecimento, apresento aos mentores da notável organização este meu pequeno currículo homem civilizado, nada tenho, é claro, contra o sistema bancário moderno.

---

<sup>90</sup> Millôr pediu uma indenização de R\$ 500 mil para a Editora *Abril* e para o banco *Bradesco*. Ressaltamos que processos contra veículos de comunicação fizeram parte de sua trajetória. Em 1967, processou a revista *O Cruzeiro* pela sua demissão injustificada. Processou também a TV *Globo* por plágio da tradução de *The Play Boy of the Western World*, peça do início do Século XX, do irlandês John Synge, segundo ele, “quase impossível de traduzir”. A Justiça determinou que a emissora se retratasse em horário nobre. Mas, Millôr abriu mão da retratação. Segundo o jornalista, não era sua intenção humilhar o empresário Roberto Marinho, mas apenas conquistar seu direito de indenização pelo plágio (CONSULTOR JURÍDICO, 2009).

Sistema que passou de gigantesco a universal. Assim como a natureza cria terremotos, furacões, vulcões, tsunames, o sistema bancário cria crises mundiais, consolida falcatruas assustadoras, encampa pirâmides-Madoff, conglomerados/ falcatrua, mantém no mundo mais de uma centena de paraísos fiscais, e por isso mesmo, tem que ser encarado como uma das forças da natureza. Não há como ignorá-la.

De acordo com o advogado e professor de Direito da Fundação Getúlio Vargas, Marcel Leonardi (CONSULTOR JURÍDICO, 2009), “Millôr está juridicamente correto em reivindicar direitos autorais, por entender que se trata de uma republicação em outro tipo de mídia, não prevista no contrato original. Mas socialmente, a *Veja* também está certa por disponibilizar informação de interesse público na internet. Mas o caso não deve ser analisado do ponto de vista do direito à informação”. Segundo alguns advogados especializados em imprensa e internet “esse processo levantou uma nova discussão sobre contratos, mas no caso específico, o direito de informar não deve ser levado em conta. O que vale é o que foi previsto entre as partes”. Para Leonardi, “a intenção do cartunista não é inviabilizar o portal, porque suas próprias criações fazem um histórico do Brasil, ele apenas está exigindo seus direitos como criador”.

Do ponto de vista da História, a polêmica que se criou com esse caso é que de certa maneira, mesmo lucrando R\$ 3 milhões com isso (valor pago pelo banco *Bradesco* pelo patrocínio), a revista *Veja* está colaborando com a preservação de fontes históricas e a divulgação deste conhecimento. Da mesma forma que o *saite* de Millôr Fernandes (<http://www2.uol.com.br/millor>) disponibiliza ao público o acesso a muitos materiais que o jornalista produziu ao longo de sua carreira, mas indiretamente, via a empresa *UOL*, cobra pelo acesso a algumas crônicas escritas por ele na imprensa, assim, nem tudo que está em seu *saite* está disponível ao público.

Ressaltamos que o primeiro artigo do Código de Ética (1985) dos jornalistas brasileiros “tem como base o direito fundamental do cidadão à informação, que abrange o direito de informar, de ser informado e de ter acesso à informação”. E no sexto artigo que definiu os deveres do jornalista, salientamos alguns de seus incisos, como: “lutar pela liberdade de pensamento e de expressão; defender o livre exercício da profissão; e respeitar o direito autoral e intelectual do jornalista em todas as suas formas”. Segundo o jornalista e advogado Eugênio Bucci (2006, p.206), “a validade dos códigos de ética está no compromisso prévio que eles contêm e no acúmulo de sabedoria ética que representam”. O autor destacou ainda que os princípios, os valores e as condutas do jornalismo se sedimentam mais pelos costumes do que pelas próprias normas explícitas.

O mais importante é que elas sejam parte ativa da cultura local. Além disso, tais normas também são úteis para definir a separação entre jornalismo e publicidade.

Como no caso do processo de Millôr contra a revista *Veja* e o *Bradesco*, em que o nome do jornalista ficou vinculado ao do banco em virtude de uma série de propagandas que divulgaram o patrocínio do banco na nova página virtual da revista. Ferindo, assim, não somente a autoridade do material divulgado, mas a independência do jornalista que teve seu nome atrelado a uma instituição sem ser consultado. Bucci (2006, p.81) destacou que a independência e a integridade do jornalista, como a dos órgãos de imprensa, precisam ser mais que verdadeiras: precisam ser explícitas. Dessa forma, a independência do jornalista só é verdadeira quando é escancaradamente explícita, não podendo haver um “conflito de interesses”.

Ou seja, não podemos negar que Millôr com essas atitudes esteve em sintonia com o Código de Ética de sua profissão. Para ele, a liberdade de expressão sempre teve íntima ligação com o seu estilo narrativo. E como marca de sua trajetória no jornalismo, deflagrou uma série de processos contra diferentes veículos de comunicação que infligiram, de alguma forma, em seu direito autoral ou tentaram cercear o seu pensamento e as suas formas de expressão. Enfim, podemos dizer que Millôr Fernandes é um escritor com estilo, com uma marca narrativa que seduziu seu público através da conjugação do humor e da política, mas acima de tudo, buscando na liberdade de expressão seu traço fundamental.

## CONCLUSÃO

*Millôr: enfim, um escritor com estilo*



**Imagem 99** – *Millôr: um nome a zelar* (2008)



**Imagem 100** – *Millôr: um nome a zelar* (2008)

## ***Millôr: enfim, um escritor com estilo***

*O estilo é o homem.*

Mikhail Bakhtin (1992)

*Tem muita gente por aí que escreve em estilo pó-de-arroz. Eu prefiro o meu, que é só flecha e curare.*

Millôr Fernandes

Nesse estudo, defendemos a idéia de que existiu um *estilo* que marcou a narrativa de Millôr na imprensa, imprimindo a sua visão de mundo e representando a construção da sua identidade como “*um escritor sem estilo*” como um *estilo* que foi inventado por ele, e posteriormente apropriado e disseminado pelos seus amigos, companheiros de profissão e leitores, assim, essa se tornou a sua marca autoral. Pois o *estilo* tem relação direta com a autoridade do texto seja escrito ou gráfico e com o diálogo com o outro, neste sentido, com o seu público. Já que “o estilo se volta para um destinatário” (BAKHTIN, 1992).

Com seu *estilo*, Millôr não só afirmou a sua autoria, como também construiu literalmente uma marca, “um nome a zelar” (imagem 1), e o uso dessa marca proporcionou-lhe uma função sócio-política, pois, por meio dela se dedicou a luta pela “liberdade de expressão” como uma atividade não somente do jornalista-humorista, mas, sobretudo, do cidadão. Em seu trabalho na imprensa dedicou-se ao debate de uma sociedade livre dos cerceamentos político-culturais, sendo contrário ao controle e à castração da própria língua, como também ao domínio e imposição de ideias dos grupos sociais hegemônicos e do Estado, seja democrático ou autoritário.

Portanto, a sua verve humorística marcadamente irônica tornou-se parte de seu *estilo*, a qual contribuiu para que a sua produção nos jornais e revistas ganhasse projeção tanto nacional quanto internacional. O humor, em seu trabalho, foi utilizado como instrumento político de crítica social, de denúncia das arbitrariedades ou simplesmente um meio para expressar os seus pensamentos, afinal, segundo Millôr: “livre pensar é só pensar”. E com esse *estilo* a recepção do público foi bastante

significativa, tanto que ganhou fama internacional, não somente como homem da imprensa, mas também como cartunista, dramaturgo, tradutor e artista. E por falar nisso, o seu sucesso foi tamanho que com apenas 20 anos de idade era o maior salário da revista *O Cruzeiro* onde começou a trabalhar, num período em que a profissionalização do jornalista era inexistente.

Além da ironia, a sua narrativa humorística foi marcada pela oralidade e pela coloquialidade, que se mesclavam com a criação de neologismos, resignificando palavras e conceitos como o seu próprio nome, que lhe proporcionou uma nova identidade transformando o menino Milton do subúrbio do Méier no jornalista Millôr Fernandes aos 17 anos de idade.

A partir do labor diário e do sucesso alcançado na imprensa, a sua trajetória de vida e profissional se conjugaram em direção à Zona Sul da cidade. O menino Milton saiu do subúrbio do Rio e foi morar no Centro da Cidade, perto da redação da revista *O Cruzeiro*, onde começou trabalhava, depois com o sucesso e a valorização profissional, o jornalista Millôr foi morar em Copacabana, acompanhando, dessa forma, o percurso da boemia carioca deslocando-se do Centro para a Zona Sul, que se consagrava, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, como a nova territorialidade cultural da cidade. Quando chegou à Ipanema, em 1954, o lugar lhe imprimiu uma nova identidade, caracterizando o nascimento do Millôr *ipanemense*, definindo outra marca de sua narrativa. O seu *estilo* passou não apenas a dialogar, mas, sobretudo, foi um ator importante da construção e da disseminação dos símbolos e valores daquele novo cenário boêmio – a *República de Ipanema*.

Não podemos nos esquecer que antes mesmo de participar dessa singular *República*, Millôr pertenceu à geração de cronistas que contribuiu para a “fabricação da cultura do carioquismo” (MESQUITA, 2008), quer dizer, um tipo ideal, um cidadão-padrão da cidade do Rio de Janeiro caracterizado por sua dimensão local, mas, ao mesmo tempo nacional. Esse sujeito se tornou um personagem comum em suas histórias sobre o cotidiano da cidade, além, é claro, do próprio bairro de Ipanema e o seu *imperialismo ipanemense*.

Foi o Millôr *ipanemense* que ajudou a criar o semanário alternativo *O Pasquim*, e que se tornou o seu canal de comunicação mais importante diante do acirramento da repressão e dos mecanismos de controle político-social da ditadura civil-militar no pós-

1968 depois do AI-5. Apesar de escrever, no mesmo período, para outro veículo da grande imprensa – a revista *Veja*, foi n’*O Pasquim* que ele acentuou um dos debates mais polêmicos entre os jornalistas, o cerceamento subjetivo denominado de autocensura, um dos motivos pelos quais ele rompeu com o periódico e com os pasquinianos em 1975.

Podemos dizer que a análise de suas crônicas n’*O Pasquim* durante os anos de 1969 a 1975 nos mostrou a singularidade da sua narrativa diante daquela geração de cronistas e jornalistas da imprensa alternativa, a qual pertencia e com a qual dialogava, mas que ao mesmo tempo criticava. Dessa maneira, concluímos que Millôr se diferenciou dos demais colegas de profissão nesse jornal alternativo, primeiro por uma questão geracional, pois era o mais experiente dentre aqueles jornalistas, já que havia começado no labor diário das redações antes de sua profunda transformação nos anos 1950 e, diferentemente de muitos outros de sua própria geração, logo que Millôr começou a trabalhar na imprensa ele se profissionalizou, não precisando exercer outra profissão concomitantemente ao trabalho jornalístico. Todas essas características reunidas imprimiram em Millôr um *estilo* narrativo marcadamente avesso à objetividade dos textos diários, fortalecendo a sua subjetividade, isto é, a sua maneira de se posicionar no mundo estava sempre demarcada em sua prosa, levando, com isso, a uma postura de não aceitação de qualquer tipo de interferência em suas criações, principalmente quando esta partia de seus companheiros de profissão.

Além do humor como instrumento político e de exaltação da cidade do Rio de Janeiro por meio da celebração da “República de Ipanema” e da “cultura do carioquismo”, podemos dizer que o “Millôr sem censura” foi o seu traço essencial n’*O Pasquim* e justamente por esse tipo de discurso que se posicionou abertamente contra as recomendações oficiais da ditadura, a qual muitas vezes os demais pasquinianos acatavam por medo de represálias do governo autoritário, como foi enumerado em diversas passagens desse estudo, ele gerou desavenças com os companheiros de profissão.

Seja como for, o jornalista Millôr Fernandes, que durante 1972 a 1975 foi o diretor d’*O Pasquim*, modificou a estrutura administrativa do semanário a fim de retirá-lo da crise financeira, e por conta disso começou a gerar atrito com os demais pasquinianos que não concordavam com tais mudanças. Mas, o ponto culminante de

tensão entre Millôr e a *patota* foi o seu posicionamento claramente contra a autocensura criticando em seus textos esse outro lado da repressão, ou seja, a coerção subjetiva. Com isso, o jornalista provocou o rompimento com o semanário e com os colegas de redação, deixando, dessa forma, de ser um *estabelecido* entre a *patota* para se tornar um *outsider* (ELIAS e SCOTSON, 2000).

Por fim, tentamos demonstrar nessa narrativa sobre a trajetória de Millôr Fernandes como homem da imprensa, do humor e do Rio que a contrução da imagem do “*escritor sem estilo*” é o seu próprio *estilo*, uma vez que Millôr tomava partido, isto é, expressava a sua opinião sobre a sociedade, a política, a cidade, os sujeitos e o mundo sem se preocupar com os padrões formais da língua, com as imposições de seus chefes de redação ou mesmo na imprensa alternativa em que supostamente havia uma maior liberdade para se comunicar. Em suma, ele se posicionava, imprimia a sua marca, mesmo que para alguns pudesse parecer uma visão reacionária do mundo – tanto que foi considerado com um posicionamento de direita por alguns jornalistas, como salientou um de seus amigos, o compositor Carlos Lyra (entrevista, *Cadernos de Literatura*, 2003, p.23). Mas, acima de tudo, ele se expressou, pôs-se no mundo, falou o que pensava, não se calou mesmo sendo cerceado, estabeleceu um diálogo com seu público, enfim, imprimiu seu *estilo*.

## Referências

### 1 – Instituições de Pesquisa

#### **Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)**

Fundo: Polícias Políticas

#### **Arquivo Nacional (AN)**

Fundo: Polícias Políticas

#### **Associação Brasileira de Imprensa (ABI) – Biblioteca Bastos Tigre**

Periódicos:

*O Cruzeiro* (1948-1963)

*O Pasquim* (1969-1975)

*Opinião* (1975)

*Pif-Paf* (1964)

*Veja* (1968-1975)

#### **Fundação Biblioteca Nacional (FBN)**

Divisão de Periódicos

#### **Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)**

Fundo: Correspondências Pessoais dos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros

#### **Universidade Federal do Rio Janeiro (UFRJ) – Biblioteca Pedro Calmon**

Coleção: Afonso Carlos Marques dos Santos

### 2 – Entrevistas

CABRAL, Sérgio. [entrevista à autora], jun. 2005.

CARTA, Mino. [entrevista] *Almanaque da Comunicação*, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/990.html>>. Acesso em: set. 2010.

JAGUAR. [entrevista à autora], ago.2004.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Bafafá*, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.bafafa.com.br/site.php?area=lerMaterias&codigo=169&titulo=Jaguar>>. Acesso em: set. 2010.

FERNANDES, Hélio. [entrevista] *Jornal da ABI* n.307, p.3-15, abr.2006. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Abril-2006.pdf>>. Acesso em: abr.2010.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Memória da imprensa carioca*. Rio de Janeiro: UERJ, 10 jun. 2002. Disponível em: <[http://www.cte.uerj.br/download/helio\\_fernandes.pdf](http://www.cte.uerj.br/download/helio_fernandes.pdf)>. Acesso em: abr. 2010.

FERNANDES, Millôr. [entrevista] *O Pasquim* n.89, mar. 1971.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Opinião* n.7, p.5-6, dez. 1972.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Veja* n.351, p.3-6, 28 mai. 1975.

\_\_\_\_\_. [Entrevista à Clarice Lispector] *Manchete*. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977. Disponível em: <<http://juliomoraes.blogspot.com/2008/04/clarice-lispector-entrevista-millr.html>>. Acesso em: fev. 2009.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Revista Oitenta* v.5, 1981. Disponível em: <[http://www.lpm-editores.com.br/v3/artigosnoticias/user\\_exibir.asp?ID=508472](http://www.lpm-editores.com.br/v3/artigosnoticias/user_exibir.asp?ID=508472)>. Acesso em: fev. 2009.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Roda Viva* (TV Cultura), abr.1989. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/201/entrevistados/millor\\_fernandes\\_1989.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/201/entrevistados/millor_fernandes_1989.htm)>. Acesso em: dez. 2008.

\_\_\_\_\_. [entrevista a Carlos Lemos] *Imprensa* n.85, Rio de Janeiro, p.33-40, out. 1994.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Cadernos de Literatura Brasileira*. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 15, jul. 2003.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Jornal do Brasil*, ago.2003. (Caderno B). Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2003/08/30/jorcab20030830003.html>>. Acesso em: dez. 2008.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Coleção Gente*. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rio; Universidade Estácio de Sá, 2003. (entrevista: Luiz Carlos Lisboa e transcrição: Cristina Magalhães).

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Época* n.317, jun. 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT741449-1666-2,00.html>>. Acesso em: fev. 2009.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Língua Portuguesa* n.1, ano 1, ago.2005. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=10877>>. Acesso em: mar.2009.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *EntreLivros* n.5, p.21-25, set.2005.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Carioquice*, p.32-39, abr./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.carioquice.com.br/upload05/05/mat6.pdf>>. Acesso em: abr. 2010.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Trip* n.133, mai. 2005. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/trip/133/millor/home.htm>> Acesso em: ago. 2007.

\_\_\_\_\_. [entrevista] *Bravo!* dez. 2008. Disponível em: <[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria\\_407204.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria_407204.shtml)>. Acesso em: fev. 2009.

HENFIL. [entrevista] *Opinião* n.194, p.29-30, jul. 1976.

### 3 – Fontes audiovisuais

ALDIR BLANC: dois pra lá, dois pra cá. Direção de André Sampaio, Alexandre Ribeiro de Carvalho e José Roberto de Moraes. Rio de Janeiro, 2004. (55min).

ENTRE SEM BATER: as duas vidas de Aparício Torelly. Direção de Emilio Gallo. São Paulo, 2003. (20min).

FOLIA DE ALBINO: Banda de Ipanema. Direção de Paulo Cezar Saraceni. Rio de Janeiro, 2002. (86min).

HENFIL EM PROFISSÃO CARTUNISTA. Direção de Marisa Furtado. Rio de Janeiro, 2000. (52min).

*O PASQUIM*. Direção do canal a cabo GNT, 2000.

*O PASQUIM*: a subversão do humor. Direção de Roberto Stefanelli. Rio de Janeiro, 2004. (44 min).

ZIRALDO: vida de cartunista. Direção de Marisa Furtado. Rio de Janeiro, 2003. (105 min).

#### 4 – Páginas Eletrônicas

*Memória Viva*: <http://www.memoriaviva.com.br/>

*Releituras*: [http://www.releituras.com/millor\\_bio.asp](http://www.releituras.com/millor_bio.asp)

*Saite do Millôr*: <http://www2.uol.com.br/millor/>

#### 5 – Crônicas e matérias em periódicos

CADERNO H. O garotão de Ipanema: Ipanema 110 anos. *Jornal do Brasil*, 25 abr. 2004.

CADERNO ZONA SUL. Ipanema: 110 anos na vanguarda. *O Globo*, 22 abr. 2004.

CONSULTOR JURÍDICO. Millôr reclama direitos de acervo virtual de Veja, 25 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2009-nov-25/millor-reclama-direitos-autorais-biblioteca-virtual-revista-veja>>. Acesso em: 12mai.2011

DIAS, Mauro. David Nasser: o repórter que inventava a notícia. *O Estado de São Paulo*. 4 nov. 2001.

FERNANDES, Millôr. Ipanema. Revista *Domingo*. *Jornal do Brasil*, 23 dez. 1990.

\_\_\_\_\_. Prêmios, a quanto obrigam! *Veja* n.1998, 27 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. Legislador, não passes da corrupção. *JB online*, 2001. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. Quem tem capa escapa? *Veja* n.2117, 17 jun. 2009.

VEJA RIO. Ipanema 110 anos: histórias e personagens do bairro mais charmoso da cidade. *Veja*. 26 fev. a 02 mai. 2004.

#### 6 – Teses e Dissertações

ARRUDA, Phrygia. *O jeito carioca de ser*: entre a tradição e a modernidade: o imaginário de um Brasil moderno, 2002. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

BERTOL, Sônia Regina Schena. *Tarso de Castro*: editor de *O Pasquim*, 1999. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Passo Fundo: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BITTENCOURT, Terezinha Maria da Fonseca Passos. *Jornalismo de transgressão: análise do discurso d'O Pasquim* (1970), 1999. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

CAPPELARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (1970), 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro confesso a minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

FLORES, Élio Chaves. *República às Avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil Contemporâneo (1993-1930)*, 2002. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2002.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*, 1987. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

GURJÃO, Maria Inês. *A tragédia brasileira narrada com muito bom humor: imagem, humor e política na imprensa carioca*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1994.

MAIA, Maurício. *Henfil e a censura: o papel dos jornalistas*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. São Paulo: USP, 1999.

PINTO, Henrique Rodrigues. *Millôr Fernandes: a vitória do humor diante do estabelecido*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991)*, 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Niterói: UFF, 2005.

RÊGO, Andréa Queiroz. *Paisagens sonoras e identidades urbanas: os sons nas crônicas cariocas e as transformações do bairro de Copacabana (1905-1968)*, 2006. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

VALLE, Marisol Rodriguez. *A província da ousadia: representações sociais sobre Ipanema*, 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

## 7 – Bibliografia

ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ABREU, Alzira Alves de. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- ABREU, Alzira Alves de, LATTMAN-WELTMAN, Fernando e KORNIS, Mônica Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- ABREU, Alzira Alves de, LATTMAN-WELTMAN, Fernando e ROCHA, Dora (Org.). *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- ABREU, João Batista de. *As manobras da informação: análise da cobertura jornalística da luta armada no Brasil (1965-1979)*. Rio de Janeiro: Mauad; Niterói: EdUFF, 2000.
- ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: FAPESP; Mercado das Letras, 1999.
- AFONSO JR., Delfim. *Alternativa jornalística x poder editorial: uma abordagem dos jornais político-culturais no pós 68*. Brasília: Editora da UnB, 1982.
- AGUIAR, Flávio. *Imprensa alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo*. In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de (Org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p.233-247.
- ALBERTI, Verena. *O riso, as paixões e as faculdades da alma*. *Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*. Brasília: UnB, v.3, n.1, p.5-25, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento e o riso: a transformação do riso em conceito filosófico*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 2002.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- ALMEIDA, Maria Hermínia de. *Tomando partido, formando opinião: cientistas sociais, imprensa e política*. São Paulo: Sumaré, 1992.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v.4.
- ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Veja sob censura: 1968-1976*. São Paulo: Jaboticaba, 2009.
- ALONSO, Gustavo. *O Pier da resistência: contracultura, Tropicália e memória do Rio de Janeiro*. Niterói: NEC; UFF, 2010. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O\\_pier\\_da\\_resistencia.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2011.
- ALVES, Márcio Moreira. *68 mudou o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, imprensa, estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. O Estado de São Paulo e o Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

\_\_\_\_\_. A ditadura militar em tempo de transição (1974-1985). In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p.153-164.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Jorge Zahar, 1990.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 3.ed. Petrópolis, 1985.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo Martins Fontes, 1992.

BALANTIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UnB, 1989.

BALSA, Marilene. *Ipanema de rua em rua*. Rio de Janeiro: Ed. Rio; Universidade Estácio de Sá, 2005.

BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.

\_\_\_\_\_. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Marialva. *O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira*. *Ciberlegenda*. n.7, Niterói: UFF, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. A cidade dos velhos. In: VELHO, Gilberto. *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ; FGV, 1996, p.185-211.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERSTEIN, Serge. L'historien et la culture politiques. *Vingtième siècle: revue d'histoire*. n. 35, p. 67-77, 1992.

\_\_\_\_\_. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (Org.). *Para uma história cultural*. Editorial Estampa, 1998. p. 349-363.

\_\_\_\_\_ e MILZA, Pierre. Conclusão. In: CHAUVEAU, Agnès e TÉTART, Philippe (Org.) *Questões para a história do tempo presente*. São Paulo: Edusc, 1999, p.127-130.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIBLIOTECA NACIONAL. (Brasil). *Retrato do Brasil: a oposição na República através da caricatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, fev./abr. 1990. (Catálogo da Exposição).

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa, Portugal: DIFEL, 1989.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. p. 183-191.

BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (Org.). *Passados recompostos: campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: UFRJ; FGV, 1998.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais para epa que pra oba*. Brasília: UnB, 1991.

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Hermam (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CABRAL, Sérgio. Estudantina e Zicartola. *Revista Argumento*. Rio de Janeiro, p.40-41, out.-nov. 2003.

CANDIDO, Antonio (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: FCRB, 1992.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 15, jul. 2003.

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

\_\_\_\_\_ e MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. (Org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

CARUSO, Eliana (Org.) *PifPaf: quarenta anos depois*. Rio de Janeiro: Argumento, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Ruy. *O poder do mau humor*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. 11. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- CAVALCANTI, Laílson de Holanda. *Humor diário: a ilustração humorística no Diário de Pernambuco (1914-1995)*. Recife: edUFPE, 1996.
- CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 15ed. Petrópolis: Vozes, 2008, v.1.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: morar e cozinhar*. 8ed. Petrópolis: Vozes, 2008, v.2.
- CHAGAS, Carlos. *O Brasil sem retoque, 1808-1964: a história contada por jornais e jornalistas*. Rio de Janeiro: Record, 2001. v.2.
- CHALHOUB, Sidney et al (Org.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre : UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. A visão do historiador modernista. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.215-218.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- CHAUVEAU, Agnès e TÉTART, Philippe (Org.). *Questões para a história do tempo presente*. São Paulo: Edusc, 1999.
- CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995.
- CLAUDIUS, JAGUAR e FORTUNA. *Hay gobierno?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *A revolução dos caranguejos*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. (Coleção Vozes do Golpe).

COSTA, Manto. *Meu caro Júlio: a face oculta de Julinho da Adelaide*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

COTTA, Pery. *Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CUNHA, Maria Helena Lisboa. *Espaço real, espaço imaginário*. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991.

D'ARAÚJO, Maria Celina et al (Org.) *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *A volta dos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_ e CASTRO, Celso (Org.). *Ernesto Geisel*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. *O beijo de lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEZOUZART, Elizabeth et al. *Copacabana: história dos bairros, memória urbana*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; Editora Index, 1986.

DIAS, Ângela Maria (Org.). Pasquim-1980/1991: as vicissitudes de um nanico na década da comunicação mega-empresarial. *Revista Comunicação & Política*. Rio de Janeiro: Cebela, v. VII, n. 3, p.159-196, set./dez. 2000.

\_\_\_\_\_. *A possibilidade do criticismo hoje: intelectuais, mídia e políticas culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, n.54, 1999. (Série Papéis Avulsos)

DINES, Alberto et al. *Os idos de março e a queda de abril*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_ e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. 5ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

- FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERNANDES, Millôr. *Lições de um ignorante*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Trinta anos de mim mesmo*. 3. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Fábulas fabulosas*. 4. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Millôr o inventor da liberdade de imprensa no Pasquim*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Devora-me ou te decifro*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A história é uma história: e o homem é único animal que ri*. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Que país é este?* São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Diário da nova república*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Becas Produções Culturais, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Millôr Definitivo: a bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Apresentações*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A verdadeira história do paraíso*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Millôr: um nome a zelar*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.
- \_\_\_\_\_ e RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: LP&M, 2006.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- \_\_\_\_\_. A nova “Velha História”: o retorno da história política. *Estudos Históricos*, n. 10, p. 265-71, 1992.
- \_\_\_\_\_. A reforma do *Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira Alves de. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- \_\_\_\_\_. História, tempo presente e história oral. *Topoi*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 5, p.314-332, 2002.
- \_\_\_\_\_ et al (Org). *Vozes de oposição*. Rio de Janeiro: FGV; ALERJ, 2001.

FESTA, Regina e SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Org.). *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

\_\_\_\_\_. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Espionagem, polícia política, censura e propaganda. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4, p.167-205.

\_\_\_\_\_. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIGUEIREDO, Cláudio. *As duas vidas de Aparício Torelly: o Barão de Itararé*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Vega; Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A microfísica do poder*. 20. ed. São Paulo: Graal, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

FRAIHA, Silvia e LOBO, Tiza. *Bairros do Rio: Méier e Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Fraiha editora; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.

FRANCIS, Paulo. *Paulo Francis nu e cru*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

\_\_\_\_\_. *O afeto que se encerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi*. 1994.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance no pós-64*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

FRANÇOIS, Étienne. Os tesouros da Stasi ou a miragem dos arquivos. In: BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (Org.). *Passados recompostos: campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: UFRJ; FGV, 1998, p.155-161.

FREITAS, Jânio de. A imprensa e o AI-5. *Folha de São Paulo*, p. 5, 15 dez. 1998.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.8. (Obras Completas).

\_\_\_\_\_. *O humor*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.21. (Obras Completas).

GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia: a entrevista do Pasquim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

\_\_\_\_\_. *O que é isso companheiro?* 29ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GASPAR, Claudia Braga. *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004.

GASPARI, Elio. Alice e o Camaleão. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio e VENTURA, Zuenir (orgs). *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.12-37.

\_\_\_\_\_. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio (1963)*. 5.ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991. (Coleção Memória e Sociedade)

\_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.17, n.2, p.65-80, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. O arsenal do cartunista. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Essa gente do Rio: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

\_\_\_\_\_. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

\_\_\_\_\_. *A invenção do trabalhismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONÇALVES, José E. e BARROS, J. A. (Org.). *Aconteceu na Manchete: as histórias que ninguém contou*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.
- GREEN, James. *O Pasquim e Madame Satã, a rainha negra da boemia brasileira*. *Topoi: revista de História*. Rio de Janeiro: UFRJ, n.7, p.201-221, jan./jul. 2005.
- GUARESCHI, Pedrinho. *Comunicação e controle social*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HENFIL. *Henfil na China: antes da coca-cola*. 12. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- HENFIL. *Como se faz humor político*. Petrópolis: Vozes, 1984. (Depoimento a Tarik de Souza).
- \_\_\_\_\_. *Diretas Já*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Diário de um cucaracha*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *O dever de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CTC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- \_\_\_\_\_ e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio e VENTURA, Zuenir (Org.). *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru: Edusc, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.
- HUMBOLDT, Wilhelm Von. Sobre a tarefa do historiador. *Anima: história, teoria e cultura*. Rio de Janeiro: Casa da Imagem; PUC-Rio, ano 1, n. 2, p.79-89, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- JAGUAR. *As grandes entrevistas do Pasquim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ipanema: se não me falhe a memória*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Confesso que bebi: memórias de um amnésico alcoólico*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_ e AUGUSTO, Sérgio. *Antologia O Pasquim: 1969-1971*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. v. I.

\_\_\_\_\_ e AUGUSTO, Sérgio. *Antologia O Pasquim: 1972-1973*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. v. II.

\_\_\_\_\_ e AUGUSTO, Sérgio. *Antologia O Pasquim: 1973-1974*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008. v. III.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

JORGE, Fernando. *Cale a boca, jornalista!* São Paulo: Vozes, 1987.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.

KONDER, Leandro. *Barão de Itararé: o humorista da democracia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

\_\_\_\_\_. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: USP, 2002, p.533-551.

\_\_\_\_\_. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: USP, 2003.

KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 2001. v.9 (Arena do Rio).

KUSHNIR, Beatriz. (Org.). *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil do século 20*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LALIEU, Olivier. L'invention du devoir de mémoire. *Vingtième siècle: revue d'histoire*. n.69, p.83-94, 2001.

LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tânia Regina de (Org.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p.179-232.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LEARY, Timothy. *The politics of ecstasys*. 4.ed. Berkley: Ronning Publishing, 1998.

LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. Estudos Feministas*. Florianópolis, n.11, p. 234-241, jan./jun. 2003.

LEMOS, Renato. *Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001)*. Rio de Janeiro: Bom Texto; Letras e Expressões, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poder Judiciário e poder militar (1964-1969)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. (Mimeo)

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

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.167-182.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963. 4v.

LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre a Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks; FGV, 2000.

LOPES, Nei. *Guimbaustrilhos e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Dantes; Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001.

MACHADO, J.A. Pinheiro. *Opinião x censura: momentos de um jornal pela liberdade*. Rio de Janeiro: L&PM, 1978.

MACIEL, Luís Carlos. *Negócio seguinte* Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

\_\_\_\_\_. *Anos 60*. Rio de Janeiro: LP&M, 1987.

\_\_\_\_\_. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Antologia de humorismo e sátira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, [198-].

MAIA, Maurício. Censura, um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: USP, 2002, p.468-511.

\_\_\_\_\_. Henfil e o império do silêncio. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.177-204.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. 2.ed. São Paulo: Global, 1980.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (Org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MELLO, Maria Amélia (Org.). *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4. ed. São Paulo: edições Loyola, 2002.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MINOIS, Georges. *História do riso e escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MORAES, Denis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MORAES, Dislane Zerbinatti. E foi proclamada a escravidão: Stanislaw Ponte Preta e a representação satírica do golpe militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p.61-102, 2004. (Brasil: do ensaio ao golpe, 1954-1964).
- MORAES, Eneida de e BERGER, Paulo. *História dos subúrbios: Copacabana*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1959.
- MORAES, Vinícius de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. Retratos brasileiros: 20 anos de imprensa alternativa. In: *O poder da imprensa alternativa pós-64: histórico e desdobramentos*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1985. (Antologia Prêmio Torquato Neto, Ano II – 1º lugar)
- MOREL, Marco e BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MOTTA, Marly. *O Rio de Janeiro continua sendo?* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2000.
- \_\_\_\_\_. A fusão da Guanabara com o Estado do Rio: desafios e desencantos. In: FREIRE, Américo; SARMENTO, Carlos Eduardo; e MOTTA, Marly Silva da (Org.) *Um Estado em questão: os 25 anos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001. p.19-56
- \_\_\_\_\_. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.
- MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

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

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*, 2000. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000.

\_\_\_\_\_. Charge: cartilha do mundo imediato. Revista *Semear*. n.7. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem\\_10.html](http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_10.html)>. Acesso em: jul. 2008.

NETTO, Accioly. *O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

NEVES, Lúcia Maria B. P.; MOREL, Marco; e FERREIRA, Tânia Maria B. C. (Org.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ, 2006.

NEVES, Margarida de Souza. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; CNPq, 1991.

\_\_\_\_\_. História da crônica: crônica da história. RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p.15-31.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, v.10, dez. 1993.

NUNES, Augusto (Org.). *Samuel Wainer: minha razão de viver*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

OLIVEIRA, José Carlos. *O homem na varanda do Antonio's: crônicas da boemia carioca nos agitados anos 60/70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.139-149.

\_\_\_\_\_. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASQUIM 40 anos: edição comemorativa. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

PAULILLO, Maria Célia (Org.). *Millôr Fernandes*. São Paulo: Abril, 1980.

PEREIRA FILHO, Francisco José Bicudo. *Caros Amigos e o resgate da imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2004.

PEREIRA, Moacir. *O golpe do silêncio: imprensa, censura e medidas de emergência*. São Paulo: Global, 1984.

PEREIRA, Raimundo. Os censores têm sentimento de culpa? Alguns já confessaram que têm vergonha da profissão. *Boletim da ABI*, p. 8, mar./abr. 1976.

\_\_\_\_\_. Viva a imprensa alternativa. In: FESTA e SILVA (Org.). *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986, p.53-79.

PIMENTEL, Luís. *Entre sem bater!* : o humor na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1968.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, p.3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. v. 5, n.10, p.200-212, 1992.

PONTE PRETA, Stanislaw. *Primo Altamirando e elas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962.

\_\_\_\_\_. *Garoto Linha Dura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. *Máximas da Tia Zulmira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. *FEBEAPÁ I*: primeiro festival de besteiras que assola o país. 11ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.103-130.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Cadernos da Comunicação. O Cruzeiro*: a maior e melhor revista da América Latina. Rio de Janeiro, v.3, 2002. (Série Memória)

\_\_\_\_\_. *Cadernos da Comunicação*. Imprensa alternativa: apogeu, queda e novos caminhos. Rio de Janeiro, v. 13, 2005. (Série Memória)

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

REGO, Norma Pereira. *Ipanema dom divino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Pasquim*: gargalhantes pelepas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções*: o sequestro da história. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

\_\_\_\_\_. *1968*: a paixão de uma utopia. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

\_\_\_\_\_. Intelectuais e política nas fronteiras entre reforma e revolução. In: *Intelectuais, história e política* (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a história. In: TELES, Janaína. *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas, 2000, p.113-119.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; e ZENHA, Celeste (Org.). *O século XX: O tempo das dúvidas: do declínio das utopias à globalização*. Vol. 3. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2004.

REIS, José de Oliveira. História urbanística do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IHGB, 1988-1989.

RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ; FGV, 1996.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970. In: NEVES, Lúcia Maria B. P.; MOREL, Marco; e FERREIRA, Tânia Maria B. C. (Org.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ, 2006, p.426-435.

\_\_\_\_\_. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: e-papers, 2007.

RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo III.

RIDENTI, Marcelo. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo social*. São Paulo, USP, n.2, p.113-28, ago./dez. 1990.

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

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIoux, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (Org.) *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RITO, Lúcia e SOUZA, Jair de (Org.). *Zona norte: território da alma carioca*. Rio de Janeiro: NorteShopping, 2001.

RODRIGUES, Edgar. *Pequena história da imprensa social no Brasil*. Florianópolis: Insular, 1997.

RODRIGUES, Nelson. *O remador de Bem-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

ROEDEL, Hiran. Uma cidade de muitos lugares. VIEIRA, A. da C. *Rio de Janeiro: panorama sociocultural*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2004, p.18-55.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001.

\_\_\_\_\_. A ditadura civil-militar em tempo de radicalização e barbárie (1968-1974). In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p.141-152.

ROMERO, Aberlado. *Chatô: a verdade como anedota*. Rio de Janeiro: editora Image, 1969.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris : Gallimard, 1990.

ROSSET, Clément. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUSSO, Henry. Les usages politiques du passé: histoire et mémoire. In: *Historie politique et sciences sociales*. Paris: Complexe, 1991.

\_\_\_\_\_. *Vichy, l'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris: Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.93-101.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SABINO, Fernando. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SALIBA, Elias Thome. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. Patrimônio humorístico. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; n. 15, p.94-101, jul. 2003.

SANTAELLA, Lúcia e NÖRTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia A. *O início do feminismo sob ditadura no Brasil: o que ficou escondido*. Seção: Resistência e transformação durante a ditadura militar no Brasil. XXI Congresso Internacional da Latin American Studies Association, Chicago (EUA), 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 4. ed. Lisboa: editorial Presença, 1970.

\_\_\_\_\_. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *Mãe judia: 1964*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. (Vozes do Golpe)

- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SÉRGIO, Renato. *Dupla exposição*: Stanislaw Sérgio Ponte Porto Preta. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- SILVA, Deonísio. *Nos bastidores da censura*: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, Marcos. Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos. *Projeto de História* n.24, p.337-357, jun. 2002.
- SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do Amigo da Onça* (1943 – 1962). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- SILVA, Sônia Maria de Meneses. Sob o fardo do presente: mídia, memória e esquecimento questões para pensar a história na contemporaneidade. *Outros tempos*, v.6, n.7, p.227-240, jul. 2009. (Dossiê História e Memória).
- SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: editora FGV, 1996, p.231-269.
- \_\_\_\_\_. A geração. In: FERREIRA e AMADO (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.131-138.
- \_\_\_\_\_. Ideologia, tempo e história. In: CHAUVEAU, A. e TÉTARD, P. (Org.). *Questões para a história do presente*. São Paulo: EDUSC, 1999, p.73-102.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac; Terceiro Nome, 1999.
- SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado*: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Estudos Feministas*. Florianópolis, n.13, p.591-611, set./dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. *Revista Espaço Acadêmico. ArtCultura*: revista de história, cultura e arte, v.9, n.14, p.40-53, jan./jun.2007.
- SOLNIK, Alex. *Garoto de Ipanema*: ventura e desventuras de Vinícius de Moraes nos depoimentos de ex-mulheres, parceiros e amigos. São Paulo: Códex, 2004.
- SKIDMORE, Thomas. *De Castelo a Tancredo*: 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: PUCRS, 2001.
- TAVARES, Flávio. *Memória do esquecimento*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- TOSCANO, Moema; e GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres*: um balanço do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

THOMPSON, A; FRISCH, M.; e HAMILTON, P. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.65-91.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TRAVANCAS, Isabel. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.

UCHA, Danilo da Silva. *O poder da imprensa alternativa pós-64: história e desdobramentos*. 2.ed. Rio de Janeiro: RioArte, 1985.

VENTURA, Zuenir. Depois de 21 anos, o desacordo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio e VENTURA, Zuenir (Org.). *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.266-268.

VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos: um estudo sobre tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. Os mundos de Copacabana. In: VELHO. *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. Todos os tipos de paisagem. In: BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965, p.69-71.

VIEIRA, Maria Alice e GARCIA, Marco Aurélio (Org.). *Rebeldes e contestadores*. 1968: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

VILLAÇA, Nízia. *Corpo à moda mídia na cidade do Rio de Janeiro*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro: Pós-ECO, 2010. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca\\_2.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_2.pdf)>. Acesso em: 05 fev. 2011.

XAVIER, Ismael. *Cinema brasileiro moderno*. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. 5ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. v.6. (Ensaio de Cultura)

ZAMMATARO, Ana Flávia Dias. Entre o humor e a crítica: abordagens de o *Amigo da Onça* (1943–1974). *Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas* n.7, Londrina: Universidade Estadual do Paraná, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2010.