UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A MORAL DA HISTÓRIA
A produção humorística de Millôr Fernandes na revista *Veja* (1968-1982)

TIAGO P. FERRO ESPILOTRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em História.

ORIENTADOR: PROF. DR. ELIAS THOMÉ SALIBA

São Paulo
2015

PARA O RONALD POLITO

Tu não és menos tolo do que os abderitas.

Robert Burton, *Anatomia da melancolia*

Resumo: Este projeto pretende analisar a produção humorística de Millôr Fernandes na revista *Veja* entre os anos de 1968 e 1982. A partir da interpretação desse material, apontar novos subsídios para futuras pesquisas sobre humor e história cultural durante a última ditadura brasileira.

Abstract: This project aims to analyze the humorous production of Millôr Fernandes in Veja magazine between 1968 and 1982. The proposal is from the interpretation of this material to point new subsidies for future research on humor and cultural history during the last Brazilian dictatorship.

Sumário

Capítulo 1 – Mil tons	6
Capítulo 2 – Teoria	11
Capítulo 3 – Conteúdo	23
Capítulo 4 – Forma	55
Capítulo 5 – Amoral da história	78
Bibliografia	86

CAPÍTULO I

Mil tons

1.1

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais, de Bakhtin, é um livro decisivo para todos os que estudam ou se interessam por cultura popular; é um livro obrigatório para quem pesquisa o humor. Segundo o crítico russo, durante toda a Idade Média, a forma predominante de cultura popular foi organizada em torno do carnaval e do riso. Uma forma de rir radical, redentora, construtora do novo, sublime; e ameaçadora para os que detêm o poder. Esse riso muito peculiar deu o toque de originalidade à obra de Rabelais e depois disso foi gradualmente desaparecendo. Em sociedades diferenciadas, rigidamente estratificadas e sujeitas ao olhar do poder em seus mais ínfimos recantos, o riso rabelaisiano não seria mais possível. Revolução burguesa, cânone iluminista (que, aliás, rebaixou o humor definitivamente a uma categoria menor de arte), sociedade de consumo e de massa impediram que essa forma radical de riso surgisse novamente. Restou a nós, os modernos, o riso amargo da ironia e do sarcasmo. Um riso que apenas destrói.

1.2

Millôr Fernandes nasceu no dia 16 de agosto de 1923. Carioca do Méier, perdeu o pai aos dois anos de idade e a mãe aos doze. Obrigado a morar com os tios maternos e quatro primos, sentiu todo o desamparo de se ver privado do convívio de sua família nuclear. Privação afetiva e material. Já adulto, olhando retrospectivamente sua infância, afirmou que adquirira desde muito cedo certa “paz da descrença”. Isso se deve não apenas ao fato de o mundo ter se mostrado tão injusto e sem sentido a uma criança, mas também por conta de o jovem Millôr ter sido criado sem algumas típicas obrigações impostas às crianças daquela época, como a educação religiosa centrada na participação em diversos rituais na Igreja. Essa paz da descrença irá se manifestar reiteradamente, seja em entrevistas ou em sua obra, em absoluta rejeição: a qualquer interferência divina na vida dos homens, a qualquer discurso transcendente e, de forma mais ampla (e algumas vezes velada), a toda forma de poder. Portanto, em sua infância estão algumas chaves preciosas para a compreensão de muitos de seus desenvolvimentos (e impasses) futuros.

1.3

Como todo jovem oriundo da pequena burguesia, começou a trabalhar cedo, aos quinze anos,

como contínuo em um consultório médico e na então pequena revista *O Cruzeiro*, do poderoso grupo dos Diários Associados. Ainda em 1938 iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios.

Até 1963 trabalhará para diversas revistas do grupo. Mas é em *O Cruzeiro* que fará fama nacional. Sua subida dentro do grupo é meteórica. Aos vinte anos já era dono do maior salário da imprensa. Fruto inquestionável de seu talento. Mas também de sua relação de amizade profunda, desde os primeiros dias no grupo, com Frederico Chateaubriand, sobrinho de Assis, o mítico Chatô. Precisar o quanto essa amizade favoreceu sua carreira seria irresponsabilidade. Mas ignorar essa relação, principalmente no caso brasileiro, em que o espaço público, teoricamente o local das relações impessoais, é de forma abrangente contaminado pelas relações de favor, seria omitir um fato relevante para a construção deste perfil.

Sem dúvida, por conta dessa acolhida de cunho bastante pessoal que recebeu no maior grupo de comunicação do Brasil da época, o golpe da demissão sumária – em 1963 – sem direito a resposta deve ter sido sentido de forma violenta. Perdera sua “família” pela segunda vez. A demissão fora motivada pela reação dos leitores de *O Cruzeiro* contra a historieta *A verdadeira história do paraíso*. Nela, Millôr atacava o poder divino com muita ironia. Mas foi o poder terreno (o conservadorismo da sociedade brasileira) que lhe deixou sem emprego.

Quando em 1964 decide criar um jornal independente que leva o mesmo nome de sua famosa seção na revista *O Cruzeiro*, *Pif-Paf*, vemos aí certo desejo de vingança dos antigos patrões. O jornal não passou de oito edições. Apesar do fracasso empresarial, esse pequeno pasquim pode ser considerado o germe de parte da imprensa alternativa que surgirá no período posterior à promulgação do AI-5, em dezembro de 1968.

E é em 1968 que Millôr inicia sua contribuição com a revista *Veja*, do grupo Abril de São Paulo. Nessa época sua fama já era nacional, daí ter sido escolhido para semanalmente criar as páginas humorísticas daquela que seria a grande aposta do grupo para substituir a já incômoda revista *Realidade*. A aposta funcionou. *Veja* se tornou a mais importante revista semanal do país, catalisando os anseios e receios de boa parte da burguesia urbana brasileira, e a fama de Millôr aumentou exponencialmente durante os quatorze anos de colaboração.

Em 1969 Millôr participou do grupo criador de *O Pasquim*. Durante todo o período em que esteve na semanal da Abril, colaborou com o jornal alternativo carioca. Manteve assim um pé na imprensa convencional e outro na alternativa. Um equilíbrio difícil.

Se olharmos sua trajetória a partir da orfandade até a década de 1970, podemos enxergar um caso típico de um *outsider* (até quando o exílio será a forma privilegiada de se entender o Brasil?) que em alguns momentos se vê muito próximo do grupo de estabelecidos, mas nunca é

totalmente aceito.¹ Millôr afirmará em sucessivas entrevistas, explícita ou tacitamente, seu horror ao poder. Acreditamos que muito desse sentimento venha justamente de sua tensa relação com o grupo de estabelecidos com o qual interagiu diretamente.

A experiência como empresário durante a criação de seu *Pif-Paf* lhe mostrou a necessidade de estar na imprensa convencional para conseguir produzir seu trabalho. Mas a consciência de ser mais capaz do que o grupo que detém o poder nunca o deixou em paz. Diversas de suas demissões e rompimentos se deram de forma violenta. Podemos ver em sua trajetória profissional, sempre em grandes grupos, mas flertando com a contracultura dos jornais alternativos, a relação tensa e ambígua do *outsider* que sabe que precisa da aprovação e do apoio dos estabelecidos, mas entende que esse apoio exige certa adequação ao gosto dos patrões.

Se não fossem o bastante todos os conflitos gerados por sua personalidade e posição na sociedade, é da natureza do humorista sabotar qualquer discurso coerente, até mesmo quando põe em risco seu próprio emprego. O humorista é um *outsider* por natureza. E por diversas vezes Millôr pagou caro por ser quem era e pelas escolhas que havia tomado.

1.4

Se procurarmos mais sobre a personalidade de Millôr em sua obra, nos depararemos com uma armadilha. Há uma peculiaridade do discurso humorístico milloriano (e talvez a grande armadilha aos seus intérpretes): a metalinguagem, ou, a metapiada, se preferirmos. Peculiaridade já que estranha à obra de outros humoristas famosos. Millôr a todo instante está nos posicionando, direcionando e induzindo para determinadas leituras. Ele se coloca como personagem e nos diz como devemos entender o que ele escreve. E isso, vindo de um humorista, nem sempre é confiável. Na primeira edição da revista independente *Pif-Paf*² Millôr escreveu o famoso decálogo do humorista para *orientar* seus leitores. Eis aqui um trecho: “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 a dentadura mal ajustada”. Analisar Millôr Fernandes é participar de um jogo cheio de escaramuças.

1.5

A obra de Millôr é múltipla: poemas, haicais, aforismos, fábulas, desenhos, peças teatrais

1 ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

2 *Pif-Paf*, Rio de Janeiro, maio 1964.

e traduções. Ele dizia sobre si mesmo: “enfim, um escritor sem estilo!”. A ideia pegou de tal forma, que aceitamos (mais uma de suas armadilhas?) essa afirmação sem a devida atenção e questionamento.

Se a ética de uma obra está em sua forma (no estilo), o que significa um artista sem estilo? Justamente nessa ideia pode estar uma pista valiosa para encontrarmos um pouco mais do homem por detrás da obra.

Millôr não foi um artista sem estilo, mas, sim, um artista de muitos estilos. Figura ímpar no cenário das artes brasileiras, dominou com precisão diversas técnicas. Todas elas capazes de amplificar as formas populares de comunicação (como o fez Rabelais?). O humor milloriano, dessa maneira, immortaliza em páginas impressas aquilo que é efêmero: a cultura popular mais cotidiana, a cola que une cidadãos comuns ao fluxo da história.³

Para dar conta desse *projeto*, para ressoar a invenção contínua e rarefeita do cotidiano em formas elaboradas de arte, Millôr procurou sempre a forma que a mensagem *pedia*. Encontrou várias. Fez assim uma obra distante do cânone e do discurso oficial-pedagógico.

Estudar a obra de Millôr é um caminho privilegiado para se encontrar formas de pensar do brasileiro. Talvez essa seja uma chave preciosa para organizar em um todo as múltiplas facetas de um autor com muito estilo.

1.6

Millôr morreu aos 88 anos de idade, no dia 27 de abril de 2012, devido à falência múltipla dos órgãos e parada cardíaca.

A repercussão foi enorme. Até mesmo a presidenta da república, Dilma Rousseff, se manifestou: “Brilhante jornalista, com a mesma maestria tornou-se escritor, cartunista e dramaturgo. Autodidata, traduziu para o português dezenas de obras teatrais clássicas. Atuou em diversos veículos de comunicação, além de ter sido fundador de publicações alternativas”. Importantes jornalistas, críticos, diretores teatrais e políticos também exaltaram a destreza multifacetada de Millôr, bem resumida na nota oficial presidencial. Não faltou quem o chamasse de filósofo, frasista genial, grande pensador e até mesmo Deus (doce ironia o homem da paz da descrença se tornar Deus após a morte). Se os elogios nesse momento de comoção raramente podem ser contestados, acreditamos que podem ser complementados com uma das tantas definições que Millôr fez de si próprio: “Sou apenas um humorista”. Millôr sabia tudo o que está em jogo para aquele que faz o salto de fé no humorismo.

3 SALIBA, Elias. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

1.7

Os destroços do riso medieval continuam, aqui e ali, passando por nós. Muitas vezes despercebidos. Robert Darnton encontrou ecos dessa forma de riso em um macabro ritual de assassinato de gatos durante o século XVIII francês.⁴

Millôr Fernandes se auto-intitulava o criador do frescobol. Um jogo praticado entre duas pessoas com raquetes e uma bola de borracha. Sem quadra ou juiz. Não há tampouco contagem de pontos. Não há vencedor ou perdedor, campeonatos, *rankings*, premiações ou troféus.

Se olharmos com atenção, vemos aí também os destroços do riso rabelaisiano. Perdido para sempre em todo o seu esplendor, mas ainda sublime em suas raras aparições.

Figura 1
Fonte: *Veja*, 4 dez.1968.

4 DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Graal, 2011.

CAPÍTULO 2

Teoria

2.1

Apresentar um quadro teórico sobre o humor é se perder em definições contraditórias e entrar em um espiral de termos e definições sem fim. Para cada teoria que nos pareça acertada, surge outra que a nega. Fiquemos com a mais categórica, e humorística de todas, e partamos para os autores e teorias que nos interessam para a nossa pesquisa: “humor, eis uma palavra indefinível”. A frase é de Paul Valéry.

Seria tentador partir da ideia de cômico elaborada pelo filósofo italiano Benedetto Croce. Para ele tudo se passa na esfera estética, portanto seria inútil qualquer tentativa de teorização sobre o assunto. Apesar da liberdade oferecida ao intérprete do humor nesse caso, a armadilha ao historiador da cultura estaria montada: ler o objeto a partir de filtros estéticos de sua própria época, e assim cair no anacronismo.

De alguma forma precisamos nos amparar em uma ou mais teorias. Mas sempre atentos ao fato de estarmos inseridos na crise das grandes narrativas e modelos explicativos. Para escapar então desses modelos altamente confortáveis (e na mesma medida suspeitos), uma estratégia é utilizarmos o procedimento do estranhamento, ou des-familiarização. Tal procedimento foi teorizado pela primeira vez por formalistas russos e ganhou notoriedade com Bertold Brecht. Vanguardista em sua época, hoje o chamado “efeito de estranhamento” é bastante comum, aparecendo com certa regularidade até mesmo na publicidade. Ao estudar as ideias de estranhamento em Brecht, Fredric Jameson⁵ chegou a propor, contra a banalização do procedimento, que se *estranhasse o estranhamento*, para demonstrar que o que fora rebaixado a uma técnica, na verdade seria toda uma visão de mundo. O discurso humorístico se insere no debate na medida em que revela, com maior ou menor facilidade, uma virada no percurso, um outro ponto de vista, enfim, um estranhamento. Sem esquecermos que, como queria Jameson ao tentar *salvar* a ideia de estranhamento da vulgarização da técnica, o humor deita raiz na cultura popular e oral. Ao estranharmos a realidade, encontramos algo mais verdadeiro, livre das camadas ideológicas mais persistentes.

O historiador e antropólogo Michel de Certeau não estudou especificamente o humor, mas

5 JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

seus estudos sobre o cotidiano⁶, se articulados com certa generalização dos estudos sobre o chiste em Freud, confirmados pelas mais recentes pesquisas da neurociência na área da linguística, podem nos fornecer um aparato teórico rico para lidarmos com os principais aspectos do humor milloriano.

Certeau demonstrou em suas pesquisas como cada indivíduo em sua vida cotidiana (e aqui ele nos obriga a correr o risco de abrir mão de todas as generalizações teóricas necessárias para se estudar o indivíduo como abstração) recebe os discursos e ideologias emitidos pelos grupos de estabelecidos de forma extremamente criativa. Se esses indivíduos comuns, por conta do local de onde falam, são incapazes de criar discursos eficientes e amplificáveis, certamente eles podem fazer a ordem dominante funcionar em outro registro. Trata-se de certa arte de viver no campo do outro. Dessa forma, a questão da recepção deixa de ser passiva para se tornar extremamente ativa e até mesmo radical em alguns casos.

Essa criatividade da recepção cotidiana passa por uma revisão das mal compreendidas e vulgarizadas ideias de Freud sobre o inconsciente. Diferentemente do que certo senso comum acatou, o inconsciente não é a lata de lixo das experiências desagradáveis do passado. É sim uma (outra) estrutura de pensamento pronta para entrar em ação, sempre vigilante e à espreita. Trata-se de um *saber* não sabido. Ancestral.

Há vários exemplos dessa invenção do cotidiano no livro de Certeau. Um deles é o discurso cômico. O inconsciente, quando se manifesta através da forma cômica, no momento oportuno, inverte uma situação. Discurso esse que, para fazer rir, deve fugir da leitura consagrada do mundo, mas sempre dependente do contexto (do campo do outro), ou seja, dos discursos e práticas consagrados. Não era difícil imaginar que Certeau chegaria às formas de humor para exemplificar sua tese, já que a ideia de humor como discurso alternativo, como mudança de rumo e grande desatador dos nós bem dados dos discursos oficiais é quase senso comum.

Para Freud, o chiste⁷ é um caminho certo para se chegar ao inconsciente. Inclusive, há semelhanças na maneira como se estruturam os chistes e os sonhos. A neurociência⁸, de certa forma, confirma as ligações freudianas entre chistes e tabus ou chistes e inconsciência, quando relaciona as piadas aos locais mais primitivos do cérebro, onde justamente estão localizados tabus ancestrais e emoções primordiais, como o medo ou a alegria; tabus esses que reiteradamente encontram no chiste uma forma de se manifestar.

Até aqui portanto falamos em humor como: chave para o inconsciente; fenômeno estético;

6 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v 1. Petrópolis: Vozes, 2000.

7 FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

8 PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

efeito de estranhamento; invenção do cotidiano; fenômeno relacionado às estruturas mais primitivas do cérebro humano. De certa forma essas ideias serão usadas de forma conveniente ao longo desta pesquisa, em maior ou menor grau, de forma *pura* ou *combinada*.

Como qualquer produção cultural, as formas de humor são históricas e socialmente constituídas⁹. Isso significa, *grosso modo*, que o humor é um caminho para se ampliar o conhecimento a respeito de uma sociedade em certo período histórico.

Os historiadores Jan Bremmer e Herman Roodenburg afirmam que o humor e as formas de riso mudam ao longo do tempo. Não há qualquer tipo de essência do riso e de seus gatilhos, apesar de sua ancestralidade e finalidade primordialmente construtora de laços sociais, como afirmam as mais recentes pesquisas da neurociência¹⁰. O humor é entendido pela história cultural como chave para certas culturas. Os diversos textos selecionados no volume organizado pela dupla de historiadores, mostra como o humor atravessa as sociedades sempre carregado de especificidades que revelam peculiaridades de um determinado grupo em certo recorte temporal. Decodificar a linguagem do humor é capturar novas dimensões de sociedades históricas.

Vale mencionar ainda que o humor na história brasileira foi criticamente estudado¹¹ e já nos foi revelada sua importância como elemento fortemente emotivo que serviu de escudo contra certa modernização compulsória e não inclusiva e como uma das únicas formas seguras de soldar os cidadãos ao fluxo da história.

O filósofo Wittgenstein, além da célebre afirmação de que o humor é uma visão de mundo, também disse que a verdadeira função do filósofo era “mostrar à mosca a saída do vidro”. Poderíamos acrescentar que cabe ao historiador da cultura, que se arrisca a interpretar o discurso humorístico, sempre prenhe de significados e de desvios de rota, encontrar em sociedades passadas as saídas que a mosca nunca encontrou.

2.2

Para estabelecermos um breve quadro da questão da moral durante o século XX, iremos partir das seguintes ideias de Weber: desencantamento do mundo¹² e autonomia das esferas¹³. A racionalização moderna se inicia com o desencantamento histórico do mundo, tirando da

9 BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

10 PROVINÉ, Robert R. *Laughter; a scientific investigation*. Penguin Books, 2001.

11 SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

12 WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

13 WEBER, Max. *Ciência e política, duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

esfera religiosa o poder de organizar todos os âmbitos da vida social, ou as demais esferas. Um dos traços centrais da modernidade, segundo Weber, é a autonomia das esferas moral, estética e cognitiva, que se constituirão com suas lógicas próprias. O que Nietzsche chamou de forma dramática como a morte de Deus, nada mais é do que o deslocamento da esfera religiosa e o esvaziamento da tradição.

De forma generalizada, a sociologia moderna e contemporânea vê o impacto da perda da tradição sobre a esfera moral como causador de vários dos males do homem moderno. Para agir eticamente, cada sujeito deve avaliar *a posteriori* suas condutas. Nada mais é dado *a priori*. A imanência venceu a transcendência. O homem moderno se vê perplexo diante de suas escolhas. E então sofre (ou faz piada).

Mas esse é apenas um lado da moeda, ou uma das diversas faces da questão.

Toda uma tradição da filosofia contemporânea francesa, fortemente influenciada pelos estudos do psicanalista Jaques Lacan, contestou a visão mais aceita pela sociologia.

Para entendermos essa diferença, vale montarmos um esquema sobre a questão teórica da moral em tempos modernos. As teorias morais estariam apoiadas em três pilares: universalismo, autonomia e autenticidade. Cada teoria moral irá encontrar seu equilíbrio. Por exemplo, na visão kantiana de moral, o pilar principal é o universalismo; a autenticidade fica completamente fora. Para Kant, a compaixão era um sentimento ruim, já que sempre seria seletiva e nunca universal.

Mas voltando à filosofia francesa contemporânea, para autores como Foucault, Derrida e Deleuze, o mal do homem moderno é ser superdeterminado, justamente o contrário do que diz a sociologia, tendo a frente Habermas. As exigências modernas de autonomia, liberdade e autoidentidade estariam sempre em conflito com essa superdeterminação que advém de diversos discursos de poder que se infiltram até nos menores âmbitos da vida em sociedade.

Foucault, em seus últimos cursos¹⁴, sugeriu de forma sutil que a saída moral para o homem moderno estaria justamente na autenticidade. O homem deveria recuperar certa empatia animal, que a vida nas sociedades modernas, diferenciadas e industrializadas, havia matado.

Portanto não é possível enquadrar de forma categórica o conceito de moral na modernidade. A perda da tradição tornou a moral complexa para a vida de todos os indivíduos e para os estudos teóricos sobre o assunto.

14 FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins fontes, 2010.

2.3

O principal traço da imprensa brasileira durante a última ditadura brasileira, ou para sermos mais exatos, da promulgação do AI-5 até o fim da censura prévia (de 1968 a 1978) é a presença marcante da imprensa alternativa¹⁵. Essas publicações que aparecem por todo o país, com diferentes propostas editoriais e formas de organização empresarial, tornam-se catalisadoras do debate público que almeja mudanças para o rumo do país. Com perfil de contracultura, debate-se de tudo um pouco, na medida do que é possível ser publicado. A universidade, os sindicatos, as produções culturais mais críticas e a política tradicional haviam sido violentamente calados. Para aqueles que não partiram para a luta armada, a imprensa alternativa se apresentava como uma trincheira na batalha contra a ditadura.

Tanto a imprensa convencional, assim como a alternativa sofrem nesse período com a censura, em todas as suas modalidades: prévia, através de listas e telefonemas avisando o que não poderia ser divulgado e da autocensura.

Mas aqui cabe uma observação. Apesar de a imprensa convencional ter sofrido com a censura, inclusive a prévia, devemos notar que em linhas gerais os grandes grupos da imprensa nacional concordavam com a política adotada pelo governo durante a ditadura¹⁶. A política econômica com a abertura do país para o capital estrangeiro, o abafamento de qualquer projeto de reforma de base e a postura anticomunista dos militares e de seus ministros civis sempre estiveram em sintonia com certa visão liberal e antinacionalista dos donos da imprensa. O ponto de atrito foi a permanência dos militares no poder além do tempo que esses empresários de comunicação julgavam necessário. E é em 1968 que a divergência chega ao ponto máximo de tensão.

Millôr Fernandes esteve no olho desse furacão chamado imprensa brasileira. Estudar sua produção nos ajudará a entender melhor os dilemas e ambiguidades do debate público possível que se dava no período. Vale ressaltar que o debate moral entra em campo fortemente nessa imprensa, já que é aquele que está sempre fazendo a pergunta: “como queremos viver?”. Vale também ressaltar que o ponto de atuação de Millôr na imprensa são as páginas de humor. É o recorte dedicado à diversão. Acreditamos que haja articulação entre o fragmentário do discurso humorístico, o efêmero das páginas da imprensa e o próprio fluxo descontínuo e errático da invenção do cotidiano. O problema dessa articulação é justamente encontrar significados através da opacidade típica dos discursos humorísticos modernos. Isso porque, ao contrário do humor medieval – que teve sua síntese mais bem elaborada em Rabelais –, ao contrário portanto desse

15 KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Edusp, 2003.

16 MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global, 1980.

humor coletivo e espontâneo, na modernidade o humor passa a ser produzido intencionalmente por profissionais. Cabe ao intérprete decodificar o que está latente nessa produção que nos é apresentada como mera diversão.

2.4

O país que está em questão para nossa pesquisa é o “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A expressão foi criada pela máquina de propaganda do governo durante os anos Médici e acabou por se tornar o *slogan* mais usado por aqueles que apoiavam o governo. Não era incomum encontrar adesivos com a frase grudados em janelas de casas e veículos. A frase nos é cara porque entendemos que ela representa a oficialização da divisão do país, algo que os governos anteriores sempre procuraram negar para camuflar conflitos, latentes ou não, que pipocavam pelo país. É o Brasil no qual os estabelecidos finalmente mostraram suas armas e partiram para a luta aberta contra seus inimigos internos, receosos de perderem privilégios historicamente constituídos. Os clichês de paraíso nos trópicos, democracia racial, país da alegria, de uma hora para outra desaparecem (ou enfraquecem muito). Em nosso entendimento, a marca do período é o corte abrupto entre dois grupos: os que amavam o país e os que queriam destruí-lo (isso usando os termos dos estabelecidos). Conciliação ficou fora de questão, ao menos até o início das negociações para a abertura.

Se o Brasil já havia percorrido um longo (mas ainda incompleto) caminho rumo às conquistas de direitos civis, políticos e sociais¹⁷, com a promulgação do AI-5, setores como a classe média urbana, perdem garantias que até então se julgava consolidadas. A insegurança jurídica, que tem na suspensão do *habeas corpus* o símbolo maior do arbítrio, desfaz o que vinha se construindo lentamente no país em termos de direitos civis. Justamente os direitos mais básicos: à vida, de ir e vir, por exemplo, são suspensos quando o governo pode, a qualquer momento, sem a mediação da lei, agir diretamente sobre a vida dos cidadãos.

Se o uso da linguagem já foi inúmeras vezes comparado a um jogo e se a comunidade imaginada chamada nação em última instância pode ser entendida como estruturada na forma de uma narrativa, durante a ditadura as regras desse jogo são suspensas e a narrativa se desfaz. As pessoas tendem a ter receio de se comunicar e as palavras e a própria linguagem passam a oferecer riscos. Estamos numa espécie de mundo encantado¹⁸ no qual realidade e fantasia se misturam e a linguagem é conspurcada pela tortura que massacra o corpo em busca da palavra

17 CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil – o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

18 TAUSSIG, Michael. “Cultura do terror, espaço da morte”. In: *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993

verdadeira que não pode ser dita¹⁹. Pensar em moral nesse ambiente só é possível se estudarmos áreas menos explícitas da existência, pois nesse reino mágico da tortura, a moral que pode ser dita se desfaz nas tramas da linguagem destruída pela constante ameaça à integridade física dos indivíduos; os canais mais diretos de criação de significados estão saturados ou comprometidos.

2.5

Nossa hipótese de trabalho nasce do conteúdo da obra de Millôr, assim como nossos limites e possibilidades de generalização. Eis a hipótese: o *tropo* principal (e fio condutor e organizador) da obra humorística de Millôr Fernandes é a moral. Entendemos essa hipótese como possível de verificação em função de alguns pontos:

- a própria declaração de Millôr sobre o que lhe interessa quando escreve, reforça o quanto a moral está presente em seu universo: “quando *caço* o homem, como Nemrod na Bíblia, e procuro alvejar individualmente o mesquinho, o covarde, o safado, o hipócrita, o corrupto, o incompetente e, coletivamente, a medicina, a política, a psicanálise, o jornalismo, o economismo, com suas pretensões, falhas, fraquezas, egoísmos e sandices (que são as minhas, eu nunca esqueço; só que eu nunca esqueço; a maior parte das pessoas nem se lembra) não estou preocupado com essas falhas e defeitos insanáveis, mas com o inevitável fim a que isso leva – a desumanidade do homem para com o homem”.²⁰ Por se tratar de Millôr Fernandes, essa passagem é especialmente importante pelo fato do autor se incluir no texto. Essa estratégia retórica é central em sua obra. A todo o momento ele se autoanalisa e, como nesse exemplo, nos dá indicações daquilo que o move.

- um dos temas recorrentes do humor milloriano são as mulheres. Na maioria das vezes ridicularizando o movimento feminista e reforçando o lugar das mulheres como meros objetos no mercado das trocas simbólicas²¹. Um de seus chistes mais conhecidos é “o melhor movimento feminino ainda é o dos quadris”. Poderíamos citar inúmeros exemplos nessa linha. Vale ressaltar que as questões de gênero e toda a organização das mulheres para lutar por direitos é central para as discussões sobre moral, já que sempre nos lembram da fragilidade de qualquer projeto universal, e da cidadania incompleta ou sub-cidadania.

- certamente a forma não define o conteúdo, mas a predileção de Millôr por alguns gêneros literários fortemente identificados com mensagens e correções morais nos levam a ver nessas escolhas mais um traço confirmador da relevância de nossa hipótese. Podemos destacar os se-

19 FORTES, Luis Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

20 FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a Bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 594-95.

21 BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.

guintes gêneros: as máximas, os aforismos e as fábulas. Muitas vezes a moralidade é inerente à forma de tais gêneros, o que resulta em discursos moralizantes que declaram sem persuadir; que se manifestam de maneira silenciosa ou são *silenciados* por uma gargalhada;

- apenas poderemos definir claramente as peculiaridades da moral milloriana ao término de nossas pesquisas, mas algumas passagens de sua obra e vida nos fornecem pistas: o trabalho que lhe custou o emprego em *O Cruzeiro* foi uma grande sátira sobre a criação do universo por Deus, chamada *A verdadeira história do paraíso*. Esse exemplo já nos mostra como seu “projeto” moral é absolutamente laico, e, portanto, em sintonia com as questões mais relevantes para o entendimento da moral no século XX;

- entre as principais influências de Millôr, além de diversos humoristas, estão alguns moralistas historicamente consagrados: o francês das máximas implacáveis contra a corte do século XVII, La Rochefoucauld; um dos nomes centrais do humor-negro (moralizante), Jonathan Swift; os fabulistas La Fontaine, Esopo e Chanfort;

- Henri Bergson – autor de um importante tratado sobre o riso²² –, afirmou que todo humorista é um moralista. O filósofo não está apenas reafirmando um lugar comum secular que diz “castigat ridendo mores”. A crise moral durante a modernidade vem acompanhada por uma crise da linguagem pública. Uma vez que as normas morais não estão mais ancoradas na tradição e, o local dos conflitos passa a ser o espaço público, que na modernidade vai ter uma lógica de funcionamento diversa do privado, o humorista-moralista não vai apenas tentar corrigir os desvios morais ao fazer rir, mas sim, ao contrário, acentuar a fragmentação das regras morais que já sobrevivem mínimas e aos farrapos. Portanto, apesar de vir de longe a relação entre moralismo e humorismo, há uma grande mudança nessa relação a partir do estabelecimento do espaço público moderno e do principal instrumento de comunicação nesse novo espaço: a imprensa, com sua já conhecida linguagem fragmentada e efêmera. Esse pressuposto não antecipa o resultado da pesquisa, já que, como afirmamos, a moral é ambígua na modernidade. Cabe ao pesquisador investigar como Millôr atuou nesse jogo moral complexo.

Acreditamos que a articulação teórica e histórica entre humor, moral e a obra de Millôr Fernandes, ganha complexidade no fluxo e refluxo histórico do recorte temporal proposto, e enquadrada pela moldura da imprensa sob censura no Brasil.

22 BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins, 2007.

2.6

Nosso objetivo principal é: indicar subsídios para se entender qual seria a especificidade da moral transmitida através do discurso humorístico milloriano. Atingido esse objetivo, poderemos apontar e entrever caminhos para se entrar de forma oblíqua em debates mais amplos: a moral durante a modernidade; o papel do humor durante o período estudado no Brasil; a cristalização de categorias na história cultural.

As principais pesquisas sobre Millôr Fernandes consultadas para a elaboração desta pesquisa, via de regra optam por um escopo mais fechado para se pensar a obra. Elegem questões monotemáticas, como, por exemplo, a ideia de liberdade na obra milloriana²³. Apesar de extremamente válidas, deixam muita coisa de fora e nos incentivam a buscar um quadro ampliado de inserção dessa produção extremamente variada e complexa. Não é nosso objetivo esgotar o que se tem a dizer sobre Millôr, mas sim, inseri-lo num quadro mais amplo dentro dos paradigmas da história da cultura.

Aprofundemos os objetivos. Já apresentamos um resumo das questões teóricas que dizem respeito aos estudos sobre a moral durante o século xx. Se o homem não tem mais uma “cartilha moral” para orientar suas ações, nem por isso o desejo de saber se uma ação é correta ou não desapareceu do horizonte humano. Acreditamos que estudar a relação entre humor e moral pode jogar uma luz criativa sobre o assunto. Isso por conta das próprias peculiaridades do discurso humorístico; mas não apenas, já que nesse momento histórico, a filosofia moral e até mesmo o papel dos intelectuais como um todo, está sendo questionado. Todo tipo de discurso parece desmanchar no ar. Se, como disse em sua autobiografia o humorista Saul Steinberg²⁴, a função do humor é desnudar o homem para em seguida perdoá-lo, acreditamos que nessa forma tão peculiar de narrativa, opaca e fragmentada, cheia de incertezas e com a realidade cotidiana e pedestre como estofo principal, há características para ajudar a desfazer o impasse que as correntes teóricas que estudaram a moral nos deixaram. Baixar o voo teórico dos grandes nomes da filosofia para ouvir o rumor das ruas, contraditório e agônico, é o que pode tornar a discussão mais complexa. Se a comunicação está no centro da elaboração das sociedades modernas, se o discurso passa a ser fragmentário e as incertezas morais sentidas por todos, acreditamos que faz sentido buscar um melhor entendimento dos dilemas morais, justamente em um tipo de discurso elaborado no fluxo e refluxo da vida cotidiana; um discurso ele também fragmentário, incerto e fortemente relacionado calcado no dia a dia.

23 CORDOVANI, Glória Maria. *Millôr Fernandes, uma voz de resistência*. Tese de doutorado em literatura brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

24 STEINBERG, Saul. *Reflexos e sombras*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2011.

O humor de Millôr no contexto da última ditadura brasileira é especialmente interessante. Isso por conta das peculiaridades do “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Todo um rescaldo de moral cristã conservadora é reativado após o golpe, e passa a ser missão de cada indivíduo salvar a si próprio e ao seu país. Moral cristã que, diga-se de passagem, abafava os conflitos de um Estado que torturava e matava e que não fora capaz de levar por muito tempo uma promessa de consumo feliz para a classe média urbana. É nesse caldo conflituoso de ideologias e receios que a moral de um humorista pode nos revelar as dificuldades pela qual passava a consciência dos brasileiros. A pergunta dos primeiros modernistas: “quem nós somos”, deixa de ser central. Agora o que importa é: “como queremos viver”, simplesmente a pergunta chave da moral moderna. Essa tentativa de se definir um projeto num ambiente encantado pela ditadura e pelo fim de qualquer garantia civil precisava de meios diferentes do discurso militante ou oficial para penetrar no âmago dos desejos e medos dos brasileiros. O estranhamento humorístico pode nos dar pistas para isso.

Nunca podemos nos esquecer de que toda essa produção que será analisada se deu dentro da imprensa. E mais, as páginas semanais de Millôr na revista *Veja* têm a função de fazer o leitor rir. Ninguém lê as páginas de humor de um jornal ou revista querendo entender as notícias do dia ou se informar sobre o mundo que o circunda. O objetivo é se divertir. Claro que há muito mais em jogo, caso contrário, não haveria sentido nesta pesquisa, e não teria sido justamente graças às páginas de humor de Millôr que, pela segunda vez, seria decretada a censura prévia sobre a semanal da Abril. Há muito mais em jogo do que apenas se posicionar contra ou a favor do regime. E esse é o ponto: quebrar essa visão dualista do período. No âmbito da história da cultura, prestar atenção nos marginais e *outsiders*, no cidadão comum e nas piadas, é compreender a própria reação multifacetada dos brasileiros diante do regime ditatorial.

Essa visão dualista de pares antagônicos que marca a memória social dos brasileiros em relação ao período em questão, acabou por contaminar também os estudos culturais que olharam para aquela época. Se num plano mais geral a sociedade foi dividida pelo discurso militante e pelo discurso oficial, em mocinhos e bandidos (conforme o lado, o bandido é sempre o outro), no plano cultural acontece algo semelhante, mas com um leve matiz que não deixa de ser ainda empobrecedor. A cultura ou é “de direita” ou é “de esquerda”, ou, em outros termos, crítica ou favorável ao regime. Em raros casos abre-se uma exceção e cria-se uma coluna do meio que, na maioria das vezes, é preenchida pelo movimento tropicalista. Isso acontece não apenas por conta dessa divisão mais geral, fruto de analistas e estudiosos que viveram intensamente o período e trouxeram para o campo da pesquisa acadêmica seus dramas e preconceitos (e também suas fundamentais experiências). Mas também por conta de certa predileção da história cultural

pelas produções que aconteciam nos principais centros urbanos e provocavam certo gozo estético ao espectador atualizado com as principais correntes culturais europeias e norte-americanas.

Trabalhar “a vida cotidiana, no seu misto de inércia e rotina”²⁵, é enfrentar a cultura que normalmente fica de fora dos estudos das humanidades. É se arriscar para além das abstrações teóricas generalizantes. É, enfim, tentar encontrar o fluxo cultural denso e silencioso que fala alto a respeito dos desejos e medos de um grupo de indivíduos lutando para articular sua comunidade imaginada com a passagem da história. O humor milloriano, esse amontoado de chistes, aforismo e desenhos, veiculados na imprensa para diversão do leitor, apresenta-se como fonte para essas expectativas, já que não se separa das questões pontuais que iam marcando o dia a dia daquela época, sem no entanto ser direto como o discurso jornalístico das páginas sérias; é fragmentado e relacionado com questões do inconsciente coletivo, como demonstramos anteriormente nesta pesquisa.

2.7

Por se tratar da obra de um humorista, e a chave do humor estar justamente no repentino, no relâmpago, no efêmero, no susto, teremos que acabar com a graça das piadas para podermos sistematizar num corpo coerente a linha de conteúdo que estamos buscando. Ou seja, como a produção humorística não forma uma narrativa linear (muito pelo contrário, tende a fragmentar esse tipo de narrativa), teremos de fazer artificialmente essa ordenação, tirando da piada a sua graça. Cabe ao intérprete recolocar essa produção risível em seu contexto próprio.

Procuraremos nas páginas analisadas selecionar os principais conteúdos trabalhados por Millôr, bem como a forma como esses conteúdos eram apresentados. Uma vez selecionados e analisados poderemos buscar respostas para as nossas questões.

2.8

Tivemos o privilégio de trabalhar com fontes bem organizadas, datadas e de fácil consulta. Usaremos em nossa pesquisa as edições da revista *Veja* de fins de 1968 (quando Millôr inicia sua colaboração com a semanal) até 1982 (quando encerra os trabalhos em meio a fortes polêmicas). A vantagem para a pesquisa também está na uniformidade do material, já que trataremos do que foi publicado numa única revista.

A escolha da revista *Veja* não se deu apenas por sua facilidade de consulta. Tratar da moral milloriana, no período da última ditadura e no contexto da imprensa, nos levou a escolher es-

25 SALIBA, Elias. A improvisação de Carlitos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1995.

pecificamente a polêmica revista *Veja*. Polêmica porque, apesar de ter sido criada para estancar certo radicalismo e autonomia dos jornalistas da revista *Realidade*, nunca foi uma publicação totalmente enquadrada pela racionalidade do empresário brasileiro, que sempre tirou proveito de relações perigosas com o governo. Tendo sido criada e comandada pelo combativo Mino Carta, podemos dizer que, ao menos enquanto teve o jornalista genovês no comando, mostrou características da imprensa convencional imbricadas com a alternativa. Por conta dessa indefinição e ambiguidade de discurso, escolhemos *Veja*. Talvez a escolha mais óbvia fosse *O Pasquim*, por conta de seu caráter radical e contestatório escancarado. Mas por querermos entender a obra de Millôr justamente em seus dilemas e dificuldades de criação de significados é que escolhemos uma publicação menos óbvia.

CAPÍTULO 3

Conteúdo

3.1

Do que trata Millôr Fernandes em sua coluna mensal na revista *Veja*? Eis uma pergunta de difícil resposta. Millôr tratou de uma infinidade de assuntos (tema deste capítulo) e de muitas formas (tema do próximo capítulo).

Propor uma taxonomia milloriana é uma tarefa arriscada e fadada ao fracasso. Não é possível estabelecer uma corrente humorística principal para definir a produção de Millôr (como é possível fazer com outros grandes humoristas): humor político? sim; comédia de costumes? sim; *nonsense*? sim; humor negro? também.

O próprio Millôr criou algumas classificações muito divertidas. Na edição de *Veja* de 1º de setembro de 1971, uma grande tabela ocupa $\frac{3}{4}$ da página dupla com o tema “Pontos de vista”. Diversos assuntos – de “sapatos” até “controle de tempo”, passando por “domingo” e “acidente mais comum” –, são vistos sob o ponto de vista do “proleta”, do “classe-média”, do “rico” e do “intelectual”. A classificação é toda caótica e divertida. Por exemplo, há a esquisita categoria “tecla de máquina favorita”. Enquanto o “proleta” prefere “xxxxxxx”; o “classe-média” gosta mais do “%%%%%%%%%”; o “rico”, obviamente, do “\$\$\$\$\$\$\$\$”; e o “intelectual”, sempre cheio de dúvidas, do “?????????”. O alvo principal da piada é a própria ideia de se classificar. Ideia essa que está *apenas* no centro do conhecimento científico moderno.

Se o próprio Millôr nos alerta sobre o ridículo das classificações, também não deixa por menos a estatística (prima-irmã de qualquer organização de dados): “As estatísticas provam: as estatísticas não funcionam”²⁶.

Seja como for, desafio posto, classifiquemos Millôr.

Um atalho que se apresenta ao leitor de primeira viagem (mas que logo o deixa num beco sem saída), é usar as próprias divisões de seções criadas pelo autor. “Livre-pensar é só pensar”; “Fábulas fabulosas”; “Retratos em 3 x 4 de alguns amigos 6 x 9”; “Hai-kai”. Eis algumas seções. O problema é que não só elas surgem tão inesperadamente quando desaparecem ao longo da produção de Millôr, como o conteúdo dessas seções é pouco homogêneo. Talvez a seção mais famosa e duradoura – “Livre-pensar é só pensar” –, é uma coleção gigante e espantosamente variada de aforismos. O mesmo vale para os haicais. Se já em “Retratos em 3 x 4...” o

²⁶ *Veja*, 30 jan. 1974.

assunto é recorrente (textos homenagem-sacanagem), a pouca incidência dessa seção, se comparada ao tamanho da produção, não revela muito sobre o conteúdo da produção em questão.

Selecionamos dentro do universo proposto, neste capítulo ignorando ainda a forma como o conteúdo se apresenta, assuntos que de alguma maneira nos ajudam a entender do que trata (principalmente) Millôr.

3.2

O tema espinhoso por excelência, porque inaceitável para os nossos tempos, é o machismo. As piadas machistas atravessam do início ao fim a produção estudada nesta pesquisa.

Piadas que rebaixam um grupo específico são encontradas em todas as sociedades em qualquer época. São as chamadas piadas contra *stupid person*. Desqualificam um grupo e servem para reafirmar a dominação sobre ele. São muito comuns contra países desafetos e tiveram alguma importância para a criação das consciências nacionais. Ao seguirmos esse esquema, acabaremos concluindo que, em plena década de 1970, Millôr Fernandes não aceitava as conquistas da mulher que se emancipava. Ridicularizava para manter a dominação masculina. Essas questões nascem de um esquema teórico aliado à um anacronismo; ou seja, são questões que não se colocavam naquela época, ou ainda, apenas começavam a surgir. O antídoto possível é firmar os pés no chão da realidade.

Aterrissamos nas areias escaldantes de Ipanema de quarenta anos atrás. E para fazer essa viagem no tempo (e no espaço) vamos buscar o grupo geração de Millôr nas páginas do carioca *O Pasquim*. Ali Millôr está em casa. As piadas machistas nas páginas da (paulista) *Veja* nos espantam porque formam um corpo estranho, parecem não pertencer aquele mundo. Já nas páginas d'*O Pasquim*, fazem sentido dentro de um projeto editorial bastante coerente.

O Pasquim encontrou no deboche, no sexo, na tirada sacana, no palavrão, uma saída para a dificuldade de criação de significados em um período marcado pela dicotomia política-cultural e pela censura. Chamar outro colunista do jornal de bicha, ou uma mulher de gostosa, foi uma estratégia desses jornalistas para escancarar o falso moralismo cristão daqueles tempos. Também acabou por revolucionar toda a forma de se escrever jornalismo no Brasil. Muito longe dos manuais tradicionais com suas regras gramaticais e de estilo. Revolucionado a forma, atingiram o conservadorismo da imprensa tradicional e também o conservadorismo de costumes da sociedade daquela época.

Contra as senhoras das Marchas, o assobio cafajeste para as garotas de biquíni. A estratégia das piadas machistas de Millôr é basicamente a mesma: afirmar e reafirmar o lugar da mulher como objeto sexual: “Por que é que as mulheres se preocupam tanto com as roupas, se os ho-

mens só as desejam sem?”²⁷; “Mesmo a mulher mais honesta do mundo gostaria de saber quanto vale se um dia resolvesse valer.”²⁸; “Como sexo as mulheres são insuportáveis. Mas na hora do sexo não tem nada melhor.”²⁹

A famosa entrevista com Leila Diniz, na edição de novembro de 1969 de *O Pasquim*, confirma essa espécie de “sacanagem em piloto automático”. Os entrevistadores não a julgam ou a rebaixam. Eles parecem enfeitiçados pela liberdade sexual e de linguajar de Leila. Não há qualquer traço de machismo em relação à ela. O grupo geração de Millôr idolatra Leila Diniz.

Essa passagem nos esclarece que as piadas machistas são na verdade tão vazias quanto os xingamentos e provocações que muitas vezes um deles dirige ao outro. O que nos parece estar em jogo com essas piadas é a estratégia de escancarar o machismo violento (mas fechado entre quatro paredes) que se apresentava como virtude em toda a sociedade brasileira. A moral dominante mantinha a mulher como propriedade privada dos homens, indignava-se contra a cultura bossa-nova de Ipanema, representada por Leila Diniz. Os homens de *O Pasquim* erguiam Leila como um troféu.

As mulheres da família brasileira virtuosa:

Figura 2

Fonte: GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

27 *Veja*, 10 jun. 1970.

28 *Veja*, 8 jul. 1970.

29 *Veja*, 13 set. 1972.

As mulheres d'O Pasquim:

Figura 3
Fonte: *Veja*, 12 dez. 1979.

Se voltarmos à revista *Veja* sob essa nova perspectiva, poderemos entender que as piadas machistas faziam parte do oxigênio mental do grupo geração de Millôr. Dentro do contexto correto, elas reafirmam um impulso modernizante na obra milloriana.

A defesa vai bem até aqui. O machismo do autor estaria plenamente entendido. Mas e quando o humor vai ficando mais *pesado*? Incômodo? Mas só é incômodo para o intérprete, e não para o cidadão do passado. Se o humor é um espelho menos ou mais embaçado da sociedade, as piadas que soam hoje para nós como incômodas, aparecem assim por conta do distanciamento temporal. No entanto, refletiam para os leitores de *Veja* do período da ditadura, uma imagem de sociedade que eles identificavam, de forma crítica ou não.

“Estava muito triste. Tinha morrido a mulher do seu melhor amigo. E a dele, bem, a dele continuava cheia de vida.”³⁰

Neste tipo de encruzilhada, o humor, “uma das substâncias mais instáveis e corrosivas que

³⁰ *Veja*, 25 jun. 1975.

há na natureza”³¹, deixa o intérprete sem chão. O paradoxo é que, se por um lado o humor corrige ou fragmenta ainda mais os vícios morais, não deixa de ser um espelho da sociedade.

Em 8 de outubro de 1975, uma crônica que ocupava a metade de uma das duas páginas semanais de *Millôr*, pode ser a chave (ao menos uma chave já seria bom) para o humor machista do autor. Trata-se de uma (falsa) enquete que perguntava: “O homem deve bater na mulher?”. *Millôr* cria 8 personagens para responder essa que é a questão central do movimento feminista: a violência contra a mulher. Francisco Nerlan Dureza, 75 anos, negociante, afirma que tem que bater mesmo por direito e obrigação do homem, para que elas saibam quem manda. O objeto da violência aqui desaparece, o que importa é o direito do homem de bater, inclusive em crianças e cachorros. O segundo, Jorginho da Cuíca, 44 anos, gerente de supermercado, também diz que sim. Mas faz uma suave passagem para uma reação da mulher: “Eu já tive sete mulheres, três gostavam de apanhar, três apanhavam sem gostar e uma reagia à altura e mandava ver.” Rélson Nodrigues, idade irrevelada, teatrólogo, é o terceiro a responder a enquete. A referência é por demais óbvia, e a resposta bastante engraçada: “Pergunta simplória de resposta óbvia e ululante”. Agora é a vez de uma mulher responder, uma “socióloga especializada em aparecer na TV”. Surge o relativismo típico dos intelectuais: “Depende do *approach* antropológico.” E ainda, “Dever ou não dever aí é uma questão de época e costume”. João Torquato, arquiteto, afirma que sim, afinal como saber se deve ou não deve sem tentar. E conclui que “Em última análise o ego dele fica mais seguro.” Teda, atriz de underground, começa dizendo que não há nada a fazer, já que todo homem irá bater na mulher, e para defender a “feminilidade e delicadeza ameaçadas”, sugere como saída para as mulheres “aprender caratê, hai-kidô, jiu-jitsu e ter também em casa pelo menos um cassete de ferro e um soco inglês.” E por último, Gilda Trevisso, 32 anos, cantora do grupo Las Três Demissionárias, reclama que os homens nem para isso servem e que a maior surra que ela levou na vida “foi de uma companheira de quarto e de trabalho.”

A opacidade do objeto distante e intrinsecamente fragmentado, vai tomando forma compreensível. Salvo engano, o machismo representado nessa enquete, em sua expressão mais rude, grosseira e escancarada, é principalmente ridículo! Essa é, no final das contas, a bandeira principal do humor machista (feminista?) de *Millôr* Fernandes.

Neste início de século XXI, dominado pelo politicamente correto (fruto de identidades forjadas no atropelo de conquistas valiosas de diversas minorias, entre elas as mulheres), o humor machista de *Millôr* não pode mais ser aceito (nem plenamente compreendido). Talvez não seja

31 MORAES, Reinaldo. *Na cama com Wolinski*. Revista Piauí, Rio de Janeiro, fev. de 2015.

mais *necessário* também. Não sabemos. Quando surge, qualquer piada machista é rapidamente desmontada e destruída. Millôr, em 30 de setembro de 1970, intuía o que estava por vir nessa seara que, ao que tudo indica, nunca será apaziguada, com este belo desenho do machismo nos tempos do politicamente correto:

Figura 4
Fonte: *Veja*, 30 set. 1970.

3.3

No ano de 1969 um tema esteve bastante presente nas páginas de humor de Millôr na *Veja*: a chegada do homem à Lua.

O assunto catalisava uma série de questões fundamentais: o triunfo da ciência e da técnica; uma vitória simbólica importante dentro dos termos da Guerra Fria; e toda uma série de assombros que calavam fundo ao homem, fruto de todo tipo de ficção que imaginou e representou a imensidão do espaço, viagens interestelares, naves espaciais e vida fora da Terra.

Ninguém ficava indiferente ao tema. Basicamente havia os que acreditavam no feito e os que achavam que aquilo tudo era uma grande mentira. Millôr não entrou nesse debate. Encontrou uma forma de olhar toda a humanidade de uma vez, sem distinções de nacionalidade, gênero, cor ou qualquer outra divisão. Olhou a Terra de uma perspectiva que agora se tornara possível: de uma só vez e inteira. E riu de toda a humanidade!

Na edição especial comemorativa do feito, de 23 de julho de 1969, Millôr foi categórico:

“Afinal o homem botou o pé na Lua. Agora a Lua também é aterradora.”³² Criou também uma longa “Balada para o primeiro pedestre lunar vivo ou morto”. A balada enaltece e vibra com o feito desse herói, para quase no final surpreender o leitor (e fazê-lo rir) arrematando assim: “Para não ser esquecido / ofendido, humilhado, / só te resta ser / politicamente assassinado. / Antes que alguém, / pisando em Marte / (pisando em ti) / te traga o enfarte.”

Ainda em 1969, Millôr seguia com a mesma fórmula: “Tem gente aí vibrando porque dois homens foram à lua. Eu só vou vibrar no dia em que forem todos.”³³

Mas o momento mais rico dessas crônicas lunares é um desenho de 25 de dezembro de 1968.

Em primeiro plano, com traços e cores cheios de fúria, um magnífico desenho de São Jorge matando o dragão na Lua. Imagem mítica e bastante presente na cultura popular brasileira. A donzela esperando para ser salva *já* está nua. E ocupando um espaço bastante secundário no desenho, apenas composto por traços, estão dois astronautas e a nave com a bandeira americana no topo. Num balão de diálogo está escrito “JOHN OLHA SÓ”. Em uma única imagem Millôr condensa temporalidades distintas e formas de pensamento incompatíveis. Dois elementos que não cabem numa mesma categoria de ordenação nos remetem ao riso nervoso e perturbador de Foucault diante do texto borgiano³⁴. Quando lemos o balão com o diálogo, com muito esforço já que bastante reduzido, com o desenho expressionista prendendo nossa atenção, o riso que irrompe da piada é o riso do não-entendimento; o riso que revela, sem explicar, a existência de outra forma de pensar. É o riso da incapacidade de ordenar logicamente o mundo.

Millôr mostra estar atento para os acontecimentos do momento (ponto no tempo e no espaço), sem deixar de entender durações mais longas (eixo horizontal) e pensamentos profundos (eixo vertical): todas as coordenadas expressas num único desenho de uma revista semanal brasileira.

32 *Veja*, 23 jul. 1969.

33 *Veja*, 6 ago. 1969.

34 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Figura 5
Fonte: *Veja*, 25 dez. 1968.

3.4

A versatilidade de temas tratados por Millôr, como já foi dito, mas não demonstrado até aqui, espanta. A psicanálise foi um assunto muito abordado nas páginas da *Veja*. Assunto central para diversas correntes de pensamento e áreas de atuação durante todo o século XX (e ainda no XXI), mas também uma espécie de chave-mestra para leigos resolverem qualquer problema, a psicanálise, a partir da década de 1960, passa a ser comum no Ocidente para cidadãos urbanos de classe média. Todos tinham um problema (complexo) que poderia ser resolvido no divã, ou como mordazmente afirmou Foucault, nos taxímetros freudianos³⁵.

Os desenhos de Millôr representando o momento da análise são magníficos, principalmente se vistos em sequência. Vale fazer essa viagem pelos divãs millorianos:

Figura 7
Fonte: *Veja*, 8 out. 1969.

Figura 8
Fonte: *Veja*, 4 set. 1971.

35 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Graal, 2007.

Millôr e a auto-análise

Figura 9

Fonte: *Veja*, 16 set. 1970.

Millôr e os reflexos

Figura 10

Fonte: *Veja*, 19 abr. 1972.

Millôr e as grandes transferências

Figura 11
Fonte: *Veja*, 2 fev. 1972.

Figura 12
Fonte: *Veja*, 3 jun. 1981.

Uma a uma Millôr vai corroendo as certezas da psicologia.

“A psicanálise é apenas um ponto de encontro entre os malucos clientes e os malucos profissionais da maluquice.”³⁶ Esse aforismo de certa forma é a chave interpretativa da série de desenhos. Se os complexos atravessam a sociedade de cabo a rabo, como acreditar (confiar?) no analista? Um conhecimento que nunca consegue se firmar epistemologicamente, depende em grande medida da interpretação essencialmente pessoal do analista. Aí a contradição fundamental da ciência freudiana, sacada e ridicularizada por Millôr.

O mesmo aforismo, desta vez mais forte: “Entre o idiota que está no sofá e o que possui diploma, o melhor é não tentar distinguir”.³⁷

3.5

“O que é bom para os Estados Unidos, é bom para o Brasil”³⁸, afirmava o então Ministro do Exterior, Juracy Magalhães, em 1966. Se as relações e a adesão do Brasil aos programas políticos norte-americanos nunca foram tão alinhados e automáticos como sugere a frase do ministro, não seria falso afirmar que o *american way of life*, a partir da década de 1960, torna-se o modelo número um do estilo de vida do brasileiro.

Millôr está muito atento a esse processo. Ele estreia sua página na *Veja* intitulando sua seção de humor como “Supermercado Millôr”; o título vem diversas vezes acompanhado de um subtítulo que aponta o quanto esse supermercado tem um tom crítico-irônico em relação ao desejo de consumo idealizado na terra de Tio Sam. Alguns exemplos: “Marketing is Faith”³⁹; “Consumo é amor”⁴⁰; “Marketing is all. Consumo é fé”⁴¹.

O desenho abaixo nos ajuda a entender como Millôr não fazia a menor concessão a essa *invasão* americana. O modelo americano de sedução através da construção de um modo de vida, que é principalmente armado com o aparato da propaganda, está aqui posto a nu. Escamoteado na comunicação, um desejo de dominação que, se for preciso, será feito através da força. Ou melhor ainda, junto com a cultura vem implícita uma mensagem ameaçadora.

Inimigos são decapitados com uma guilhotina sem fim. A piada é que a lâmina da guilhotina é uma lâmina da marca Gillette (sabemos disso porque o carrasco anuncia o *slogan* da marca como se desejasse vender o produto e sua eficiência). Cabeças decapitadas com expressão idio-

36 *Veja*, 7 abr. 1976.

37 *Veja*, 3 jan. 1973.

38 GASPARI, Ellio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

39 *Veja*, 25 dez. 1968.

40 *Veja*, 8 jan. 1969.

41 *Veja*, 26 fev. 1969.

ta vão se acumulando em baldes cheios de sangue. O sangue e a Gillette ganham destaque. O restante do desenho é todo feito apenas com traço preto no fundo branco do papel. O título da seção, dessa vez incorporado ao desenho, ganha um tom ainda mais irônico. E não contente, Millôr ainda nos brinda com um chiste que brinca com o nome completo dos dois países.

Figura 13
Fonte: *Veja*, 23 mar. 1969.

Tudo misturado: Brasil e Estados Unidos. Tudo consumo. Tudo produto. Tudo conflito. Eis o humorista ultrapassando o debate cultural mais tolo da época, que discutia se o uso da guitarra elétrica na música brasileira era ou não correto, para nos apresentar o quanto esse jogo já estava definido.

Novamente em um desenho, Millôr consegue criticar o modelo de vida livre vendido ao mundo pelos Estados Unidos, não usando qualquer imagem das batalhas em terra estrangeira, já tão questionáveis naquele momento, mas sim um episódio da política doméstica norte-americana. A rebelião no presídio de Attica, estado de Nova York, em 1971, durou 4 dias, foi duramente reprimida e deixou um saldo de 39 mortos. Uma imagem muito mais forte do que qualquer instantâneo da Guerra Fria porque escancara as contradições e violências daquele país de uma forma inédita. Dessa vez as vítimas eram cidadãos americanos vivendo em solo nacional.

O título do desenho é “Ilusão de óptica – efeitos de Attica-1971”. Em $\frac{3}{4}$ de uma página inteira, a sombra da Estátua da Liberdade está projetada na parede escura de uma cela. A janela é diminuta em relação à parede. Na faixa da base do desenho que sobra estão os mortos encharcados em sangue. Ainda em pé, um único preso com um dos braços levantados e na outra mão um papel escrito “lista de mortos”, é na verdade o objeto que projeta a sombra na parede. Um desenho sofisticado, tecnicamente elaborado e que, sem ter que nos contar toda uma história narrativa, resume a essência da contradição moral que envolve o episódio. Aí estava representada toda a grande ilusão da “terra dos livres e lar dos bravos”.

Figura 14
Fonte: *Veja*, 1971.

3.6

A TV foi um dos elementos que marcou e definiu época no Brasil (e no mundo). Foram inúmeras as piadas de Millôr desmoralizando a TV em todos os seus aspectos: desde a produção do conteúdo até o telespectador.

Em 1960 eram 760 mil televisores no Brasil; em 1970, 4.931 milhões; e 19.602 milhões em 1980. Em relação ao principal período estudado nesta tese, Marcelo Ridenti afirma: “Na década de 1970, a televisão consolidou-se como principal veículo de comunicação de massas em âmbito nacional, beneficiando-se do avanço tecnológico, como a retransmissão por rede de micro-ondas e satélite”⁴².

O avanço tecnológico mencionado acima, que permite à TV consolidar-se de forma maciça nos lares brasileiros, é representado neste desenho de Millôr como poluição. Ele materializa as ondas através de uma apurada técnica de colagem, para amplificar de forma assustadora o impacto do conteúdo. A cidade fica esmagada no desenho pelas ondas. Único elemento colorido, mas bastante reduzido em relação aos heróis das telas, o cidadão assiste a programação sem a mediação do aparelho. Não pode reagir àquela invasão de “poluição eletrônica”.

Figura 15
Fonte: *Veja*, 18 ago. 1971.

42 RIDENTI, Marcelo. “Cultura” In: *Modernização, ditadura e democracia. 1964-2010*. Volume 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Ainda questionando a qualidade da programação, numa loja de televisores, com vários deles ligados em diferentes programas, o cliente pergunta ao vendedor: “O senhor não tem uma com programas melhores?”⁴³ Aqui novamente a graça vem de um deslocamento. Em uma passagem do material do aparelho para o imaterial da programação. *Todos* querem esse aparelho. *Todos* precisam tê-lo. Mas será que ele não poderia ter uma programação melhor? E novamente aqui ele brinca com a mistura entre suporte e conteúdo, tecnologia e cultura: “Dizem que o desenvolvimento técnico da televisão ainda está na infância. Que dizer então da programação?”⁴⁴. E mais uma vez: a representação de um apresentador de tv, num desenho de raro manejo de cores, no qual cenário, personagem e aparelho se fundem, diz: “– Pedimos as mais veementes desculpas aos telespectadores, mas, devido a um defeito em nossas instalações, acabamos de transmitir um programa cultural...”⁴⁵.

Em um desenho intitulado ironicamente “Millôr e a superioridade tecnológica”, um macabro técnico de TV, diante do aparelho, informa a imbecilizada dona do aparelho que “A televisão tá perfeita, madame. A realidade que enguiçou”⁴⁶.

Figura 16
Fonte: *Veja*, 10 nov. 1971.

43 *Veja*, 10 nov. 1971.

44 *Veja*, 9 fev. 1972.

45 *Veja*, 1º nov. 1972.

46 *Veja*, 8 ago. 1973.

Aqui a crítica torna-se mais complexa. Millôr usa o meio mais difundido de representação para questionar não a qualidade da programação ou a superioridade do avanço tecnológico, como afirmado no título, mas a realidade em si. A vida. Todo o teatro de bobagens apresentado pela TV desta vez deixa de ser um problema de programação para ser uma fatalidade do que há para ser representado. Não é para menos que as duas figuras principais têm ar fatalista, mórbido. O técnico não tem pupilas; morto-vivo no beco sem saída do jogo da representação. Um aforismo, alguns meses depois, em 28 de novembro de 1973, inverte a questão acima: “Cada dia há mais gente assistindo televisão para escapar à realidade. E eu, que desejo apenas escapar da televisão?”

Num ataque menos sofisticado, mas dessa vez cerrando fogo contra os telespectadores e suas certezas baseadas no hábito da maioria: “Os que vivem combatendo a televisão deveriam ser mais humildes no seu juízo crítico: afinal, 3 milhões de idiotas não podem estar errados.”⁴⁷

Nesta frase com desfecho típico do humor milloriano, o autor desta vez coloca o telespectador como vítima de um mundo manipulado pela possibilidade tecnológica da TV de trocar a programação: “O que salva a televisão é que, se o espectador não gosta do programa, sempre tem a possibilidade de virar o botão e ligar prum programa pior”⁴⁸. Na mesma linha: “Faça como o avestruz: quando não quer tomar conhecimento da realidade, ele enfia a cabeça na televisão”⁴⁹.

A alienação promovida pela TV numa frase de estrutura elementar, mas de crítica cortante: “A televisão aumenta o número de telespectadores na proporção em que diminui o número de cidadãos”⁵⁰.

Em 26 de janeiro de 1977, Millôr dedica sua página dupla inteira ao tema TV. Ali estão reunidos os diversos pontos de vista usados pelo humorista (apresentados acima) em 15 frases curtas que vão, ponto por ponto, demolindo o universo televisivo. Millôr se auto-representa quixotesicamente, em um desenho que domina a página, munido de uma enorme caneta de pena embebida em tinta vermelha (sangue?), atacando impávido não moinhos, mas um exército de televisores que cercam uma antena de transmissão. A pena versus a TV. Junto ao seu nome que assina a página, sua profissão de fé (e humor) na resistência ao mundo televisivo: “Ao vivo (ainda) / Em cor (pálido de medo) / Mas (graças a deus) / sem controle remoto”.

47 *Veja*, 11 set. 1974.

48 *Veja*, 28 maio 1975.

49 *Veja*, 17 mar. 1976.

50 *Veja*, 14 abr. 1976.

Figura 17
Fonte: *Veja*, 26 jan. 1977.

O “sem controle remoto” do final, de certa forma, ilumina toda a crítica que Millôr disferia contra a TV. Ele, o resistente, que apesar de estar travando uma luta sem chance de vitória (como a do Quixote), já que a televisão obviamente vinha para ficar, ainda pode afirmar que a TV não o controla através de sua programação transmitida tecnologicamente à distância.

E para encerrar este bloco, o golpe de misericórdia: “O espantoso é que os comerciais ainda são a coisa mais verdadeira da televisão”⁵¹.

3.7

A palavra sustentabilidade foi mencionada oficialmente, representando o significado ligado à ecologia, pela primeira vez em 1987, em relatório apresentado à ONU, pela norueguesa Gro Brundtland.

Mais de 10 anos antes o tema já ocupava as páginas de Millôr na *Veja*.

O assunto aparece pela primeira vez em um desenho sombrio de 11 de novembro de 1970. A frase que se tornou clichê positivo, no contexto apresentado, torna-se irônica. O rato pai fala ao rato filho, tendo um mundo em ruínas ao fundo: “Meu filho, um dia tudo isso será teu”.

Num raro momento de ausência de ironia, sátira ou qualquer tipo de inversão, Millôr cria

⁵¹ *Veja*, 11 jun. 1980.

numa página inteira uma espécie de pôster para o “Congresso mundial de ecologia – Estocolmo: 1972”. Prova de que o tema de fato o sensibilizava.

Figura 18
Fonte: *Veja*, 5 jul. 1972.

Em dois desenhos de estrutura parecida, a fala dos personagens contradiz a imagem que domina o desenho representando um mundo assustadoramente feito de concreto.

Figura 19
Fonte: *Veja*, 28 ago. 1973.

Millôr e a humanização urbana

Figura 20
Fonte: *Veja*, 5 set. 1973.

Também em um desenho, provavelmente o mais bem elaborado e complexo a tratar do assunto, uma recriação moderna da arca-de-Noé, mostra um mundo *inundado* por sucata. Pilhas e pilhas de restos de carros e máquinas criam montanhas que dominam a paisagem. A total falta de esperança está no céu escuro do infinito. Na porta de um foguete um casal acompanha o embarque de casais de animais. Diferentemente do mito bíblico, não resta lugar onde se possa habitar a Terra. Pegando o gancho no tema da viagem à Lua, melancolicamente Millôr apresenta o abandono da Terra como única saída possível para o problema da destruição ambiental.

Figura 21
Fonte: *Veja*, 19 set. 1973.

Mas o mais impressionante – porque premonitório – dessa série, é uma colagem na qual o artista intui que a questão ambiental se agravaria e, principalmente, seria tratada com leviandade por aqueles que detém o poder (e interesses econômicos opostos aos daqueles que lutam por um mundo ecologicamente sustentável).

Figura 22
Fonte: *Veja*, 28 nov. 1973.

Em primeiro plano há três executivos (engenheiros?) de uma fábrica. Trajam camisa e gravata com casaco de trabalho por cima e capacetes de operários. Um deles diz: “Assim,

pelo menos, evitamos a poluição visual.” Ao fundo a fumaça das chaminés é exagerada com traços de canetinha. E o único elemento colorido, a que se referia o executivo, são algumas folhas verdes também pintadas sobre a foto, no meio da fumaça. O título da arte é “Millôr e os paliativos”. No entanto aqui não há paliativo, há manipulação e marketing. A piada e a chave de tudo está em corrigir a poluição visual. Daí para frente, quantos casos de empresas poluidoras gastando rios de dinheiro para evitar a “poluição visual” nós conheceríamos? O fato do paliativo ter sido desenhado pelo autor do desenho, sobre uma foto, que teoricamente é um registro mais verdadeiro da realidade, reforça o caráter manipulador e perverso de toda a ideia do desenho e deixa clara a consciência que Millôr tinha do uso da técnica (e forma) certa para tratar cada assunto.

A técnica da colagem cria um certo realismo que reforça a ideia de que na arte, em sua estrutura principalmente, cala fundo as sementes do futuro.

3.8

Veja conheceu a censura pela primeira vez em sua edição de 18 de dezembro de 1968. Millôr estreara na revista apenas duas edições antes. Daí em diante a censura funcionou principalmente através de telefonemas, consultas e listas com assuntos proibidos (e, claro, a auto-censura). Em 1974 instala-se a censura prévia na *Veja* por conta de uma nota na edição de 6 de fevereiro mencionando a indicação de D. Helder Câmara para o prêmio Nobel da Paz. Em abril a censura prévia é suspensa para voltar novamente em maio, justamente por conta de um desenho de Millôr, ironizando o Ministro da Justiça e seu bordão “Nada a declarar”.

Figura 21
Fonte: *Veja*, 8 mai. 1974.

É curioso notar que um desenho com o mesmo tema e ironia havia sido publicado duas edições antes, em 24 de abril de 1974.

Figura 22
Fonte: *Veja*, 24 abr. 1974.

A censura prévia dura pouco. Rapidamente negocia-se a volta ao esquema anterior: listas de temas proibidos, telefonemas e a sempre operante auto-censura. Mas a partir de 26 de junho apenas as páginas de Millôr passam a ser censuradas em Brasília. Decisão revogada em 24 de setembro daquele mesmo ano. Millôr nesse período seria terrivelmente censurado. Somente o título de sua seção mais famosa – Livre-pensar é só pensar – fora vetado 8 vezes.

Como com toda grande publicação, a censura durante a ditadura ficou com *Veja* nesse estica e puxa; negocia daqui, cede dali; censura prévia vem, censura por temas proibidos vai e volta. Em 3 de junho de 1976 *Veja* se vê finalmente livre de toda forma de censura.

A revista *Veja* não documentou de forma sistemática o material censurado. Além disso, o telefone era muito usado para informar proibições. Tudo isso torna qualquer avaliação da obra de Millôr sob censura arriscada.

O que sabemos e podemos afirmar é que as páginas de Millôr eram lidas com muita atenção pelas autoridades. As ideia pronta de que o humor dribla a censura por ser inofensivo ou incompreensível, parece cair quando colocada à prova dos fatos. Encontramos em um das cartas datilografadas com os temas proibidos da semana, um bilhete escrito à mão liberando o já mencionado desenho do “Nada consta”. Diz o bilhete: “Liberei todo o Millôr da semana, embora com novo “Nada consta”. Seria prudente pedir ao Millôr algo que possa substituí-lo se for vetado pela censura à última hora”.⁵²

Com o fim da censura na *Veja*, percebe-se nitidamente como temas políticos do país

⁵² As informações sobre datas e processos envolvendo a censura na revista *Veja* foram tiradas de *A censura política na imprensa brasileira*, de Paolo Marconi. São Paulo: Global, 1980.

passam a figurar com muito mais frequência nas páginas de Millôr. Tortura, censura, corrupção, perseguições, pobreza no nordeste, de um momento para o outro tornam-se assuntos para o humorista. Vejamos então essa passagem do período sob censura para o seguinte.

Na edição de *Veja* de 23 de dezembro de 1970, um desenho com um papai Noel encarcerado com a rena, ocupa metade de uma das duas páginas de Millôr. De fora da cela alguém diz “Feliz Natal”. Não nos parece uma grande provocação ao regime, mesmo porque o Natal sempre foi apresentado por Millôr com os tradicionais símbolos natalinos em decadência, invertidos ou de forma pessimista. As provocações seguiriam de forma leve. Em um calendário de início de ano, a previsão para dezembro é a seguinte: “No dia 31, impreterivelmente às 24 horas, o ano terminará, dando início, sem interrupção, ao ano de 1972. Isso, é claro, desde que as autoridades não tenham nada em contrário”⁵³.

Ainda de 1971, uma inversão da famosa frase de Voltaire ficou assim: “Concordo com tudo que dizeis mas lutarei até a morte para impedir-vos de dizê-lo!”

Neste belo aforismo de 12 de abril de 1972, Millôr coloca os períodos de liberdade como excepcionais, e não o contrário: “A liberdade é apenas uma lamentável negligência das autoridades”. Aqui Millôr não deixa de antecipar todo um debate travado neste início de século XXI, tendo na figura do italiano Giorgio Agamben seu principal teórico, sobre a ideia de “estado de exceção”. Segundo o filósofo italiano, o controle do estado sobre a população ocorreria tanto em ditaduras como em democracias. A diferença seria apenas os mecanismos de controle. Em ambas as situações um forte aparelho repressor estaria em ação. Os momentos democráticos seriam nesse caso mera ideologia. No Brasil é Paulo Arantes o principal divulgador dessa filosofia da história bastante controversa. Não é esse o assunto de nossa pesquisa, mas é importante notar, mais uma vez, a intuição precisa de Millôr.

A guilhotina volta a aparecer ocupando uma página inteira do humorista. A cabeça decapitada é a do próprio Millôr (os traços são semelhantes e os seus dados estão impressos na lâmina). Se no primeiro desenho com a guilhotina o assassinato era promovido pela Gillette, desta vez é o Ministério da Fazenda, através do Imposto de renda da pessoa física quem corta cabeças. Atacar o sistema por meio de temas não tão automaticamente proibidos, parece uma estratégia eficaz. Como passou pela censura, não sabemos. Mas certamente Millôr ia testando os limites do que podia ser feito.

⁵³ *Veja*, 27 jan. 1971.

Figura 23
Fonte: *Veja*, 12 dez. 1973.

Em 1974 surgem os dois desenhos “Nada consta” e, como já foi dito, Millôr é terrivelmente censurado. O quanto aquilo perturbava o humorista, não sabemos. Quantas vezes ele pensou em escrever um aforismo ou pintar um desenho e desistiu desanimado? Quantas vezes foi em frente sabendo que seria censurado?

Os três desenhos selecionados a seguir são de 17 de julho (o primeiro) e de 7 de agosto de 1974 (os outros dois).

Figura 24
Fonte: *Veja*, 17 jul. 1974.

Figura 25
Fonte: *Veja*, 7 ago. 1974.

As datas nas 3 lápides não batem. Não conseguimos investigar o porquê dessas datas. Seja como for, transmitem um pouco do clima que Millôr enfrentava naquele período. O desânimo generalizado que pousava sobre os que queriam um país livre e democrático. Não, isso não prova que ele estivesse profundamente deprimido ou com tendências suicidas. Mas certamente prova que a censura mexia com os nervos dos brasileiros. Em 1974 o milagre já havia desandado. O regime militar parecia insustentável. Mas ainda duraria mais 11 anos. A lenta abertura...

Já livre da censura, esse desenho sinistro ironiza a tão comentada distensão lenta e gradual.

Figura 25
Fonte: *Veja*, 2 fev. 1977.

Millôr percebe o engodo do processo de abertura e ironiza nossa democracia a chamando de Lerdocracia.

Em um desenho de 25 de maio de 1977, dois homens comentam ao ver uma banca de jornais com todo tipo de escândalo estampado nas manchetes, “– É uma vergonha um país com tanto escândalo publicado.” Aqui temos o típico curto-circuito mental provocado pelo humor. A palavra *publicado* no final da frase é surpreendente. Nos faz rir porque impede um encadeamento *natural* de ideias. O escândalo não é a corrupção, a repressão ou a censura, o escândalo é o fim da censura. O escândalo é saber a verdade.

No próximo desenho, novamente uma imagem de cárcere. Dessa vez já não há mais porquê denunciar as arbitrariedades das prisões ou da tortura. A graça está em justamente radicalizar a cena sugerindo que estar livre num país daqueles (desses?) é muito pior do que estar preso e acorrentado aos ratos.

Figura 26
Fonte: *Veja*, 27 jul. 1977.

Mais uma vez Millôr duvida das promessas de abertura e democracia: “O líder cismou de mergulhar no vasto oceano da democracia e bateu com a cabeça na pedra do AI-5, a menos de 20 centímetros de profundidade.”⁵⁴ Já era possível falar dessa forma sobre o governo. E vale lembrar que o Ai-5 seguia valendo. Menos de um mês depois, novamente o AI-5: “O AI-5 não é mau em si mesmo. Está apenas sendo mal empregado. Em vez de utilizá-lo para punir

⁵⁴ *Veja*, 17 ago. 1977.

corruptos e subversivos, o governo deveria usá-lo para acabar com a inflação, a incompetência administrativa e a miséria do nordeste.”

Se o clima parecia melhorar e as pessoas acreditavam mais ou menos na abertura lenta e gradual, Millôr não tinha dúvidas:

Figura 27
Fonte: *Veja*, 20 nov. 1977.

Aqui o humorista vai ao ataque. Em um desenho intitulado “Millôr e a liberdade de imprensa”, uma caneta disparada como um projétil atinge na parte de trás da cabeça um militar montado em um cavalo. E, aumentando ainda mais o volume (e a agressividade) da crítica, novamente o AI-5: “Existe alguém que mereça mais o AI-5 que os que o inventaram?”

A abertura e o AI-5, a incompetência dos governantes e a situação precária da população, seguiriam como temas importantes do humor, muitas vezes violento, do período.

Para encerrar o tema do humor político, vale a pena parar neste desenho de 9 de julho de 1980, intitulado “A abertura”.

A abertura tarda a chegar. Das 4 cenas, duas delas são preparatórias para o momento da liberdade. Na terceira a gaiola vazia e na quarta o solavanco mental do humor deixando a espuma amarga da ressaca de uma ditadura que durou muito mais do que qualquer um poderia imaginar ou suportar. A ditadura marcando definitivamente o comportamento (e a mentalidade) do povo. O pássaro acostumado com a rotina, não percebe que está condicionado a determinados comportamentos. E os homens?

Figura 28
Fonte: *Veja*, 9 jul. 1980.

3.9

O fim da censura, ainda durante a ditadura, permitiu que Millôr praticasse um dos grandes momentos do humorismo: o humor contra líderes tiranos. O presidente que declarou preferir o cheiro dos cavalos ao do povo, sofreria nas páginas de Millôr uma repetida caricatura moral sempre o associando ao universo equino.

Foram dezenas de frases, haicais, desenhos, foto-montagens, glossários, enquetes, sempre questionando a inteligência do presidente ao compará-lo aos cavalos.

Selecionamos três momentos altos dessa produção: dois chistes e um desenho.

Sobre a escolha de Figueiredo para a presidência, este chiste perfeito: “O presidente fez muito bem em não consultar ninguém. O general Figueiredo é um candidato Horse-Concours”⁵⁵. Certamente esse chiste entraria para a coletânea de melhores chistes registrada por Freud. Como

⁵⁵ *Veja*, 22 jan. 1978.

nos faz lembrar o famoso chiste (que encantava o vienense) do rico que tratou o pobre muito *famíliarmente*! Numa única palavra alterada a imposição de um candidato e a sua estupidez. Numa única sonoridade distorcida, toda a economia cognitiva para se ir direto ao ponto central da questão: uma figura obviamente incapaz seria a escolhida. Novamente aqui, duas edições depois, um novo chiste precioso: “Tenho certeza de que o governo do general Figueiredo vai ser de absoluta equidade: vai dar uma no cravo e outra na ferradura”. Um presidente fadado a errar. E que esperteza usar a palavra equidade.

E, neste desenho de 23 de janeiro de 1980, ocupando uma página inteira, toda a arte de se xingar uma autoridade (com muita graça).

Figura 29
Fonte: *Veja*, 23 jan. 1980.

Na série contra o presidente Figueiredo temos algo do legítimo humor popular. Um gostinho daquela piadinha contada a boca pequena que vai permitindo que a vida flua entre tantas adversidades; aqueles segundos de alívio que só o humor pode oferecer. Como disse o próprio Millôr, “humorista não atira para matar”. Contra um governo que *atirou* e muito para matar, o humor não deixou de ser uma forma de resistência. As páginas de Millôr na *Veja* não

cumpriam papel de informar ou tinham qualquer obrigação ética com os acontecimentos e conteúdos da semana. Mesmo assim faziam enorme sucesso. Por que? Era o humor típico das ruas embalado semanalmente para que a classe média urbana também tivesse sua dose mínima de epifania para sobreviver.

3.10

Millôr também tratou da violência urbana no Rio de Janeiro; das transformações urbanísticas em sua cidade natal; do sexo livre dos *hippies*; dos conflitos entre gerações; da inflação e da falsa sabedoria dos economistas; da fome no Nordeste; de assuntos ligados ao Oriente Médio e o petróleo; do terrorismo internacional; de esportes; de Deus e da providência; da falência da ética; dos índios; da linguagem e da arte.

Encerrar este capítulo é deixar muita coisa para trás. Mas montamos um quadro que, apesar de incompleto, nos ajuda a entender o universo temático milloriano.

Para fechar o capítulo, tomamos emprestada a frase empregada por Umberto Eco para sintetizar toda a obra de um outro grande humorista, o criador do Snoopy, Charles M. Schulz:

“Uma pequena comédia humana para todos os gostos”⁵⁶.

56 SCHULZ, Charles M. *Snoopy extraordinário*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

CAPÍTULO 4

Forma

4.1

De que forma Millôr Fernandes apresentava conteúdos em sua coluna mensal na revista *Veja*? De formas muito variadas. Variadas até mesmo dentro de uma única edição. Se abrirmos aleatoriamente uma página dupla de Millôr na *Veja*, não será difícil nos depararmos com um haicai abaixo de uma ilustração expressionista; 10 aforismos; uma fábula ilustrada apenas com traço e um jeito único de assinar o próprio nome. E tudo isso diagramado da forma mais livre e variada possível; completamente fora de qualquer padrão usado pela imprensa brasileira (e mundial?). Como então o intérprete pode analisar esse material se há o *impedimento* de se criar padrões de repetição? Outro desafio que se coloca é entender os usos dessas imagens. Conforme E. H. Gombrich¹ nos ensinou: as imagens viriam carregadas do pensamento mítico e mágico, atualizando toda essa estrutura mental na forma de metáforas visuais. Aqui entramos na complexa área da recepção. Ainda mais complicada de ser rastreada em se tratando de uma produção voltada para a diversão e com a duração das revistas semanais. Fica aqui mais um limite interpretativo da pesquisa. Seria necessário toda uma pesquisa para lidar com a recepção desse material?

Millôr Fernandes foi um homem da imprensa. Dizia com graça, que quem tinha obra era pedreiro. E de fato o que vemos nas compilações de seu material (originalmente criados para as páginas de jornais e revistas) em livros, é uma cópia desbotada, cinza e sem graça daquilo que um dia foi exuberante. Um retrato pálido da obra milloriana. Livros de frases, de desenhos, de haicais, nunca atingem o ponto ótimo da potência dessa obra. Quem quiser entender Millôr tem que aceitar que nunca foi apenas o conteúdo, mas a forma como era apresentado esse conteúdo. Quem quiser conhecer Millôr Fernandes tem que abrir as páginas efêmeras da imprensa brasileira. Foi o que fizemos nesta pesquisa.

4.2

Millôr não funcionava tão bem assim em todas as formas em que se arriscava. E era de se esperar. A variedade era enorme. Para fazer um corte sumário, podemos afirmar que é na forma breve que Millôr encontrou seu lugar entre os grandes artistas do século XX.

¹ GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

As formas mais longas raramente funcionavam: crônicas, quadrinhos e fábulas. O solavanco mental do humor não chegava, ou chegava fora de hora. O texto normalmente se arrastava em piadas sem graça e constrangedoras pela falta de eficiência. Às vezes, uma frase curta no meio do texto, ou um único quadro em uma história em quadrinhos, continha o lance rápido que o caracterizava e que o eternizou na memória social brasileira. Nada além disso.

4.3

Podemos considerar o desenho como uma forma breve, já que transmite uma ideia rapidamente. E no desenho Millôr surfou com absoluta confiança por diversas tradições e estilos.

Sobre Saul Steinberg, Millôr afirmou: “Deste, eu diria apenas uma palavra – fulgurante. Eu o considero o maior artista de todo o século XX”².

Em 2014 o Instituto Moreira Sales lançou o catálogo de uma exposição sobre Millôr. Os desenhos foram selecionados pelo também desenhista Loredano e as frases que os acompanhavam, pelo jornalista Sérgio Augusto. Alguns meses após o lançamento o instituto soltou uma nota de errata afirmando que um dos desenhos selecionados no livro não era de autoria de Millôr mas sim de Steinberg!

Millôr se aproximou em algumas ocasiões da forma econômica que tornou Steinberg mundialmente famoso. Na edição de 18 de dezembro de 1968 (sua terceira participação na *Veja*), Millôr produz esse desenho extremamente sofisticado. O homem afundando nos faz lembrar a formação dos continentes quando os oceanos se formaram. Um movimento radical e violento, mas que no caso da formação da humanidade, no desenho representada por um único homem, é algo conformado. O traço simples retira qualquer movimento, choque ou violência do desenho. O olhar fixo do homem cria uma imagem algo idiotizada. Aí está a formação da humanidade para o *nosso* Steinberg.

Figura 30
Fonte: *Veja*, 18 dez. 1968.

² Em entrevista à *Veja*, 28 maio 1975.

Mas há um detalhe, e sempre haverá, que o afasta de Steimberg: a piada. Não falamos em humor porque isso também havia de sobra no humorista radicado nos EUA. Piada porque trata-se daquele desfecho, daquele movimento irresistível de distorcer o final. E isso tudo está na cusparada de água que o homem está dando.

Novamente um desenho com a mesma solução formal e novamente a piada. Aqui, se houvesse apenas o desenho, muitas interpretações poderiam ser dadas. Vale reparar na inteligência com que cinco pinceladas com cores são feitas. Alguma estabilidade para organizar o desenho é conseguida com isso. A piada está na linha de texto abaixo do desenho. Assim que lemos “Aqui diz que já começaram a escavar o metrô”, temos o alívio catártico do humor. Não era sobre a guerra, a incomunicabilidade, a violência no país ou no mundo, ou sobre qualquer outro desastre, mas apenas as obras do metrô.

Figura 31
Fonte: *Veja*, 5 fev. 1969.

Figura 32
Fonte: *Veja*, 11 jul. 1973.

Millôr se aproxima de Steinberg, mas vai além. Insere no desenho uma fotografia, que para os padrões da época era bastante ousada e, não contente, coloca uma legenda cheia de duplo sentido.

O artista plástico sul-africano William Kentridge ficou famoso por suas obras usando como suporte jornais diários. Nada gratuito, já que a interferência feita pelo artista dialogava com o suporte. Millôr antecipa esse solução, em cerca de 30 anos, mas de forma muito mais radical: não retira as páginas da imprensa para fazer sua arte e apresentá-la em uma galeria. Mas sim, interfere nas páginas da própria imprensa. Dessa forma ele questiona a informação divulgada pela imprensa, e seu estatuto de verdade por conta da palavra impressa, dentro da própria imprensa.

Figura 32

Fonte: *Veja*, 19 fev. 1972.

Nesta página dupla de 9 de agosto de 1972, intitulada “Tópicos surrealistas – por um homem que viveu lá”, Millôr escolhe o que pode ser visto em um primeiro momento como um traço infantil. E é mesmo. Os surrealistas queriam de qualquer forma entrar numa realidade mais profunda, que escapasse da fachada civilizatória do mundo adulto. Automatismos, universo onírico, traço livre foram algumas das formas eleitas para essa missão. E aí está o artista plástico Millôr usando a canetinha para o traço mais rápido possível. Escapando das racionalidades exigidas por técnicas mais elaboradas, Millôr encontra a solução surrealista no universo infantil.

Figura 33
Fonte: *Veja*, 9 ago. 1972.

4.6

Millôr fazia poucas caricaturas. Mas quando as fazia, era com extrema competência. Talvez até mesmo superando os mais famosos caricaturistas – Chico e Paulo Caruso –, por conta de sua habilidade fora do comum como colorista. Quanta mentira, trapaça e cinismo, nesse Nixon deformado moralmente pela cor azul e por esse gigantesco sorriso amarelo, nesta caricatura de fevereiro de 1973.

Figura 34
Fonte: *Veja*, 9 fev. 1973.

4.7

A versatilidade do Millôr artista plástico pode também ser encontrada no uso *abusado* da perspectiva. Lembrando que a arte que melhor representou o século XX – o cinema –, bebeu diretamente nos primeiros pintores modernos para aprender de onde filmar uma cena. Os melhores cineastas sabiam que a forma do cinema estava toda lá. Olhando o desenho abaixo, ficamos com a impressão de que Millôr era também muito consciente dessa discussão capital da sétima arte.

Se o olhar é o sentido mais valorizado para o homem moderno, podemos sugerir que aqui Millôr está sugerindo o que poderíamos chamar de certa fenomenologia do estranhamento. É preciso olhar (literalmente) o mundo de outra forma para que possamos compreendê-lo também de outra forma.

Figura 35
Fonte: *Veja*, 5 dez. 1973.

A mistura de técnicas sem o constrangimento que sempre pesou sobre artistas reunidos em escolas, movimentos ou grupos, é uma das marcas (entre tantas) do artista que disse “Os pássaros só voam porque não têm ideologia”. Millôr, se as tinha, eram a todo momento recicladas. O que gerava enorme liberdade formal.

Em mais um de seus famosos desenhos “Nada consta”, dessa vez temos o cidadão comum sendo massacrado, não pelos mecanismos de tortura e violência montados pelo regime militar, mas sim pela burocracia. Para representar essa ideia, o homem é literalmente agredido por carimbos, para ironicamente ao pé da página encontrarmos em destaque o irritante “Nada consta”.

Figura 35
Fonte: *Veja*, 9 jan. 1974.

Para representar os personagens fictícios de uma falsa coluna social que apresentava filhos ilustres (e idiotas) de famílias abastadas, Millôr usou apenas o giz de cera. O giz de cera foi para a maioria das crianças o primeiro contato com algum instrumento de desenho. Por isso mesmo é associado ao universo infantil e ao traço limitado em termos de representação. Para nos introduzir à biografia dessas figuras distorcidamente idiotas, retratos em giz de cera, com um nível de precisão e sofisticação no uso das cores, que raramente se vê nessa técnica.

Figura 36

Fonte: *Veja*, 3 maio 1978.

4.10

Millôr conhecia profundamente a técnica da colagem. Misturava com ousadia desenhos e fotos.

Para representar a desmedida diferença de importância entre as palavras do messias e a fome que assalta aos pobres, no momento em que os fieis aguardam as boas novas, uma torta gigante cobre o céu. Para dar o efeito desejado na torta, Millôr a aplica como foto recortada sobre um desenho extremamente delicado.

HAI KAI

Não adianta apostolado;
A comida é o céu
Do flagelado.

Figura 36
Fonte: *Veja*, 7 fev. 1979.

4.11

Quem manda no jogo da representação? Observando o próximo desenho, temos notícia do quanto Millôr estava envolvido nos debates teóricos mais quentes do período sobre o local do sujeito, o narrador e seus limites, verossimilhança e representação. Não é impressionante que tudo isso estivesse dado em um desenho nas páginas de humor de uma revista semanal?

Figura 37
Fonte: *Veja*, 9 maio 1979.

4.12

A questão da autoria, da identidade e da liberdade formal, está bem expressa na forma com a qual Millôr assinava sua coluna. Nunca houve uma repetição. Brincando com o próprio nome, Millôr brincou com a perspectiva, com diferentes técnicas de cor e traço, bem como escala e posição. O bordão mais usado ao lado da assinatura foi “Enfim, um escritor sem estilo”. Quanta ironia nesta simples aproximação do nome (representado de formas diversas a cada aparição) com a ideia de ausência de estilo. Quanto estilo tinha Millôr!

Figuras 39, 40, 41, 42
Fonte: *Veja*

4.13

Quando já estamos nos acostumando com alguma frequência no uso das cores, abrimos a edição de *Veja* de 16 de abril de 1980, e nos deparamos com este desenho:

Figura 43
Fonte: *Veja*, 16 abr. 1980.

Com o título “NOTÍCIAS DO RIO”, sem precisarmos ler a mini-crônica que vem abaixo do desenho, podemos adivinhar através da forma escolhida, que trata-se de um aglomerado de gente em situação de desamparo e violência. Alguém chuta a cabeça de uma mulher deitada. Há diferentes planos de onde as pessoas assistem a cena. Há um corpo deitado ou flutuando ou sendo linchado.

Um mundo de mortos-vivos.

4.14

Millôr foi mestre no uso das cores³.

Usando a técnica e a escolha de cores certas para a forma procurada, igualou-se a alguns dos melhores da arte moderna: Chagal, Miró, Klee. Com a diferença que flanou sobre todos eles, sem se prender a um único estilo ou corrente artística.

Figuras 44, 45, 46

³ Todos os desenhos das páginas 68, 69 e 70, são de autoria de Millôr Fernandes e foram publicados na revista *Veja*.

Figuras 47, 48, 49, 50

Figuras 51, 52, 53, 54

Perspectiva, passagem de cor, traço, contorno e gesto. Passeando pelos desenhos de Millôr é possível encontrar todo um debate sobre a forma nas artes plásticas. Millôr entrava no debate de forma consciente. Conhecia as referências, acompanhava a produção de sua época.

4.15

O último aspecto formal que vamos observar em relação à produção gráfica da obra milloriana é o da diagramação das páginas. Além de ser ela também uma forma rápida, já que é a primeira forma que identificamos quando, ao viramos as páginas, chegamos na dupla de Millôr na *Veja*, ousaríamos afirmar que ali está a marca e a maior ousadia da produção do autor. Millôr tinha plena consciência do uso do suporte. Pouco a pouco, semana após semana, Millôr desconstruiu o discurso pré-moldado da forma de se organizar a informação nas páginas da imprensa. A grande novidade proposta por Millôr, em sua forma de compor os elementos da página, foi sempre deixar uma *memória* do que era o usual na imprensa. Uma página dupla com um único desenho ocupando todo o seu espaço é bem menos radical do que a anarquia com a posição e tamanho das colunas, a variação de tipos e cores e a destruição das margens. Era o fim das hierarquias na forma de organizar os elementos dentro da página.

Se analisarmos da primeira à quinta participação de Millôr na *Veja*, essas questões ficarão mais claras.

A página de estreia foi extremamente comportada quanto a paginação, apesar de já apresentar o título da seção de forma nada convencional. E a promessa de um olhar diferente no desenho do homem inclinado.

Figura 55
Fonte: *Veja*, 4 dez. 1968.

Na edição seguinte a “operação desconstrução” se inicia. As colunas ainda estão lá, mas já aparecem com largura variável. Há uma certa mistura de fontes e os desenhos causam ruído no meio do texto. O mesmo acontece na terceira edição.

Figura 56
Fonte: *Veja*, 11 dez. 1968.

Figura 57
Fonte: *Veja*, 18 dez. 1968.

A quarta edição é dominada por desenhos, mas a página par ainda guarda a organização das colunas. Os poucos textos surgem em diferentes cores ou dentro de um box bastante chamativo.

Figura 58
Fonte: *Veja*, 25 dez. 1968.

E finalmente, em sua quinta participação na bem comportada *Veja*, a radicalização total.

Figura 59
Fonte: *Veja*, 1 jan. 1969.

Para na edição seguinte voltar a contar com a estrutura tradicional, mas sempre em processo de desconstrução.

É importante frisar que se durante os mais de 10 anos em que colaborou com a *Veja* o processo de paginação variou sempre na forma como mostramos acima, nunca houve uma página com estrutura semelhante a outra. Das mais comportadas às mais radicais, o leitor de Millôr não podia jamais encontrar um ponto de apoio fixo, um centro organizador da informação.

O impacto do primeiro olhar para as páginas de Millôr é o da sensação de total desordem e caos. Aos poucos nosso cérebro vai tentando organizar e classificar o que está sendo visto. Mas o olhar flutua pela página. Não há centro. Não há início e nem fim. Ora, quanta ousadia nessas páginas em uma revista bem comportada graficamente. Quanto escracho na cara da classe média urbana brasileira que assistia ao mundo confortavelmente como um telespectador.

Se o bom humorista deve puxar o tapete do ouvinte (leitor), destruir certezas e lugares-comuns, a forma da diagramação das páginas de Millôr na *Veja*, cumpriram com perfeição essa *missão*.

4.16

Em sua produção textual, Millôr também se sobressaiu no uso da forma breve. Foi um mestre do aforismo. A frase curta que condensa um mundo de significados. O ataque direto e impiedoso. A tirada de gênio e certeira. Além de curto e denso, o aforismo combina dois planos de significados que normalmente não caminham juntos. E é justamente nesse choque de significados que está contida a explosão do riso.

Na definição precisa de Mark Twain, o aforismo seria “um mínimo de som para um máximo de sentido”.

Mas há o aforismo bom e o ruim. Umberto Eco chamou de aforismo doente, aquele que funcionaria da mesma forma quando invertido. Por exemplo: “Qualquer um pode fazer parte da história. Só um grande pode escrevê-la.”; quando invertido, funcionaria da mesma forma: “Qualquer um pode escrever a história. Só um grande homem pode fazer parte dela”.

A história dos aforismos, inclui figuras ilustres e remonta aos tempos antigos, chegando até a modernidade: Lao-Tse, Maomé e Buda; Epicuro e Sêneca; La Rochefoucauld; Nietzsche e Karl Kraus⁴.

Entre os modernos, certamente Millôr ocupará um lugar de destaque.

Alguns desses aforismos caíram na boca do povo e já fazem parte do repertório nacional de

4 SALIBA, Elias Thomé. *Aforismos geniais e seus autores*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 10 jun. 2007. Cultura.

frases feitas. Muitas vezes perde-se inclusive a autoria. Acontecimento raro dentro do âmbito da produção cultural moderna. Alguns exemplos desse fenômeno:

“Quem se curva aos opressores mostra a bunda aos oprimidos”. Millôr escreveu esse aforismo, mas fica a sensação de que ele esteve sempre voando sobre nós. E este outro, provavelmente sempre estará: “Desconfio de todo idealista que lucra com seu ideal”. Ou ainda, mais atual do que nunca, “Imprensa é oposição. O resto é armazém de secos & molhados”. Talvez um dos mais famosos seja este: “Livre como um táxi”. Há no mundo algo menos livre do que um táxi?

Esses aforismos ganham esse estatuto de verdade social porque conseguem iluminar, com precisão e simplicidade, aspectos obscuros de determinadas sociedades. Acabam servindo como uma espécie de *carta na manga* para diversas situações inesperadas com as quais nos deparamos no dia a dia. Em sua forma simples, o aforismo está para a modernidade tanto quanto os provérbios estavam para a antiguidade.

São centenas de exemplos. Não faz sentido seguirmos citando (por mais que a vontade seja não parar mais...). Se separássemos os aforismos por temas, encontraríamos novamente o capítulo Conteúdo deste trabalho.

Ao lado dos desenhos, os aforismos são o ponto alto da produção milloriana. Só um homem que conhecia profundamente a essência do humor conseguiria produzir tantos deles. Séculos de teoria do humor condensados aqui: “Entre o riso e a lágrima, quase sempre há apenas o nariz”.

4.17

“O hai-kai é um pequeno poema japonês composto de três versos, dois de cinco sílabas e um – o segundo – de sete. Originalmente sem rima. (...) Hai-kai é, contudo, uma forma fundamentalmente popular e, inúmeras vezes, humorística, no mais metafísico sentido da palavra. (...) Meu interesse pelo Hai-kai como forma de expressão direta e econômica começou em 1957 (...)”⁵, Millôr Fernandes. Usamos a definição do próprio Millôr porque, além de precisa, nos mostra o quanto ele era informado sobre os aspectos da produção que realizava.

A outra forma breve textual na qual Millôr produziu com extrema competência, foi o haicai. Afinal, era a forma sob medida para o talento do autor. Forma rápida, popular e expressando conteúdos humorísticos.

Foram muitos haicais espalhados pelas páginas da *Veja*, sempre acompanhados de um desenho. Vejamos alguns exemplos.

5 FERNANDES, Millôr. *Hai-Kais*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

“Não é cega a Justiça./ Seus olhos têm/ é preguiça.”⁶

Millôr não se preocupou em obedecer a métrica tradicional do haikai ou mesmo seus temas. Tratou de tornar o haikai popular para o contexto dos seus dias. Entendia perfeitamente que a forma deve ser adaptada para exprimir o conteúdo desejado.

Mas justamente nos poemas em que tratou dos temas mais tradicionais da produção tradicional do haikai (vida e morte, contemplação da natureza, o tempo), é que atingiu um nível elevado e de destaque nessa forma:

“É meu conforto/ Da vida só me tiram/ Morto.”⁷

“A esta hora/ e o dia/ inda lá fora.”⁸

“A palmeira e sua palma/ Ondulam o ideal / Da calma.”⁹

“Na poça da rua/ O vira-lata/ Lambe a Lua”¹⁰

“De repente/ Na alma/ O terror da calma”¹¹

Millôr tinha plena consciência da confecção de seus poemas. Conhecia a tradição, estudou a crítica e sabia os pontos exatos em que estava bagunçando a história da literatura. Seus haicais são sofisticados e compostos com precisão. No entanto Millôr nunca foi aceito como poeta pela crítica especializada. Séculos de distância são necessários para que os transgressores sejam incorporados ao cânone. Aqui vale o exemplo daquele que *assombra* todos os trabalhos sobre o humor: Rebelais (Millôr segue aguardando seu Bakhtin...).

4.18

Para lidar com um mundo complexo, Millôr sabia perfeitamente que era preciso lidar com a forma difícil. Procurou essa forma em diferentes tradições e as adaptou conforme a necessidade. Foi mais feliz em umas do que em outras. Na forma, mostrou-se como um artista sem igual, não apenas entre a produção brasileira, mas mundial.

Podemos sem receio algum colocá-lo entre os grandes do século XX.

Se até hoje não recebeu o reconhecimento que merece, certamente foi por ter escolhido o caminho do humor. Do humor escrachado, violento. Além disso produziu no Brasil: o país no qual o humor é o feijão com arroz da alma de todo cidadão. Apenas como exercício hipotético: se

6 *Veja*, 21 jun. 1971.

7 *Veja*, 9 jan. 1974.

8 *Veja*, 13 fev. 1974.

9 *Veja*, 9 out. 1974.

10 *Veja*, 22 jan. 1975.

11 *Veja*, 9 jul. 1975.

Millôr tivesse realizado toda a sua produção nas páginas da *New Yorker* americana, em inglês, qual seria a sua posição hoje no cânone cultural ocidental?

Por outro lado, é difícil de imaginar essa produção exuberante sendo produzida fora do país da piada pronta. Parece que Millôr concordaria com isso ao afirmar: “Este é o país onde há maior possibilidade de se criar um mundo inteiramente novo.” Millôr foi atrás da criação desse mundo dando forma humorística a ele, estranhando a realidade óbvia, nos entregando de bandeja material para buscarmos algo mais verdadeiro. Sem nunca se excluir desse caldo: “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.”

CAPÍTULO 5

A moral da história

5.1

“É impensável que uma única pessoa tenha feito isso tudo”. A frase é do jornalista Sérgio Augusto, dita durante a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) 2014, que teve Millôr como autor homenageado do evento.

Nessa mesma linha, Paulo Mendes Campos havia feito observações sobre Bernard Shaw: “Não foi um homem de espírito: foi uma assembleia de homens de espírito”¹. Ou ainda: “Um intelectual passa vinte ou trinta anos compondo uma visão do mundo: Shaw produzia uma visão do mundo cada vez que falava ou escrevia”. Ainda sobre Shaw, Eric Bentley lamenta: “Um dos grandes espíritos da época foi tido por um palhaço irresponsável”.

Descontados possíveis exageros, o que resta para a nossa análise de Millôr é uma obra extremamente aberta, sem centro, múltipla e anárquica. Fotografar um único aspecto da obra e querer dar um sentido para toda a produção seria uma enorme traição com o autor.

Millôr não era cínico e nem tampouco cético, era humorista. E aqui é preciso entender em toda a sua complexidade, a frase de Wittgenstein, que disse que o humor é uma visão de mundo. Ou seja, o humor se define em seus próprios termos. Se não for compreendido dessa forma, surge o erro de definições acessórias.

Não era cínico porque acreditava na demolição das certezas promovida por ele. Não era cético porque em última instância acreditava no homem. No homem que fosse capaz de viver na pura imanência. Ou melhor, acreditava na vida. Qualquer tentativa de dar sentido à vida, de organizar o presente através de teorias e generalizações, de congelar o passado ou prever o futuro, de criar identidades e de estabelecer regras morais de ação e convívio, não sobreviviam ao humor múltiplo de Millôr.

A total e completa desconstrução promovida por Millôr faz restar um grão de vida, a menor partícula. Quando esse grão é colocado em movimento, começam os equívocos e a necessidade de desmascará-los.

A moral milloriana não existe. Eis a nossa primeira conclusão.

O mundo que ele criou em suas páginas é necessariamente amoral. A própria definição de humanismo escrita por Millôr, vai na direção das nossas conclusões: “Sou um humanista. Isso

¹ CAMPO, Paulo Mendes. *Diário da Tarde*. Rio de Janeiro: IMS, 2013.

não significa ser bonzinho ou acreditar que o homem é bonzão. Significa apenas que aceito o homem como ele é – medroso, primário, invejoso, incapaz, acertando por acaso e errando por vaidade e ignorância: meu irmão”.

A contribuição para os estudos sobre moral e ética é dizer que qualquer estudo sobre moral e ética é um ato de violência contra o homem. As construções teóricas são performativas e escondem um impulso, também, moralizante.

Millôr não era dessa forma defensor de uma certa anarquia moral, pois a anarquia seria ela também uma teorização sobre a vida.

Millôr colocava todas as suas fichas na vida, no fluxo da vida. Mas a todo momento era obrigado a expulsar o homem da vida. O homem seria sempre um equívoco. Ele incluído.

Millôr foi estudioso e tradutor de Sheakspeare. Na edição de *Veja* de 18 de agosto de 1970, é o próprio Millôr quem vai ao bardo para resumir sua visão de mundo nesta paródia da famosa passagem de Macbeth:

“É por isso que eu digo; podem repetir mil vezes que o Bardo é um gênio; eu só vejo no palco uma história tola, contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada”. No original sheakspeariano: “A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada”.

5.2

Os aspectos de sua produção já foram estabelecidos. Bem como a sua visão moral de mundo. O que então podemos tirar disso tudo para iluminar o período estudado no Brasil?

A década de 1970 foi marcada por dicotomias, fruto do quadro geopolítico estabelecido após a II Guerra Mundial. Geograficamente, politicamente e ideologicamente, o mundo torna-se um palco da luta entre duas superpotência: EUA x URSS. Era preciso escolher um lado e jogar no outro toda a carga de ressentimentos e aspectos negativos. Eis alguns pares dessa luta que tanto simplificou e causou estragos ao mundo: capitalismo x comunismo; bem x mal; cultura engajada x cultura alienada; ditadura x liberdade; esquerda x direita. Vale ressaltar que essa divisão influenciou fortemente o campo cultural, que passa a funcionar como elemento chave para propagação de ideologias pré-fabricadas.

Tentemos fugir disso tudo.

A ditadura no Brasil não apenas estabeleceu um novo regime. Foi além, criou um clima mental. E foi ainda além, *estabeleceu uma estética (uma forma de se viver)*.

Militares que nunca haviam participado de um combate, com seus óculos escuros Ray-ban combinados com hábitos toscos, tomaram o país de assalto, sem luta. Conspiradores, velhos

e fora de forma; a elite de um exército com baixos recursos materiais, mentais e morais, mas muito acostumados com o jogo da conspiração e da derrubada de governos. A novidade que se impunha era que esse mesmo grupo de conspiradores históricos, dessa vez, tomava as rédeas do país.

As fardas que nunca nos representaram plenamente passaram a ser o símbolo do país. Generais canastrões com radinhos de pilha assistindo ao futebol. Assaltantes da democracia pregando valores morais. Torturadores e assassinos falando em nome do esteio cristão do país. Corruptos e incompetentes, censurando a imprensa para proteger as ilegalidades e a incompetência do governo.

Durante a abertura lenta e gradual, bombas do terrorismo de direita e a simbólica morte de Herzog. Antes disso, um Congresso seguindo em funcionamento para manter nossa tradição de *para inglês ver*.

Delírios de superpotência ao investir em um mal fadado projeto em energia nuclear combinados com teorias da conspiração contra países inimigos que representavam o perigo comunista.

A neurótica necessidade de se estabelecer inimigos internos. Feridas ainda hoje abertas de uma pequena guerra civil.

Toda essa ética-estética pode hoje ser apreciada graças ao distanciamento histórico e ao efeito de estranhamento do cômico. Impossível de ser captada pelos sujeitos do processo histórico.

A produção cultural tentou lidar com esse impulso estético do novo regime sem muito sucesso. A tropicália que deveria fazer a síntese entre o arcaico e o moderno, acabou colocando um ao lado do outro e deixando a dúvida: problematizavam aquilo tudo ou vendiam como um produto muito bem embalado pela cultura pop?

A estética milloriana do grotesco-idiotizado foi quem melhor captou o período; quem melhor entendeu a forma de se viver na ditadura brasileira. Eis uma de nossas principais conclusões.

Numa contração de temporalidades históricas, a história não obedece mais etapas: primeiro como tragédia e depois como farsa. A história do Brasil do regime militar é tragédia-farsa-comédia de uma só vez. As torturas e violências praticadas pela suposta retidão de caráter da hierarquia militar são trágicas na mesma medida em que as figuras dos generais de pijama são ridículas. A suspensão do *habeas corpus* é tão trágico quanto é patético o presidente assistindo ao jogo de futebol com o radinho de pilhas na orelha. Os exílios e a censura são dramáticos. O Ray-ban do presidente combinado com a farda, é farsesco.

Millôr captou o que havia de ridículo no período sem menosprezar a tragédia que se punha em marcha.

A originalidade de se buscar o período em questão como um impulso estético, nos permite

escapar do debate que se preocupa principalmente em pensar se na história do Brasil a regra foi uma longa ditadura com um ou outro momento de democracia incompleta, ou se a ditadura foi uma exceção em nossa história.

Eis o Brasil representado pela produção cultural milloriana em toda a sua potência:

Figuras 60, 61, 62, 63
Fonte: *Veja*, 29 mar. 1972.

O país é ao mesmo tempo ridículo, patético, grotesco e violento. Mas esses rostos imbecilizados, são também rostos sofredores. Se num primeiro momento são engraçados e num segundo irritantes, nos inspiram compaixão se os olharmos por mais tempo.

O grande artista fala ao presente tanto quanto fala ao futuro. Na forma está o alicerce das sociedades que ainda surgirão. Quem primeiro nos deu essa pista foi Marx que, ao estudar a obra de Balzac, encontrou na forma de um autor conservador e que defendia privilégios aristocráticos, a futura ruína daquele mesmo mundo. Na forma haveria algo de incontornável para o artista. Como vivemos ainda sob forte influência da ideia de que o que há de mais verdadeiro nunca está consciente, esse apontamento epistemológico vindo de um filósofo que dedicou poucas linhas à cultura, serviu de inspiração para diversas correntes de estudos culturais, muitas das quais nunca citaram a fonte.

Em junho de 2013 o Brasil viveu uma experiência de explosão de revolta nas ruas do país. Centenas de milhares de jovens saíram às ruas para protestar. Sem um alvo claro, sem uma ideologia bem definida, sem lideranças. Tratava-se de um fenômeno novo na história do país. Violentas e sem um centro organizador, as manifestações queriam mudar tudo sem esclarecer por onde começar ou até onde ir.

Figura 64
Fonte: *Veja*, 7 jan. 1970.

Figura 65
Fonte: *Veja*, 11 out. 1978.

No dia 7 de janeiro de 2015, dois terroristas invadiram a redação do semanário cômico parisiense *Charlie Hebdo* e mataram todos os membros da redação ali presentes com tiros de metralhadoras. Quatorze mortos no total. O motivo? As piadas que satirizavam a religião islâmica ao representar Maomé, aquele que é proibido, pelas leis do Corão, de ser representado.

Figura 66
Fonte: *Veja*, 11 jun. 1973.

Em resposta aos ataques, o jornal satírico estampou na edição seguinte ao ataque, um desenho de Maomé com os olhos arregalados. Uma lágrima (ou gota de suor?) escorre de seu rosto. Nas mãos uma placa com a frase “Je suis Charlie”, que simbolizou a solidariedade do mundo pelas vítimas do crime. Acima do desenho a seguinte frase: “Tout est pardonné”. Quem perdoa quem, não fica muito claro. Mas certamente há aí uma mensagem de solidariedade em meio ao caos; de compreensão.

Figura 67
Fonte: *Charlie Hebdo*, 14 jan. 2015.

Millôr escreveria 39 antes a seguinte frase solta em uma de suas páginas na *Veja*:

“Olha, vocês aí, 4 bilhões: eu perdoo tudo!”²

Provavelmente isso pode ter passado batido naqueles tempos. Mas sem dúvida era uma mensagem na garrafa jogada no mar da história para ser pega em meio a todos os conflitos deste turbulento século XXI.

E Millôr foi capaz de rir de sua própria intuição e fortuna artística: “Podem falar o que quiserem da minha obra; ela durará muito mais do que isso tudo que está aí. Minha obra ainda vai durar uns seis meses”³. Está durando muito mais.

² *Veja*, 26 maio 1976.

³ *Veja*, 10 ago. 1977.

5.4

Afinal, e por fim, Millôr:

“Humorismo, o ismo que vai rir por último.”⁴

⁴ *Vêja*, 9 ago. 1978.

Bibliografia

1 Fontes primárias

1.1 Livros e revistas

FERNANDES, Millôr. *100 fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo – A Bíblia do caos*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2002.

FERNANDES, Millôr. *A verdadeira história do paraíso*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Beca, 1998.

FERNANDES, Millôr. *PifPaf – 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Argumento, 2005.

FERNANDES, Millôr. *Veja*, São Paulo, 1968-1982.

SALLES, Instituto Moreira. *Millôr Fernandes – Cadernos de literatura*. São Paulo: Inst. Moreira Salles, 2003.

1.2 Teses

CORDOVANI, Glória Maria. *Millôr Fernandes, uma voz de resistência*. Tese de doutorado em literatura brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

ORTIGA, Odília C. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o humor*. Tese de doutorado em Letras, USP, 1992.

PEREIRA, Thais P. *Millôr Fernandes e o Pif-Paf: o humor e as imagens no contexto cultural brasileiro*. Diss. mestrado em Artes, UFRJ, 2008.

PINTO, Henrique Rodrigues. *Millôr Fernandes: a vitória do humor diante do estabelecido*. Diss. mestrado em Letras, PUC-RJ, 2002.

1.3 Sites

Site oficial de Millôr Fernandes: <http://www2.uol.com.br/millor/>

2 Obras teórico metodológicas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ALMEIDA, Jane de. *Achados chistosos da psicanálise na escrita de José Simão*. São Paulo: Escuta, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Machado de. “O cônego ou metafísica do estilo”. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Globo.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa – Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins, 2007.
- BHABHA, H. “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”. In: *O Local da Cultura*. Minas Gerais: ed. Ufmg, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Meditações pascalianas*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.
- BREMMER, Jan (org); ROODENBURG, Herman (org); VÁRIOS AUTORES. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia, vol 1*. Paraná: Editora UFPR, 2011.
- CALIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. In: *Estudos avançados, vol. 4, n. 8*, São Paulo, Jan./Apr. 1990.
- _____. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)”. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

- CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. “Os passos da pesquisa histórica”. In: *Uma introdução à história*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil – O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A invenção do cotidiano, v 1*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Série primeiros passos)
- COSTA, Emilia Viotti da. “Introdução”. In: *Coroas de glória, lágrimas de sangue*, São Paulo: Companhia. das Letras, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. *A misteriosa chama da rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. “Pirandello ridens”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ELIAS, Norbert. *Mozart – sociologia de um Genio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *O processo civilizador, v 1*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- FORTES, Luis Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- _____. *História da sexualidade, v 1*. São Paulo: Graal, 2010.
- _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2008.
- _____. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins fontes, 2010.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FREDRIC, Jameson. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- FREUD, Sigmund. “História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)”. In: *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- _____. “O eu e o ID”. In: *Obras completas volume 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Imago, 2006.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil – Edição comemorativa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GADDIS, John Lewis. *Paisagens da história. Como os historiadores mapearam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- GASPARI, Ellio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes?*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GEARY, James. *O mundo numa frase. Uma breve história do aforismo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Os fios e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GLÉNISSON, Jean. “A crítica dos testemunhos”. In: *Iniciação aos estudos históricos*. Colaboração de Pedro Moacyr Campos e Emília Viotti da Costa. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 167-186.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOMBRICH, Ernst. *Reflexões sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2001.
- GOMES, José Vitor Lemes. MAGALHÃES, Raul Francisco. “Max Weber e a racionalidade: religião, política e ciência”. In: *Revista Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, 2008.
- GOULD, Stephan Jay. *Viva o brontossauro; reflexões sobre história natural*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- _____. *Os usos das imagens*. Porto Alegre, Bookman, 2012.
- GRANDI, Edoardo. “Microanálise e história social”. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de, OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de (Org.), *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 19-38;
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosacnaify, 2014.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004.

- HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Tempos interessantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.
- KOLAKOWSKI, Leszek. “Ética”. In: *EnciclopédiEinaudi. Volume 37. Conceito – Filosofia/ Filosofias*. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- KOESTLER, Arthur. *Uma contração de quinze músculos faciais*. Verbete sobre o riso na *Enciclopédia Britânica*. 1967.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LE GOFF, Jaques. “História”; “Memória”; “Documento/Monumento”. In: *Memória e história*. Campinas: Unicamp, 2006.
- LEITE, Dante Moreia. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2003.
- LIPOVETSKY, Gille. *A Era do Vazio : ensaios sobre o individualism contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.
- LOBATO, Monteiro. “O engraçado arrependido”. In: *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007.
- LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura – a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura*. Expressão popular, 2012.
- MATTA, Roberto Da. *Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A História, cativa da memória. Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. In: *Revista Inst. Est. Bras., São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992*.
- MONTERO, Paula; MOURA, Filho. *Retrato de Grupo – 40 anos do Cebrap*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global, 1980.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil – uma interpretação*. São Paulo: Senac, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira – utopia e massificação 1950/80*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- NOVAIS, Fernando. *Aproximações*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- OLIVEIRA, Francisco de. “Brasil”. In: *Enciclopédia Latinoamericana*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: *Do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- POSTMAN, Neil. *O fim da educação*. São Paulo: Graphia, 2002.
- PROVINE, Robert R. *Laughter; a scientific investigation*. Penguin Books, 2001.
- RABATÉ, J.Michel. O estranhamento de uma língua In Moretti, Franco (org). *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Pp. 887-918.
- ROCHEFOUCAULD, La. “Reflexões morais”. In: *Clássicos Jackson. Volume XII*. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson, 1958.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- SALIBA, Elias T. “A dimensão cômica da vida privada na República”. In: *História da Vida Privada no Brasil, vol III: República: da Belle Époque a era do Rádio*, org. Nicolau Sevcenko. 12ª Edição. S. Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____, Elias T. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____, Elias T. “O “humor negro””. In: MATTAR, Denise (cur.). *Traço, humor e cia*. São Paulo: MAP/FAAP, 2003. p. 171-183.
- _____, Elias T. “Pequena história do documento – aventuras modernas e desventuras pós-modernas”. In: DE LUCA, Tania Regina (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____, Elias T. *Raízes do Riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. “Um novo místico”. In: *Situações I. Crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (org); BOTELHO, Andrade (org); VÁRIOS AUTORES. *Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.
- _____. “Cultura e política no Brasil – 1964-1969”. In: *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- STEINBERG, Saul. *Reflexos e sombras*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2011.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da vacina*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- TAUSSIG, Michael. “Cultura do terror, espaço da morte”. In: *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo et al. *A pesquisa em história*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 159)
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WAAL, Frans De. *A era da empatia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ciência e política, duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.