

Do subúrbio à Zona Sul:

o Rio de Janeiro narrado por Millôr Fernandes

From the suburbs to the South Zone: Rio de Janeiro as narrated by Millôr
Fernandes

Andréa Cristina de Barros Queiroz

Historiadora e diretora da Divisão de Memória Institucional do Sistema de Bibliotecas e Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro da Comissão da Memória e Verdade da UFRJ e pesquisadora associada ao Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino em História (LPPE) da UERJ. Possui Pós-doutorado e doutorado em História Social pelo PPGHIS/UFRJ; mestrado em História pelo PPGH/UFF.

andreaqueiroz@sibi.ufrj.br

RESUMO: O carioca Millôr Fernandes, dentre seus múltiplos trabalhos, dedicou parte de seus escritos e grafismos na imprensa ao cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Narrou desde o subúrbio do Méier, onde viveu a sua infância, percorrendo os bairros da boemia histórica da cidade, uma vez que no momento em que despontava como jornalista morou no centro, perto da Lapa, e com o reconhecimento profissional se mudou para a efervescente Copacabana, de onde vivenciou a lógica do “intelectual *sportman*” ajudando a criar o que se tornou um hábito nas praias do Rio, o frescobol, e por fim, consagrado na carreira, reverenciou em suas crônicas o crescimento do cosmopolitismo de Ipanema. Millôr participou, dessa forma, da “cultura do carioquismo” quando a cidade projetava a ideia de vitrine da Nação, ainda representada pela capitalidade por ter sido durante muito tempo a capital do país.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica; Millôr Fernandes; Rio de Janeiro.

ABSTRACT: Millôr Fernandes, from Rio de Janeiro, among his many works, dedicated part of his writings and graphics in the press to the daily life of the city of Rio de Janeiro. He narrated from the suburb of Meier, where he spent his childhood, traveling through the city's historic bohemian neighborhoods, since when he was emerging as a journalist he lived in the city center near Lapa. Having already gained professional recognition, he moved to the effervescent Copacabana, where he experienced the logic of the “intellectual sportman” and helped to create what became a habit on Rio's beaches, frescobol. Finally, consecrated in his career, he revered in his chronicles the growth of Ipanema's cosmopolitanism. Millôr participated, in this way, in the “culture of carioquism” when the city projected the idea of a showcase of the Nation, still represented by the capitality because it had been the country's capital for a long time.

KEYWORDS: Chronicles; Millôr Fernandes; Rio de Janeiro

O menino do subúrbio

O menino Milton Fernandes nasceu e foi criado no subúrbio carioca. Milton passou os seus dois primeiros anos de vida em Vila Isabel, onde nasceu, em 16 de agosto de 1923, mas só foi registrado apenas em 27 de maio de 1924. A passagem de Milton por esse bairro repleto de histórias da boemia carioca nem sempre foi contemplada em suas memórias, uma vez que a sua presença por lá foi bastante efêmera.

O seu pai, o espanhol Francisco Viola, morreu jovem aos 36 anos, quando o menino não tinha nem um ano de idade. A sua mãe, Maria Viola Fernandes, ficou viúva aos 27 anos com quatro crianças: Judith; Hélio; Milton; e Ruth. Neste momento, se mudou com os filhos para uma casa na rua Isolina, 59, no Méier, que o marido havia comprado um pouco antes de morrer.

[...] vivemos aqui nós, quatro irmãos, numa casa estilo colonial português de dois andares, quatro aposentos enormes (pé direito de mais de três metros), a cozinha e o banheiro de fazer inveja, no tamanho, às maiores da Vieira Souto, o *puxado*, ou o *telheiro*, cobertura de telhas onde se comia, se brincava, as mulheres da família – muitas! muitas! – costuravam e bordavam pra fora e, naturalmente, fofocavam. (Fernandes, 1972, p. 3)

Milton se alfabetizou na escola pública Ennes de Sousa, que foi cunhada por ele mesmo como a Universidade do Méier. Ao descrever a escola, Millôr (Fernandes, 2005, p. 23) ressaltou que “era um colégio grande para mim, era uma casa antiga com uma varanda enorme em volta, num terreno grande com mangueiras”. Segundo ele, para quem vinha do centro da cidade do Rio de Janeiro, a escola ficava do lado esquerdo da linha do trem. Salientou que o lado do “Jardim do Méier era o outro, onde havia três cinemas. Um luxo” (Fernandes, 2003, p. 17).

Neste bairro, Milton viveu até os dez anos de idade, marcando profundamente a sua identidade como cronista das ruas e dos personagens urbanos:

[...] nasci no Méier aos nove anos de idade, onde é que já ouvi isso? Aqui estou, porém tão magro e tonto, vago e preocupado: no escuro não enxergo, não entendo do que não sei, paro onde me detenho, vou e volto cheio de saudades. Pois se fico anseio pelo desconhecido. [...] Sou como toda gente. Já me lembro: estudei na Escola Ennes de Sousa no Méier, onde depois fundei a Universidade do mesmo nome. Mas meus cursos maiores são de rua (e uma ou outra estrada), com seus currículos vitais de malandragem e medo. (Fernandes, 2006, p. 187).

Na segunda década do século 20, o Méier já se dividia informalmente entre os estabelecimentos e moradias situados à direita e à esquerda da estação de trem. O bairro era bastante cosmopolita, possuía muitas casas comerciais no estilo das que existiam no centro da cidade, era repleto de cinemas, como: o Politheama; o Cine Mascote; o Cine Paratodos; o Cine Imperator; e o Cine Méier – uma das primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro (Fraíha; Lobo, 2004, p. 42-46).

Dessa maneira, por conta de uma intensa vida social e cultural, podemos compreender a importância que o bairro do Méier produziu na trajetória de Millôr. Apesar disso, muitas vezes esse cosmopolitismo apresentado anteriormente foi contraposto por lembranças de um ambiente quase provinciano, ressaltado como um grande lamaçal, com carroças e com ruas sem calçadas. Este contraponto foi ressaltado quando descreveu a sua “Universidade do Méier”, salientando que “[...] a escola era desse lado mesmo, a gente subia o morro, uma ladeira íngreme. Naquela época, era de lama; quando chovia, era lama; porque as ruas calçadas são um acontecimento novo na história da humanidade” (Fernandes, 2003, p. 18). Contudo, em outros momentos, o bairro foi lembrado por diferentes

adjetivos com mais destaques, assim exaltou: “na época em que nasci, nascer no Meyer, como nascer na Vila, de Noel, bairro-irmão e filial, além de trazer um natural conhecimento de toda a cidade (o Meyer era *epikentron*), era todos sabem, um privilégio” (Fernandes, 2002, p. 369). Seja como for, o Méier significou para a infância do menino Milton (2002, p. 370) “o umbigo do mundo. Vivíamos com a consciência (inconsciente) de que nunca teríamos que abandonar o bairro e a cidade (como muito mais tarde eu iria aprender que era o normal na maior parte das cidades pobres e tristes do Brasil) para sobreviver”.

Após a morte de sua mãe, em 1935, também aos 36 anos de idade, Milton, com sete anos, e seus irmãos foram distribuídos entre os familiares. Durante os três primeiros anos após ficar órfão, o menino foi morar com os tios maternos numa casa humilde no subúrbio de Terra Nova — entre Del Castilho e Tomás Coelho. Mas a grande referência para Milton, naquele momento, foi a sua avó materna, Concetta di Napoli, que escolheu morar com o neto na mesma casa.

Portanto, a trajetória de Millôr Fernandes e as suas narrativas foram marcadas pelas relações estabelecidas com as suas lembranças de infância no subúrbio carioca ainda como Milton e com a realidade de ter se tornado órfão aos sete anos de idade, quando o menino era encantado pelas histórias em quadrinhos estadunidenses e pelos desenhos de humor brasileiros.

O seu primeiro contato com o mundo dos jornais, não mais como leitor, mas como autor, foi aos dez anos de idade. O menino Milton foi levado pelo seu tio Antônio Viola, que era chefe da gráfica d’*O Jornal* (um dos veículos de comunicação do empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand), a participar de um concurso de ilustração no mesmo periódico, ganhou o prêmio, recebeu o pagamento de 10 mil reis por ele e publicou o seu primeiro desenho, dando início a sua carreira no jornalismo. Depois, aos quatorze anos, foi trabalhar na revista *O Cruzeiro*, uma das

principais revistas de Chateaubriand, onde o menino fazia de tudo, era contínuo, traduzia legendas, organizava arquivos, entre outras atividades. Foi neste momento que aprendeu o labor diário de uma redação.

Lembramos que o que ele ganhava no primeiro emprego mal dava para pagar a sua alimentação e o quarto na pensão quando passou a morar no centro, então, pediu a revista *O Cruzeiro* que triplicasse o seu salário. Ao continuar com os seus estudos, Milton frequentou o ensino noturno no Liceu de Artes e Ofícios, no centro do Rio de Janeiro, e foi ali que aprendeu um pouco sobre o ensino das Artes. Recordou que o *Liceu* era “um prédio muito bonito, *art nouveau*, com uma escadaria de mármore; à esquerda era o *Nice*; e à direita, o *Belas Artes*, onde todos os artistas, cantores, compositores se reuniam. Para mim, era o centro do mundo, porque em frente tinha o *Hotel Central*, onde se hospedavam políticos dos estados” (Fernandes, 2003, p. 22).

Para o menino Milton (Fernandes, 2003, p. 23-24), as suas principais dificuldades, naquele período, foram a falta de dinheiro, a necessidade de trabalhar e estudar ao mesmo tempo, a distância entre a residência (quando ainda residia no subúrbio) e o local de trabalho e da escola, que eram no centro do Rio de Janeiro. Aliás, realidade muito semelhante ao de tantos brasileiros que precisam trabalhar e estudar no horário noturno e ainda residem longe tanto do local de trabalho, quanto da escola.

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

na estação Francisco Sá. Viajava durante quarenta minutos e saltava na estação chamada Terra Nova. Caminhava uns quinhentos metros e chegava em casa. (Fernandes, 2003, p. 23-24).

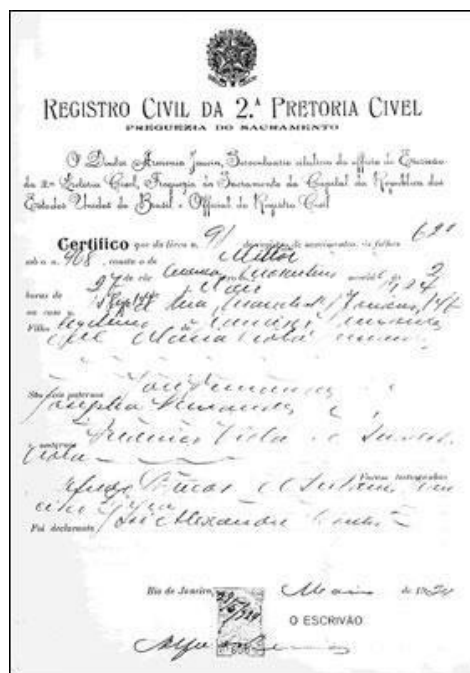
Enfim, a existência do subúrbio carioca na trajetória do jornalista Millôr Fernandes foi marcadamente exaltada em suas narrativas, que vez por outra revisitava as suas lembranças infantis quando principalmente queria contrapor o avanço da especulação imobiliária sobre a cidade, especialmente na Zona Sul.

O nascimento de Millôr Fernandes

Millôr nasceu aos 17 anos de idade quando trabalhava na revista *O Cruzeiro*. Ao analisar a sua certidão de nascimento, ele reparou em um detalhe da caligrafia do escrivão, em que as formas das letras desenhadas remetiam a um novo sentido para elas, gerando-lhe uma nova identidade, não mais como Milton, e assim surgiu o Millôr.

estava lá, aquele *M* aberto, *i*, *l*, depois vinha o *t* – que o cara fazia também aberto –, *o*; e termina com um *r* perfeito. Como ele riscou o *t* em cima do *o*, o que estava escrito era Millôr [...]. Aí resolvi mudar. Foi curioso, porque assumi o nome de Millôr e todo pessoal, que trabalhava comigo e de casa, imediatamente, começou a me chamar de Millôr. O Milton sumiu na mesma hora. Tanto que eu sou 17 anos mais moço do que eu mesmo! (Fernandes, 2003, p. 32-33).

Figura 1 - Certidão de Nascimento de Millôr Fernandes



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Certid%C3%A3o_-_Millor_Fernandes.png

Nasceria, a partir daquele momento, o Millôr Fernandes, deixando o menino Milton atrelado às memórias pueris do subúrbio, contemplado em suas lembranças como um lugar idílico. Essa nova criação e/ou criatura promoveria nele um novo ser, ligado sobretudo ao labor diário dos grandes periódicos. Millôr já despontava, naquele momento, para a arte de escrever sobre o cotidiano com uma verve humorística, marca indelével de si mesmo, de suas representações e de seus questionamentos que, em sua maioria, estiveram ambientados no cenário urbano carioca.

Essas referências construídas acerca de si nos mostram as múltiplas representações da identidade do menino do Méier, do jornalista, do literato, do dramaturgo, do tradutor, do humorista, enfim, de Millôr Fernandes. Podemos definir que é a diversidade que compõe esse indivíduo moderno, quer dizer, esse ser social.

Millôr Fernandes fez parte da geração de jornalistas que aprendeu o ofício no trabalho diário das redações. Sem uma formação profissional, fez do cotidiano das ruas o meio e o produto de suas narrativas jornalísticas e humorísticas. Ele ingressou na atividade jornalística antes de sua profunda modernização. No Brasil, até meados do século 20, o campo jornalístico se confundia com o campo literário. Podemos dizer que a década de 1950 marcou a transformação do formato jornalístico produzido no país, visto que o jornalismo político-literário sucumbiu ao jornalismo empresarial e modernizado.

Segundo Marialva Barbosa (2007, p. 150), o que se procurou construir foi a autonomização do campo jornalístico em relação ao literário, fundamental para a legitimidade da própria profissão. Assim, o texto perdeu o seu caráter literário. Suprimiram-se as adjetivações, superlativações, juízos de valor. Passou-se a acreditar que a imprensa podia ser neutra e imparcial. Nessa busca de objetividade foi necessário valorizar o enxugamento do texto, assim como procurar economizar palavras e sinais gráficos (Gurjão, 1994, p. 245).

Nesse contexto, também podemos observar a profissionalização do jornalista. Uma vez que, após tamanha transformação, o jornalismo deixou de ser apenas uma ocupação provisória e se tornou uma profissão com identidade própria diferenciada dos literatos e dos políticos. Um novo *ethos* se configurou para representar esse profissional da imprensa que deveria possuir, com todas essas mudanças, um compromisso com a objetividade, com a responsabilidade social e com a liberdade de imprensa (Ribeiro, 2006, p. 428).

As novas regras impuseram-se aos chamados “gêneros informativos” e passaram a marcá-los pela impessoalidade, pelo anonimato, pelo distanciamento enunciativo em relação ao universo de referência. De acordo com Mesquita (2008, p. 39), os cronistas interpretaram essa transformação contrariando a dinâmica da impessoalidade, contribuindo

para consolidar esse gênero como um fenômeno genuinamente carioca. A maioria dos cronistas brasileiros, dos anos 1950 e 1960, vivia no Rio de Janeiro e fazia do cotidiano da cidade a matéria-prima de suas narrativas. Assim, apresentamos a produção jornalística de Millôr Fernandes que se configurou na contramão dessas chamadas modernizações. Autodidata e contrário aos padrões e classificações dessa imprensa em transformação, continuou a promover adjetivações, opinar sobre os assuntos políticos e sobre o cotidiano da sociedade, enfim, se intrometia na cidade e nos seus hábitos, especialmente com as suas crônicas.

[...] eu já nasci jornalista. Meus pais eram muito pobres, então eu fazia de tudo. Comecei a traduzir histórias em quadrinhos, ia vinte e cinco vezes ao dicionário, preenchia (os balões). Ia à oficina, brincava com os gráficos... Hoje você estuda, faz o curso e entra em uma bitola no jornal. (Fernandes, 2005, p.35)

Em meados da década de 1940, Millôr se profissionalizou como jornalista n'O *Cruzeiro*. Como todos aqueles de sua época, aprendeu o ofício da atividade jornalística no labor diário das redações nas quais trabalhou. Mesmo com as mudanças em curso, Millôr permaneceu distante das padronizações e dos manuais de redação. Como profissional da imprensa, era múltiplo, tinha conhecimento de todo o “processo produtivo”, era um verdadeiro artesão às vésperas da Era empresarial. Para ele, o profissional da imprensa deveria “ser encarregado de múltiplas atividades, para além de coordenar equipes – pautar, escrever, diagramar, editar” (Fernandes, 2003, p. 10).

Dessa forma, ao longo de sua carreira como jornalista, Millôr Fernandes trabalhou 25 anos na revista *O Cruzeiro* (1938-1963), 19 anos na revista *Veja* (1968-1982 e 2004-2009), 6 anos no jornal alternativo *O Pasquim* (1969-1975), 10 anos na revista *Isto É* (1983-1993), 8 anos no *Jornal do Brasil* (1985-1993) e alguns períodos na *Tribuna da Imprensa* e *Correio da Manhã*, entre

outros veículos de comunicação. E até a sua internação em decorrência de um acidente vascular cerebral, em fevereiro de 2011, ele se dedicou ao seu *saite* [sic] “*Millôr online* [sic]: enfim, um escritor sem estilo” (Fernandes, 2002, p. 7).

Enfim, desde o início de sua carreira na imprensa, o seu sustento vinha exclusivamente do seu ofício na revista, não possuía outro emprego paralelo ao jornalismo, como os demais colegas de profissão daquele período. Era integralmente jornalista.

Millôr e a Zona Sul

Com o sucesso conquistado na revista *O Cruzeiro*, Millôr se deslocou, primeiro, do subúrbio em direção ao centro do Rio, e passou a residir próximo da redação da revista em que trabalhava, assim, morou na Lapa de 1938 a 1942. Depois caminhou em direção à Zona Sul, ambiente no qual se estabeleceu e que marcou as suas narrativas humorístico-jornalísticas até o fim da vida.

Em 1943, aos 20 anos de idade, Millôr, que se projetara com tanto sucesso no cenário nacional e com o melhor salário da imprensa, foi morar na Avenida Atlântica, com Freddy Chateaubriand (diretor de *O Cruzeiro*) num apartamento de seis quartos. Desfilava nas ruas com seu belo automóvel — uma das grandes referências culturais da modernidade da capital da República naquele momento. Millôr seguiu, portanto, o padrão boêmio e cultural dos cronistas de sua geração, primeiro do subúrbio ao centro, e dali para a Zona Sul da cidade.

Vale destacar que na década de 1950, com os padrões da imprensa modernizada, com o salário valorizado, com um automóvel zero e com o novo estilo de vida na boemia de Copacabana, Millôr referendava os símbolos do padrão sociocultural dos “anos JK”. Nesse período, possuir um

automóvel exercia um grande fascínio sobre aqueles que viviam os novos ares da modernidade, símbolo de poder, prestígio e realização pessoal. Ressaltamos que no projeto de desenvolvimento urbano-industrial do governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), o automóvel foi a mola propulsora (Mesquita, 2008, p. 291).

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

Como destacou a arquiteta Andréa Rêgo (2006, p. 171), Copacabana espelhava o progresso nacional, em que o crescimento das cidades era visto como sinônimo de desenvolvimento. Dessa maneira, a moradia à beira mar adquiriu um status de riqueza e modernidade que envolvia não só as elites, mas fascinava a classe média, aumentando a especulação imobiliária. Além disso, houve no Brasil, nesse período pós-Segunda Guerra, uma euforia econômica que foi acompanhada por uma explosão demográfica de pessoas que vieram de várias partes do mundo. Segundo a autora, esses fatores foram decisivos para a densificação de Copacabana. O mercado imobiliário acabaria, portanto, adotando como modelo de edificação para o bairro – os grandes prédios de apartamentos com 12 pavimentos. Assim, Copacabana acabou se transformando numa Babel internacional, onde se acentuaram os problemas de falta de infraestrutura urbana e da saturação das vias principais.

Portanto, Copacabana pode ser reconhecida como um bairro-cidade, já que se orgulhava de ter tudo que uma cidade exige. Com isso, ajudou a

criar uma “mentalidade copacabanense”, fundada no conceito de autossuficiência, aplicando-se igualmente ao campo da cultura. Era o resultado de um sentimento de autonomia e de superioridade em relação aos outros bairros do Rio (Mesquita, 2008, p. 107). Um dos grandes referenciais dessa distinção foi a criação do novo túnel, dividindo a cidade em “antes do túnel e depois do túnel” (Moraes; Berger, 1959, p. 17). O túnel do Pasmado, inaugurado em 1952, aumentou a acessibilidade ao bairro, tornando mais rápida a ligação entre o centro da cidade e os bairros litorâneos da Zona Sul. A marca fundamental que cravou a diferença entre Zona Norte e Zona Sul do Rio de Janeiro. Como afirmou Millôr (2003, p. 27, entrevista):

[...] minha vida foi uma progressão geográfica em direção à Zona Sul. Primeiro foi o Méier, depois rua São Pedro, no Centro, daí pra rua São José, em seguida rua das Marrecas. Marrecas, quatro anos; depois morei um ligeiro tempo em cima da Taberna da Glória, num pequeno apartamento, e aí fui para a Avenida Atlântica. Então, quando abriram o Túnel do Pasmado, eu disse: “Pó, levei vinte anos para atravessar socialmente a cidade –, agora esses filhos da puta vêm em quinze minutos!”. (Fernandes, 2003, p. 27).

Os habitantes de Copacabana possuíam hábitos que os diferenciavam das pessoas dos demais bairros da cidade, incorporando uma linguagem corporal singular: vestimentas, gestos, pele morena do sol, uso de gírias entre outras práticas sociais passaram a representar a identidade do carioca copacabanense (Rêgo, 2006, p. 185). No que tange à sua sociabilidade, a praia era a principal referência. Devemos salientar que essa juventude de Copacabana dos anos 1950 conjugava outras referências comportamentais em relação à juventude das décadas anteriores. Respalado pelos ares litorâneos e pelas novas práticas sociais, surgiu um novo referencial de beleza, a do *sportman*:

[...] alegre, vestindo roupas práticas e confortáveis, corpo atlético e dourado pelo sol da praia, [...] cujos músculos enrijecidos pela prática contínua do futebol e voleibol, marcavam uma mudança do padrão físico masculino, bem diferente do perfil do dândi, de negras melenas ao vento, magro, pálido, sempre ameaçado pela tísica. (Carvalho *apud* Mesquita, 2008, p. 101).

Um dos esportes que se tornou muito comum entre a juventude desse período e criado nas areias de Copacabana foi o frescobol, que por sinal Millôr Fernandes, numa postura bastante envaidecida, sempre se orgulhava ao declarar que foi um de seus “inventores e divulgadores, não só para o Brasil, mas para o mundo” (Fernandes, 2005, p. 35).

[...] eu morava na Avenida Atlântica, esquina com Rua Bolívar. O Sérgio Porto também morava em Copacabana e nós ficávamos na praia por ali, com a turma do Carlinhos Niemeyer. Um dia surgiu, nem sei como, uma raquete de madeira com uma espécie de elástico e uma bola na ponta. Era uma coisa francesa chamada *la pelote basque*. Logo depois alguém tirou aquilo e começou a jogar com a raquete. Precisava ser macho para pegar nela. E assim estava criado o frescobol, o único com espírito esportivo, sem disputa formal, vencidos ou vencedores. (Fernandes, 2005, p. 37).

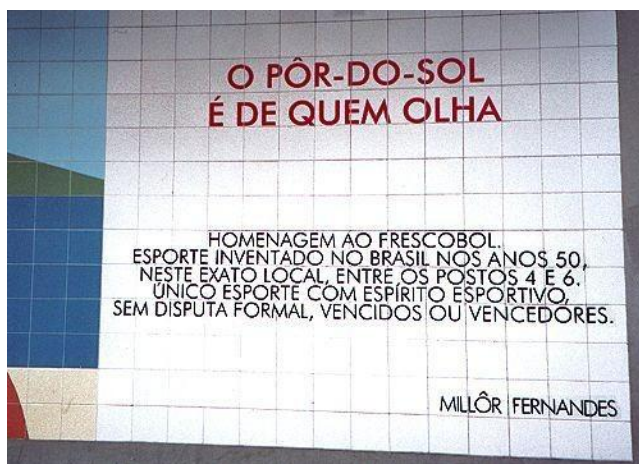
A relação de Millôr com a sociabilidade da Zona Sul da cidade foi tão marcante que no final da década de 1980, foi convidado pelo secretário de obras da Prefeitura do Rio de Janeiro para criar um painel na praça Sarah Kubitschek, em Copacabana, que traduzisse a principal referência do bairro que era o frescobol.

Figura 2 – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr, [198?])



Fonte: <https://copacabana.com/praca-sarah-kubitschek>. Acesso em: 12 maio 2025

Figura 3 – Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro (Millôr, [198?])



Fonte: <https://copacabana.com/praca-sarah-kubitschek>. Acesso em: 12 maio 2025

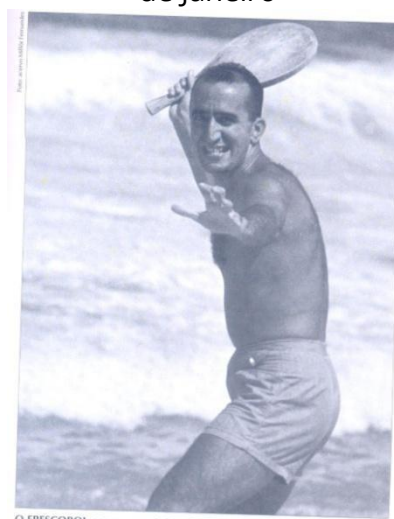
Podemos afirmar que o painel não representa apenas Copacabana e as suas sociabilidades, mas acima de tudo é a síntese da identidade de Millôr:

[...] o painel teria que representar, óbvio, alguma coisa referente ao Rio. Sendo em Copacabana, preferivelmente alguma coisa referente a Copacabana. E, dificuldade maior, por que não referente ao próprio local? Pensando bem (dói um pouco), tomei como assunto o frescobol, de cuja criação me orgulho de ter participado, jogando com as primeiras bolas e raquetes (estas pesavam uma tonelada) que apareceram no Posto 4, no início dos anos 50. Atleta por vocação (não tenho nada a ver com

intelequitoal), o Frescobol foi um esporte que cheguei a jogar bastante bem. [...] (Fernandes, Millôr. Mural da Praça Sarah Kubitschek em Copacabana, Rio de Janeiro, [198?]).

Em sua declaração no mural em Copacabana, ele contrariava a imagem do intelectual boêmio de sua geração, em que consagraram a máxima: “intelectual não vai à praia, intelectual bebe” (Jaguar, 2000, p. 69). Ele bebia, mas também ia à praia, era um fiel representante das areias cariocas. Segundo Millôr, era um “atleta por vocação, não tenho nada a ver com *intelequitoal*” (Fernandes, 2005, p. 38, grifo do autor).

Figura 4 – Millôr jogando frescobol no Posto Quatro em Copacabana, Rio de Janeiro



Fonte: acervo familiar

Segundo Andréa Rêgo (2006, p. 181), o frescobol teria surgido em 1946, não por Millôr Fernandes, mas por Lian Pontes de Carvalho, no Posto Dois, e ficou proibido entre 1950 e 1951, sendo banido para a Praia do Diabo, mas depois retornaria à sua praia de origem. Contudo, o mais importante de ressaltarmos é que Millôr pode até não ter inventado o novo esporte, entretanto, na memória de muitas pessoas, o jornalista *sportman* sempre

será visto como um de seus principais divulgadores e praticantes. Destacamos que em 2015, quando a cidade do Rio de Janeiro completou 450 anos, o frescobol tornou-se Patrimônio Imaterial do Rio, pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade.

Contudo, os frequentadores e moradores de Copacabana não viviam somente dos dias ensolarados na praia, a sua vida noturna era:

[...] bastante movimentada e intensa que determinou o aparecimento de um novo tipo de jornalista que jamais poderia existir se Copacabana continuasse o imenso areal: o cronista da noite, o homem que vive nas madrugadas e que vem por um jornal contar, diariamente, a vida das boates, dos bares dos restaurantes de Copacabana. (Moraes; Berger, 1959, p. 13).

Como o bairro representava a expansão urbano-industrial da cidade e a incorporação de novos símbolos de consumo e de comportamento, ela era a própria modernidade carioca. Copacabana marcou o deslocamento também da tradicional boemia da Lapa e do Estácio para a Zona Sul, estabelecendo-se como principal circuito boêmio e gastronômico da cidade (Mesquita, 2008, p. 107-108).

Seja como for, podemos dizer que a atuação desse grupo de jornalistas dos anos 1950, do qual Millôr Fernandes fez parte, foi importante para fixar os elementos definidores da cultura urbana carioca desse período e da própria constituição da identidade carioca, “construída a partir do movimento de circularidade entre as redações e as ruas do Rio” (Mesquita, 2008, p. 236). Uma vez que “os cronistas não somente captam a alma da cidade, decodificando a polifonia urbana, como também fazem das ruas o seu principal espaço de sociabilidade” (Mesquita, 2008, p. 144).

Segundo Elizabeth Dezouart (1986, p. 62), o final dos anos 1950 e início de

1960 representaram o começo da saturação do bairro de Copacabana, com problemas tais como: os congestionamentos e a poluição do ar e sonora. Dessa maneira, no início dos anos 1960, enquanto as elites passaram a buscar os bairros de Ipanema e Leblon como opções de moradia e um novo referencial de qualidade de vida, as camadas mais baixas da população, em suas representações, ainda idealizavam morar em Copacabana como símbolo de uma modernidade, um referencial de status e ascensão social (Rêgo, 2006, p. 208). Portanto, a intensa especulação imobiliária, o inchaço da população e o crescimento urbano desordenado fizeram com que a elite carioca moradora de Copacabana deixasse de se encantar com a “Princesinha do Mar” e se projetasse em direção à “Garota de Ipanema”.

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

Portanto, em 1960, concluímos que houve intensas mudanças no cenário urbano, econômico, social e cultural carioca. Para além da transferência da capital federal para Brasília, os símbolos da modernidade carioca se alteraram, foram se transformando, modificando inclusive o referencial comportamental e boêmio da Zona Sul da cidade do Rio. Essa reordenação do território cultural da cidade acabou por interagir com as narrativas de vários cronistas da geração de Millôr. Ele, inclusive, nesse período, se mudou de Copacabana para uma cobertura em Ipanema, onde construiu seu ateliê e residiu até a sua morte em março de 2012.

Podemos dizer que Millôr tornou-se um legítimo representante da República de Ipanema, e essa marca se consolidou quando o jornalista

passou a integrar a patota d'O *Pasquim*, jornal alternativo criado no bairro de Ipanema, que com seus hábitos e referências criaram uma identidade que se projetou em uma grande geração de jornalistas, influenciando em novos hábitos cotidianos e narrativas (Queiroz, 2015).

Nesse contexto, podemos dizer que houve também a fabricação da “cultura do carioquismo” (Mesquita, 2008), um tipo ideal, um cidadão-padrão da cidade do Rio de Janeiro caracterizado por sua dimensão local, mas ao mesmo tempo nacional. Contudo, muitos autores salientaram que essa marca estava circunscrita há uma região específica da cidade, a Zona Sul, definida na década de 1960 por uma nova territorialidade cultural e de sociabilidade, isto é, no bairro de Ipanema.

Dessa forma, essa particular cidadania foi definida por “códigos de pertença cultural entre os de casa e os que adotaram a cidade como sua” (Mesquita, 2008, p. 42). Isto é, compartilhavam dessa ideia os cariocas de nascença ou não, pois em todo caso estavam também incluídos nessa definição os que acolheram a cidade e foram acolhidos por ela. Como destacou Millôr,

[...] o carioca, todos sabem, é um cara nascido dois terços no Rio e outro terço em Minas, Ceará, Bahia e São Paulo, sem falar em todos os outros Estados, sobretudo o maior deles, o estado de espírito. [...] Sem falar que a sua maior diversão é definitivamente coletiva, ligada a dos outros. Pois, ou está na rua, que é de todos, ou no recesso de seu lar, que, no Rio, é sempre, em qualquer classe social, uma *open-house*, aberta sob o signo humanístico do “pode vir que a casa é sua”. (Fernandes, 1978, p. 50).

A identidade do Rio de Janeiro como símbolo do Brasil fora construída desde o período do Império com suas características de capital cosmopolita (a cidade era o principal elo com o mundo europeu, pois

estava em sintonia com o “mundo civilizado”, tornando-a, assim, uma fonte de irradiação do processo civilizacional para o país) e se perpetuou ao longo da história republicana, já que, mesmo com as mudanças políticas, o Rio de Janeiro permaneceria como a “vitrine da nação”. Um dos grandes referenciais que comprovam essa relação metonímica entre Rio e Brasil é o fato de que mesmo deixando de ser a capital oficial, em 1960, a cidade continuaria a sediar instituições culturais de dimensões nacionais como: a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras, o Museu Histórico Nacional (Motta, 2004, p. 49).

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

Ressaltamos que a crônica como gênero literário possui uma identidade urbana carioca. Segundo Beatriz Resende (1995, p. 35), a crônica “nasceu, cresceu e se fixou no Rio”. Os cronistas foram os principais intérpretes da cidade ressignificada e de seu cidadão ideal. As crônicas de Millôr Fernandes, assim como as de muitos outros cronistas de sua geração, construíram uma representação da cidade, ou melhor, uma identidade do Rio de Janeiro enquanto metonímia do Brasil. Como salientou Margarida de Souza Neves (1995, p. 26-27), “cronistas, por um lado, apresentam cotidianamente o particular relevo desta cidade capital e, por outro, reiteram um deslizamento discursivo expressivo da capitalidade do Rio de Janeiro, já que, em seus textos, muitas vezes Brasil e Rio de Janeiro são termos intercambiáveis”.

A cidade do Rio, o bairro de Ipanema e a cultura do carioquismo foram os

elementos fundamentais de sociabilidade que marcaram a trajetória de Millôr Fernandes, moldando a sua identidade e as suas relações sociais, afetivas, familiares e profissionais. O jornalista consagrou em sua narrativa o mito da cidade maravilhosa marcada pela letra de seu Hino Oficial (definida como Hino em 1961 por Carlos Lacerda, mas a marchinha foi criada em 1935, por André Filho, para o Carnaval daquele ano) como “coração do Brasil”, tomando a parte pelo todo, exaltando a singularidade de Ipanema como representação do Rio de Janeiro, e este como representação de Brasil. Esse espaço carioca com sua rede de sociabilidade passou a representar, na narrativa de Millôr e na de muitos cronistas de sua geração, o *modus vivendi* carioca. Pois Ipanema, para os cronistas e intelectuais daquele período, era a vanguarda cultural não só do Rio, mas do Brasil.

A simbiose com esse lócus foi tamanha, que podemos dizer que o bairro gerou em Millôr uma nova identidade. Assim como aos 17 anos nasceu o Millôr, o bem-sucedido jornalista, aos 31 anos quando ele se mudou para Ipanema, foi criado o Millôr ipanemense, apesar do contato com o bairro ter ocorrido anteriormente, mas foi quando Ipanema passou a “lançar modas” que o jornalista se tornou um ator e disseminador importante de seu *modus vivendi*. Dessa forma, a hegemonia cultural da Zona Sul da cidade impregnou Millôr Fernandes em todos os sentidos, tanto que ele mesmo tendo nascido e vivido do outro lado da cidade, apenas o lembrava em suas lembranças pueris. Millôr tornou-se um legítimo representante de Ipanema, produzindo um distanciamento em seu comportamento e em sua narrativa do subúrbio de origem. Suas narrativas se voltaram especialmente para os personagens da classe média carioca, moradores da orla. Enfim, Millôr representava em suas crônicas os símbolos de sua “cidade ideal”.

Lembramos que o mito construído em torno da cidade como maravilhosa não foi compartilhado por todos os cronistas de sua geração. De um lado, havia os que acreditavam na construção da “cidade ideal”, a cidade

maravilhosa: bela, cordial, alegre, cosmopolita e única, onde o olhar se fixava na Zona Sul da cidade. Por outro lado, aqueles que ajudaram a edificar a “cidade real”, um universo distante da zona litorânea e cordial, e presente apenas nas crônicas policiais, localizada na Zona Norte: com personagens vulgares, trágicos e infames, longe dos sujeitos com cabelos ao vento e com os corpos dourados do sol de Ipanema, Leblon ou Copacabana. Como, por exemplo, Sérgio Porto e Paulo Mendes Campos que se sentiram exilados na chamada República de Ipanema e com as suas crônicas voltavam-se para o ambiente e para a descrição de personagens do subúrbio carioca.

[...] a cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte, que no decorrer de sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. (Argan, 2005, p. 73).

Lúcia Rito (2001, p. 25) analisou que a cidade do Rio foi dividida por zonas muito mais pelos jornais e pela mídia do que nos arquivos oficiais. Segundo a autora, a expressão Zona Norte também pouco aparecia nos principais livros sobre a história do Rio de Janeiro até a década de 1960, e, quando era mencionada, a sua referência era expressa como sendo uma imensa fatia que se estendia dos bairros encontrados depois do Túnel Rebouças e da Praça da Bandeira, até os da área da Central do Brasil e da Leopoldina, o chamado subúrbio carioca.

Portanto, a demarcação da Zona Norte e da Zona Sul como lados opostos da mesma cidade foi uma ação meramente cultural, já que os pesquisadores sobre o tema não encontraram referências que justificassem essa demarcação espacial. Dessa maneira, compreendemos que essa fragmentação do espaço se desenvolveu a partir da visão elitizada por grande parte dos cronistas ipanemenses, principalmente nas décadas

de 1960 e 70, os quais projetaram para o Rio de Janeiro e para o Brasil os valores e os comportamentos da chamada República de Ipanema.

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

Segundo o jornalista Ruy Castro (1999, p. 12), o grande caldo cultural que simbolizou Ipanema na década de 1960 nasceu no Arpoador, que passou a significar “o grande laboratório de costumes da cidade” (Castro, 1999, p. 27). Tornou-se um lugar de memória ao representar o berço do surfe no Brasil, e onde “as primeiras meninas brasileiras se atreveriam a usar biquíni, [...] era o duas-peças com o umbigo à mostra, [...] e em poucos verões, os biquínis estariam revelando também a beleza das meninas de família de Ipanema” (Castro, 1999, p. 40-41).

Essa mestiçagem cultural se espalhava para além da orla e penetrava nos antigos bares do bairro. Segundo o cronista de Ipanema, Carlinhos de Oliveira (2004, p. 36), na década de 1960, “havia três lugares que todo mundo frequentava neste elegante bairro: o Jangadeiro, o Veloso e Zeppelin”. Os bares de Ipanema estruturaram uma grande rede de sociabilidade que penetrou nos hábitos da cidade. Para muitos jornalistas que seguiram a tradição boêmia da Lapa e posteriormente de Copacabana, os bares de Ipanema eram os melhores fóruns de debate, onde se podia encontrar os amigos e discutir questões relativas ao cotidiano, à política, à sociedade, à cultura ou, simplesmente, como se diz no Rio: jogar conversa

fora. Como destacou Millôr (1978, p. 51): “basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticadíssimo, a do *living-room* granfa, a da cama (antes e depois) é o humor, a crítica, a piada e a graça, o descontraimento”.

Por tudo isso, muitos movimentos culturais nasceram ou se disseminaram nas conversas nessas mesas de bar, como a Bossa Nova e o Cinema Novo que foram crias dessas discussões. Ipanema ganhou ainda mais notoriedade por ter se tornado o palco de diversas manifestações socioculturais daquele período, nos anos 1960 e 70, transformando o bairro no espaço mais desejado da cidade e do país. Contribuindo, com isso, para consagrar essa nova territorialidade cultural.

Na década de 1960, em muitas crônicas, os jornalistas Jaguar, Paulo Francis e Carlinhos de Oliveira consagraram a assertiva de que “intelectual não vai à praia, intelectual bebe” (Oliveira, 2004, p. 36) como marca registrada dessa “turma de Ipanema”. Posteriormente, já na década de 1970, esse tipo de intelectual ficou conhecido como *Chopnic*, termo criado por Jaguar e Ivan Lessa n’*O Pasquim* para uma propaganda de cerveja no jornal, e depois foi atribuído àquelas figuras de Ipanema que quase sempre não chegavam até a praia, pois paravam antes num bar das proximidades para beber e encontrar os amigos, por isso que “um chopnic sequer chegava à areia da praia” (Rego, 1983, p. 76).

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

Todavia, é preciso ressaltar que, apesar desse encantamento com o espaço e do cosmopolitismo da República de Ipanema, nem todos os cronistas remanescentes da geração de boêmios de Copacabana se sentiram pertencentes a essa nova territorialidade. Sérgio Porto, por exemplo, se sentia um exilado nesse novo território cultural. Ele recriava em suas crônicas os devaneios de sua demolida Copacabana ou se refugiava no cenário esquecido dos subúrbios cariocas com seus diversos personagens. A garota de Ipanema de Sérgio Porto nada se assemelhava com a clássica garota idealizada por Vinicius de Moraes e Tom Jobim. O cronista retratou “o lado sombrio das meninas de Ipanema, cheias de futilidades, excessivas preocupações com a aparência e um vazio existencial, compensado por uma vida noturna intensa, frívola e com muitos vícios” (Mesquita, 2008, p. 148).

Porto destacava em suas crônicas um distanciamento da garota “bossa-nova” que tanto encantou Tom, Vinicius e outros cronistas da época, como o próprio Millôr, que se apraziam com os símbolos dessa Ipanema idealizada: a praia ensolarada, os bares e as suas garotas de biquíni ou minissaia, douradas do sol, com os cabelos ao vento a caminho do mar. O interessante dessa construção sobre a “garota de Ipanema” é que a sua primeira e famosa representante Helô Pinheiro (Heloisa Eneida Menezes Paes e Pinto) não era uma ipanemense típica dos anos 1960. Nascida na Zona Norte, no bairro do Grajaú, mudou-se aos 10 anos para Ipanema com a sua mãe (funcionária pública), que havia se separado de seu pai, o general Juarez Paes Pinto (militar que posteriormente se tornou o segundo censor d’*O Pasquim*). Apesar de ter se tornado a garota de Tom e Vinicius aos 19 anos, ela foi criada aos moldes da classe média tijucana e adjacências: para se casar virgem, ser uma boa esposa e ter filhos. E assim o fez, contrariando a postura mais moderna das moças de sua geração, que eram independentes e possuíam vida sexual ativa. Enfim, essa garota de Ipanema na vida real não representava a vanguarda e o cosmopolitismo de Ipanema, ao invés disso, reforçava a projeção da tradicional família brasileira aos moldes míticos da moça “bela, recatada e do lar”.

A efervescência desses novos padrões de comportamento tornou Ipanema um reduto não organizado de manifestações de oposição ao *status quo* no pós-1964. Há uma construção fortemente disseminada por aqueles que pertenceram à República de Ipanema que ali estava a vanguarda cultural e política do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970, contudo, para muitos setores da esquerda e da direita daquele período, essa “turma” ficou conhecida pejorativamente ou não como “esquerda festiva”. Essa expressão foi bastante disseminada tanto pelos militantes de esquerda quanto pela direita para caracterizarem o tipo de oposição que muitos intelectuais, artistas, cronistas, cartunistas, entre outros manifestavam para criticar o regime autoritário. E com o termo “esquerda festiva” desqualificavam o trabalho desses diversos profissionais. Percebendo-os, sobretudo os jornalistas d’O *Pasquim*, como um grupo que só se preocupava com festas, bebidas e mulheres. E, ainda entendiam que o humor e a ironia utilizados por muitos desses jornalistas eram realizados muito mais pelo lirismo do que pela denúncia (Queiroz, 2015).

É interessante perceber que mesmo convivendo com todos os personagens dessa “esquerda”, seja na mesa de bar, na areia da praia, ou nas redações em que trabalhou, Millôr Fernandes nunca se sentiu pertencente à “esquerda festiva”. Apesar de participar de sua grande manifestação pública que foi o bloco de Carnaval Banda de Ipanema, ainda assim não se sentia um representante desse grupo.

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

Como destacado, Millôr Fernandes foi um ator importante da divulgação do *modus vivendi* da cosmopolita “República de Ipanema”. De acordo com Ruy Castro (1999, p. 254), “cada centímetro de Ipanema era seu território

[de Millôr]". Apesar da decepção com a especulação desenfreada no bairro, ele não deixou de enfatizar o *glamour* de se morar na Zona Sul, sobretudo, em Ipanema, ressaltando que o seu mundo estava circunscrito ao "interesse da praça General Osório de minha aldeia Ipanema" (Fernandes, 1972, p. 11). Ele recordou que seus dias na ensolarada Ipanema dos anos 1960 eram quase sempre os mesmos:

Eu saía de manhã, escrevia um pouco – máquina de escrever! –, ia à minha praia, jogava (peteca! Depois frescobol), caía no mar. E aí ia trabalhar até de noite. Sobrava tempo para a *happy hour* – no Juca's Bar, ali no Centro da Cidade [próximo à redação de *O Cruzeiro* onde trabalhava]. Íamos depois para as boates que estavam aparecendo. (Fernandes, 2003, p. 34-35).

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

Sobre o inchaço populacional nas areias da praia durante os verões, descreveu Millôr ainda em 1969: "sempre se pode enfiar mais um guarda-sol de praia entre os 350.000 que já se encontram enfiados na areia às sete da manhã. Na verdade, transformou-se até um esporte local cada um procurar, cuidadosamente, um lugar onde enfiar o seu (guarda-sol!)"

(Fernandes, 1969, p. 2).

Millôr, que assistiu ao emparedamento de Copacabana, no final dos anos 1940, vociferou quase que diariamente em suas crônicas para que tal fato não ocorresse também em Ipanema, a sua “cidade ideal”. Podemos dizer que as décadas de 1960 e principalmente os anos 70 representaram tanto o auge da nova territorialidade cultural da cidade com a projeção do bairro de Ipanema como vanguarda cultural no cenário nacional, quanto uma intensa especulação imobiliária que modificou a face do bairro, derrubando casas e construindo novos prédios, assim como aconteceu em Copacabana nas décadas anteriores.

Dessa forma, Millôr resolveu limitar o seu território, a sua cidade, o seu bairro e o seu quarteirão, quer dizer, demarcou a pracinha na rua Gomes Carneiro como sua, onde em 1962 organizou o seu ateliê, e de onde projetou seu olhar sobre Ipanema e sobre a cidade. Segundo Ruy Castro (1999, p. 258), “tal praça um dia terá que se chamar pracinha Millôr Fernandes”. Destacamos que após a sua morte, em 27 de março de 2012, a sua Ipanema, tão idealizada e exaltada em suas crônicas, fez a “homenagem ao mestre” concedendo-lhe um lugar só seu juntinho à praia. Dessa maneira, foi criado o Largo do Millôr, “para uma constituição mais humana” em “Artigo 1º e único” em frente à praia do Arpoador, de onde todos poderão constatar que “o pôr-do-sol é de quem olha” (Millôr Fernandes; Largo do Millôr, 2012):

Figura 5 – “Homenagem ao Mestre”. Largo do Millôr, Ipanema



Fonte: Ari Meneghini. *Millôr on-line* (ano XII, n. 646, jul. 2012)

Um grupo de amigos de Millôr, liderado pelo jornalista Luiz Gravatá, solicitou a prefeitura do Rio de Janeiro, sob a gestão do prefeito Eduardo Paes, em maio 2022, uma homenagem quando se completava dez anos de sua morte, e assim foi inaugurada uma placa em frente à Praia do Arpoador para celebrar o seu ilustre frequentador, que pode ser observada na figura a seguir:

Figura 6 – Placa em homenagem a Millôr Fernandes, Praia do Arpoador, maio de 2022.



Fonte: acervo da autora

Lembramos que além da placa, também faz parte dessa paisagem a escultura criada pelo arquiteto e urbanista Jaime Lerner, cuja manutenção é de responsabilidade da Prefeitura do Rio de Janeiro. A peça é formada por uma chapa de aço que traz a silhueta de Millôr Fernandes, com desenho de Chico Caruso. Um banco de madeira complementa o conjunto, tornando possível a interação com a obra, que foi inaugurada em 2013, um ano após a sua morte. Assim tanto a placa, quanto a escultura e o banco servem para que os cariocas e os turistas possam contemplar a praia do Arpoador assim como Millôr o fazia e jogava o seu frescobol.

Figura 7 – Escultura de Jaime Lerner, desenho de Chico Caruso, em homenagem a Millôr, 2013.



Fonte: acervo da autora.

Enfim, Millôr está eternizado em Ipanema, ao lado dos marcos simbólicos do bairro: a praia e a sua sociabilidade, os bares e as praças, os corpos dourados, as suas vestimentas e as suas personalidades, as suas manifestações culturais e a especulação imobiliária.

Considerações Finais

Ao narrar a sua própria história em seus múltiplos escritos e desenhos, como uma projeção do subúrbio à Zona Sul, Millôr Fernandes percorreu as muitas memórias da boemia da cidade do Rio de Janeiro. As suas narrativas ambientadas neste cenário urbano carioca traduziram a construção de uma geração de jornalistas que a partir de suas crônicas e desenhos de humor traduziram e consolidaram no imaginário nacional um jeito de ser carioca, de uma cultura do carioquismo.

Millôr não apenas representou esse ideal de vida mas foi imortalizado a partir de seu olhar sobre a cidade e seus habitantes e dos costumes desses espaços como lugar de memória. Quer dizer não apenas a partir das suas narrativas, mas ao ser homenageado nas duas alegorias que o representam e à sua obra, uma feita por ele e a outra dedicada a ele após a morte, em Copacabana e em Ipanema respectivamente, assim, para sempre na memória coletiva Millôr será lembrado como um típico cidadão carioca de uma geração que projetou o Rio de Janeiro como vitrine do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALSA, Marilene. **Ipanema de rua em rua**. Rio de Janeiro: Ed. Rio; Universidade Estácio de Sá, 2005.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- DEZOUZART, Elizabeth et al. **Copacabana**: história dos bairros, memória urbana. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; Editora Index, 1986.
- FAGGION, Carmen M.; MISTURINI, Bruno. Toponímia e Memória: Nomes e lembranças da cidade. **Linha D'Água** (online), São Paulo, v. 27, n. 2, p. 141-157, dez. 2014.
- FERNANDES, Millôr. Parem. **O Pasquim** n.15, out. 1969, p.2.
- _____. Volta ao Lar. (Nostalgia). **O Pasquim** n.136, fev. 1972, p.11.
- _____. 500 semanas. **Veja**. 28 jun. 1978.
- _____. **Millôr Definitivo**: a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. Millôr Fernandes. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 15, jul. 2003.
- _____. **Millôr Fernandes**. Entrevistador: Luiz Carlos Lisboa. Transcrição: Cristina Magalhães. Rio de Janeiro: Ed. Rio; Universidade Estácio de Sá, Coleção Gente, dez. 2003.
- _____. Millôr Fernandes. **Carioquice**. Rio de Janeiro, p.32-39, abr./jun. 2005.
- _____. **Trinta anos de mim mesmo**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- L FRAIHA, Silvia e LOBO, Tiza. **Bairros do Rio**: Méier e Engenho de Dentro. Rio de Janeiro: Fraiha editora; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.
- GURJÃO, Maria Inês. **A tragédia brasileira narrada com muito bom humor**: imagem, humor e política na imprensa carioca. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1994.
- JAGUAR. **Ipanema**: se não me falhe a memória. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- MESQUITA, Claudia. **De Copacabana à Boca do Mato**: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MORAES, Eneida de; e BERGER, Paulo. **História dos subúrbios**: Copacabana.

São Paulo: Empresa Gráfica da Revista **Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, dos Tribunais, 1959. 1995.

MOTTA, Marly. **O Rio de Janeiro continua sendo?** Rio de Janeiro: Modernização e concentração: a Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2000. imprensa carioca nos anos 1950-1970. In:

NEVES, Margarida de Souza. **Brasil, acertai vossos ponteiros.** Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; CNPq, 1991. **História e imprensa:** representações culturais e práticas de poder. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ, 2006, p.426-435.

NEVES, Margarida de Souza. **História da crônica:** crônica da história. RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p.15-31. RITO, Lúcia e SOUZA, Jair de (Org.). **Zona Norte:** território da alma carioca. Rio de Janeiro: Norte Shopping, 2001.

OLIVEIRA, José Carlos. **O homem na varanda do Antonio's:** crônicas da boemia carioca nos agitados anos 60/70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. VALLE, Marisol Rodriguez. **A província da ousadia:** representações sociais sobre Ipanema, 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) **Rio de Janeiro:** uma cidade na história. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.139-149.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. **O Pasquim:** um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991), 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Niterói: UFF, 2005.

REGO, Norma Pereira. **Ipanema dom divino.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do**