Valente mas muito considerado: a memória do crime

Marcos Luiz Bretas
Departamento de História
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pode não ser muito apropriado mas vou começar com uma nota pessoal. Perto de vinte anos atrás, fiz minha primeira viagem a Buenos Aires. No meio das explorações mais ou menos obrigatórias para um turista iniciante, fui parar no Caminito de La Boca, território celebrizado por Gardel, região boêmia de forte apelo turístico. Entrando nessa região, esbarrei com o anúncio de um Museu de Cera. Não sei o que me fez entrar. Naquele tempo não tinha nenhum particular interesse nesse tipo de instituição. Mas, com meus olhos de hoje, é impossível não tomá-la como um problema. Um museu, lugar de construção de uma memória, mas que não se inscreve no cânone dos museus legitimados. Pouco observados, fazem parte quando muito de uma história do lazer, da diversão popular. A despeito do enorme sucesso de Madame Tussaud ou Grevin, apesar de falar de história, cultura e nação, esses espaços não pertencem ao conjunto de discursos reconhecidos e estudados. E La Boca me reservava uma surpresa. Não me recordo com precisão do que vi por lá; tenho uma vaga idéia de ver cenas da conquista da Patagônia, das guerras argentinas contra os índios. Mas numa sala do fundo, o inesperado: Mineirinho. O que ele fazia ali, até hoje ainda não sei, talvez estivesse apenas para me provocar a falar dele, tantos anos depois. Aqui eu devo supor que meus leitores se dividem: para alguns não é necessária nenhuma explicação sobre o que estou falando, para outros – e especialmente para os leitores mais jovens acredito – alguma informação se impõe. Sobre este tema é que este trabalho se desenvolve: memória e esquecimento, o que constitui matéria para não ser esquecida, que atravessa gerações, e o que passa. Mas mesmo aquilo que passa pode ficar em algum lugar, nem sempre legítimo, nem sempre reconhecido. Certas lembranças se fazem constitutivas do passado a ser narrado, revivido, outras parecem apenas ficar, para serem despertadas quando alguém menciona algo que está lá.

Um dos temas que têm recebido maior atenção dos historiadores em tempos recentes é a memória. As diversas formas de constituição, formulação e reprodução de

memórias sociais têm sido objeto de estudo, abrindo caminhos muito proveitosos para a investigação histórica. Talvez o ponto de partida para as reflexões em torno da memória seja o reconhecimento de que sua produção implica num jogo de luzes e sombras, exibição e ocultação. Para que elementos sejam incorporados à memória – individual ou coletiva – outros necessariamente são esquecidos. A articulação destes elementos da memória faz parte de um jogo de poder social, onde são estabelecidas relevâncias e irrelevâncias, afirmações do que deve ser lembrado ou não, mas que sem sombra de dúvidas despertam também resistências de grupos sociais ou indivíduos, que organizam suas memórias de forma distinta. Num outro nível, é possível sugerir que a memória individual se organiza de forma hierárquica. A ocultação não significa necessariamente esquecimento, mas a colocação de diversos elementos em espaços que têm pouca oportunidade de se fazer presentes, quartos de guardados, de onde em muito raras ocasiões são retirados. Quanto se guarda que só aparece com surpresa em ocasiões inesperadas. O volume de informações da cultura de massas a que os indivíduos são submetidos pode ser um excelente exemplo: comerciais de tv, desenhos animados, músicas "ruins", são todos relegados aos cantos escuros do lembrar e do não lembrar sem esquecer.

Frances Yates, em seu clássico livro sobre a memória (YATES, 1974), nos mostra como os exercícios de memorização – o desejo de guardar – funcionavam num sistema de arrumação de casa, distribuindo aquilo que se queria guardar pelos cômodos ao longo dos quais o relembrante vai caminhando e encontrando. Os exercícios propunham formas de preservação do que se desejava; mas existe sempre um lugar onde se guarda também o que não se quer, ao menos de forma expressa. Da mesma maneira que a cultura se hierarquizou, constituindo alta e baixa cultura, também é possível sugerir a existência de lugares na memória – e de memória – hierarquizados, altos e baixos, salões e quartos dos fundos.

Isso aparece, talvez, junto com a formação e expansão da forma museológica. A proposta era preservar um conjunto de matérias formativas de uma cultura e de uma civilização, atribuindo a esses pedaços do passado um sentido de nobreza, que poderia ser compartilhado, em primeiro lugar, por uma elite com um sentido do belo e do valioso, mas que serviria também para expandir o gosto e trazer os grupos ascendentes socialmente – quem sabe até os mais humildes – na direção de uma apreciação conjunta

e unívoca do passado. Mas essa proposta, desde o início, enfrentou um embate pela legitimação desses espaços, pelo desejo de muitos de ver também exibidos nos museus os guardados dos quartos dos fundos. Se havia encanto em observar a civilização, havia uma outra forma de encanto, na observação do horror. O público dos museus buscava também encontrar a lembrança de horrores passados, a sensibilidade romântica, negando a violência presente, se realizava na memória da violência, nas masmorras, nos instrumentos de tortura e nos crimes terríveis.

É possível sugerir que a violência também se sujeitou a ser aprisionada em museus, transformada em curiosidade. Muito dessa representação já se encontrava nos divertimentos, com maior ênfase no mundo da diversão popular, feiras, teatros e folhetos como os Calendários de Newgate, onde o público se deliciava com a história de vilões terríveis – em parte da vida real, sempre "histórias verdadeiras" – e seus castigos. Um dos espaços de representação que estava disponível, e foi se transformando em museu, foi a modelagem em cera.[1] Os espetáculos de exibição de modelos executados em cera faziam parte de uma tradição, que permitia levar a um público diversificado aquilo à que ele não tinha acesso, nas palavras de Pilbeam, "o grotesco e o glamuroso" (PILBEAM, 2003). Num mesmo espetáculo era possível ver figuras da aristocracia e aberrações, duas atraentes dimensões do que não era visto pelo homem comum. É nessa tradição, talvez acentuada pela conjugação de aristocracia e violência permitida no rastro da Revolução Francesa, que Madame Tussaud – uma experiente modeladora francesa – vai fazer sucesso circulando pelas ilhas britânicas por mais de trinta anos, até se estabelecer em Baker Street – seria por acaso que anos mais tarde Conan Doyle escolheria o mesmo endereço para seu Sherlock Holmes e outras fantasmagorias de crime?

O espetáculo itinerante de Marie Tussaud combinava as duas exibições que ela tivera em Paris. De um lado uma exibição dos ricos e famosos, do outro um espetáculo chamado "A Caverna dos Grandes Ladrões". Viajando pela Grã-Bretanha envolvida nas guerras napoleônicas, a apresentação seguia os rumos da memória. Na primeira sala estava a "história", a exibição de monarcas e nobres. Por um custo um pouco maior era possível explorar o quarto dos fundos, onde ficavam as imagens revolucionárias. O rei

[1] Sigo aqui, ainda que com propósitos distintos, as informações disponíveis em PILBEAM, 2003. Tratando de um tema pouco usual, esse artigo foi uma importante fonte de informações.

guilhotinado poderia ofender sensibilidades de *emigrés*, não seria um movimento sábio de uma empresária que buscava se legitimar junto aos grupos mais altos da sociedade inglesa de então; o espetáculo principal era Marat, assassinado em sua banheira, que podia ser visto junto às cabeças decepadas de Robespierre e seus companheiros, além de modelos da famigerada Bastilha e da Guilhotina.

É uma versão atenuada do velho espetáculo de feira que vai se fazer museu em Londres, competindo com atrações de cunho muito mais oficial. Certamente Madame vai fazer com que sua exibição se mantenha nos níveis aceitáveis de exibição, dando ênfase ao luxo, a exatidão dos modelos e mesmo a autenticidade de suas roupas. Mas a marca de origem do "glamouroso e do grotesco" vai fazer parte de uma concepção de museu de cera que corre mundo, numa zona cinzenta entre o museu e o espetáculo de feira, combinados no roteiro das salas, que vai da história ao submundo, por ventura não histórico. É numa sala dos fundos de museu de cera, perdido na boêmia milongueira de La Boca que fomos reencontrar Mineirinho. Difícil, como os meandros da memória, saber como ele foi parar ali, numa vitrina dedicada à criminologia, estampado como ponto de origem do famigerado esquadrão da morte. Imagino que aqui seja necessário responder a uma pergunta inevitável para muitos leitores: afinal quem seria esse Mineirinho de que estamos falando? Porque lembrar dele?

José Miranda Rosa, o Mineirinho, morreu em 1962. Podemos sugerir que aqueles que têm uma memória real dele têm hoje perto de sessenta anos. Mas, como personagem "importante", deixou algumas pistas para as gerações posteriores poderem acessá-lo. Uma primeira forma de celebração/rememoração, muito próxima do espírito do museu de cera, é o cinema. Aqui também, nas margens entre a arte e o mercado, as celebridades infames do submundo ganham um lugar para relembrá-las e, com a expansão das formas de acesso através do vídeo e da TV paga, podem ser compartilhados pelas gerações posteriores. O filme de 1967, com Jece Valadão, repete algo da trajetória de Tião Medonho no Assalto ao Trem Pagador. Histórias típicas dos anos 1960, sobre homens inocentes transformados em bandidos pelo destino e caçados pela polícia. Mas a história do cinema parece ter colocado num patamar mais elevado o Tião Medonho, ou mais tarde Lúcio Flávio, deixando Mineirinho num lugar secundário.

Um segundo espaço de lembrança é a literatura. Mineirinho ficou guardado em crônica preciosa de Clarice Lispector. Nem tanto Mineirinho, mas a sua morte.

Executado com treze tiros, a violência contra o bandido choca a escritora, prefigurando o descontrole da segurança pública no Rio de Janeiro, que apenas se iniciava nos anos 1960 de Mineirinho e Cara de Cavalo: "É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. (...) Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo-segundo chamo meu irmão. O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro." (LISPECTOR, 1964, pp. 252-253) É pena não reproduzir a crônica por completo – o leitor, por certo, aproveitaria mais. Mas a morte do bandido é motivo de perturbação, de revelação do que existe em si e no mundo; um pequeno fragmento do horror conradiano. Esse horror, que estabelece um pacto entre o escritor e seus leitores, se fundamenta em duas estruturas de assimilação: por um lado, ele se constitui pela perícia literária do autor. É o que fundamenta a possibilidade de encontro de muitas situações terríveis, sentidas, mas puramente ficcionais. Por outro lado, o mesmo horror pode ser produzido por uma realidade compartilhada, o desassossego provocado pela execução violenta do bandido, mesmo que reconhecidamente bandido. É a diferença quase intransponível entre a leitura da crônica enquanto peça produzida sobre uma realidade imediata e a leitura posterior, onde se encontra nessa matéria tantas informações que não mais importam ou mesmo não fazem mais sentido. É a experiência de ler esta crônica sem mais do que a vaga idéia de quem foi Mineirinho e do quando e como ele morreu, num tempo que ainda não está muito distante mas que vivenciava a violência de forma muito distinta dos dias de hoje.

No embate entre essas duas apreensões, entre a forma de perceber de um tempo e sua leitura possível num futuro mais ou menos distante que se move o historiador. Importa compreender como seus contemporâneos lutavam para dar sentido ao que estava acontecendo mas, de forma inextricável deste problema, está sempre sujeito a perceber os problemas por sua organização posterior, nos arranjos de uma memória. Aqui talvez valha a pena introduzir uma terceira forma, absolutamente moderna, de

reencontrar o nosso já familiar Mineirinho: a busca na Internet. O provedor UOL, um dos mais importantes no Brasil hoje, nos oferece uma perspectiva tão interessante como surpreendente; Miineirinho merece uma página numa série intitulada O Rio de Janeiro Através dos Jornais. Talvez a primeira surpresa fique por conta de sua localização, ele está situado entre a morte de Getúlio e o Comício da Central. Numa década conturbada, tanto na esfera política como no plano da crônica policial, nosso investigado emerge singular, o único criminoso deste museu de cera virtual. Mais uma vez, a pergunta sobre porque ele está ali fica sem resposta. Ou então, porque outros estão ausentes, numa lista tão aleatória quanto a de nossas fontes, Tião Medonho, Danah de Teffé, Aída Curi, diversas memórias possíveis do crime desta época, mais lembrada pela Bossa Nova, barquinhos indo e tardinhas caindo num Rio de Janeiro que parecia muito pouco violento.

Imprensado entre grandes acontecimentos políticos, o noticiário sobre Mineirinho nos fala um pouco de seus feitos, de sua morte e, não esqueçamos, da reportagem policial do período. Alguém mais curioso pode encontrar ali matéria para se perguntar sobre seus comparsas, que não deixaram uma história que possamos encontrar, ainda que a sensação é de que sairíamos enriquecidos se soubéssemos mais sobre o Coisa Ruim, Faquir e Negrão. Mas vamos nos ater ao nosso personagem principal, seguindo os registros da época resgatados pela modernidade web. Temos ali um conjunto de matérias publicadas nos dias que vão culminar na nota do 1º de maio de 1962, com o encontro do cadáver do bandido. O leitor mais apressado – sempre os há – ficaria nas manchetes. O Correio da Manhã anuncia: *"Mineirinho" Foi Crivado De Balas E Atirado Na Grajaú-Jacarepaguá*, para depois sintetizar um sentimento do que podia ser a época: *A Cidade dorme em paz*. Um outro apelo é encontrado no Diário Carioca: *"Mineirinho" Morreu Com Oração E Recorte No Bolso*. O Diário de Notícias é menos poético e mais objetivo*: "Mineirinho" Foi Metralhado 13 Vêzes E Atirado No Mato - Povo Afluiu Para Ver Bandido Morto*. As manchetes dão a dimensão da importância e do reconhecimento público da morte de Mineirinho, produzindo variações sobre dois personagens: o morto, para uns a vítima, para outros merecedor de seu destino, representado metralhado, crivado de balas, atirado no mato com apenas uma oração no bolso; e seu outro, expresso num binômio cidade/povo, que ao mesmo tempo

que dormia em paz, acorria para ver o ilustre finado, sugerindo que esse outro constituído nas falas da imprensa pode ser composto de muitos e diferentes outros.

A história contada pelos jornais segue uma narrativa básica, iniciada com o encontro de seu cadáver no quilômetro quatro da então distante estrada Grajaú-Jacarepaguá. Varado por treze tiros de metralhadora, o corpo apresentava sinais evidentes de ter sido transportado e abandonado naquele local. Desde uma fuga do Manicômio Judiciário, Mineirinho vinha sendo implacavelmente perseguido pela polícia, já tendo travado diversos embates e ferido dois policiais. Seu fim ocorreu na madrugada de 29 para 30 de abril de 1962. Encontrado em seu barraco no morro da favela – um velho nome da memória carioca que ainda foi mencionado, ainda que a maioria dos jornais falasse em Morro da providência – o bandido teria travado um tiroteio e escapado por uma ribanceira. Fugindo pela rua General Pedra, Mineirinho foi atingido na perna e procurou abrigo embaixo de um ônibus numa garagem. Ali ele foi varrido pelas rajadas de metralhadora e depois levado para o local onde o corpo foi abandonado. O noticiário exibe um certo desconforto; o bandido só se entregaria morto mas pode a polícia matar? Uma certa noção de direito parece se transformar em abuso, ou então, um abuso começa a se transformar em direito. Não vamos acompanhar essa história, o que não é nosso propósito, mas – lembrando que a notícia foi colocada logo depois do suicídio de Vargas – podemos perguntar: Mineirinho também deixava a vida para entrar na história?

A primeira impressão é negativa. Mineirinho faz parte de uma forma de pensar o tempo considerada fora da história. O Brasil vivia profundas transformações que atingiriam seu sistema político, suas práticas culturais e seus modos de viver, os atrativos anos 1960, da ditadura militar, do AI-5, e também de vanguarda, CPC e desbunde. É possível argumentar que, também ali, se encontravam as raízes de uma violência que iria tomando cada vez menos aspectos românticos e mais assustadores, para uma parcela significativa da sociedade brasileira. O apelo "Seja marginal, seja herói" saía da boca de Hélio Oiticica para as vozes pouco audíveis dos meninos do tráfico. Mineirinho é a pré-história dos Escadinhas, Uês e Fernadinhos Beira-Mar. Ainda que se possa concordar com isso, importa reconhecer que essa é uma história social onde as individualidades são descartáveis. Desprovidos de aura, persona ou agência, criminosos são intercambiáveis e descartáveis. Sua história, nesse momento,

ainda muito recente, se faz com os sentidos, medo, violência, insegurança, onde as presenças causadoras permanecem invisíveis. A sociedade que produz a memória não quer lembrar.

Esse fenômeno não é incomum em sociedades que se sentem mergulhadas no horror. Dar face aos inimigos significa conferir-lhes uma humanidade que torna os atos ainda mais incompreensíveis. É do "nosso" lado que se encontra a humanidade em indivíduos que podem se tornar heróis. Mas essa humanidade de personagens do mundo do crime é parte da memória de muitos, personagens que têm lembranças silenciadas. Num breve retorno à morte de Mineirinho, a história termina com o enterro, pago por seu irmão, um prosaico funcionário da Companhia Siderúrgica Nacional. O importante é perceber que a memória se faz de forma diferenciada para grupos sociais e sua incorporação ou não numa memória oficial é produto de um processo histórico. Mais que isso, vistos de uma certa distância, congelados no museu de cera, criminosos podem interessar bastante. Se deixarmos o espaço dos museus para andarmos pela cultura popular vamos encontrá-los com freqüência. Nos anos de glória de Mineirinho o samba carioca registrava – pelas mãos do paulista Germano Mathias – a morte de Malvadeza Durão, valente mas muito considerado. Sigamos Nei Lopes, biógrafo de Zé Keti, autor do samba: "O tema é recorrente na poética do samba tradicional: a morte do 'valente considerado', sob cujo perfil os atuais e eventuais 'donos' das favelas cariocas procuram também se mostrar, porém com muito mais violência e certamente menos romantismo" (LOPES, 2000, p. 109) Mais uma vez o horror do presente é confrontado com um passado idealizado, onde a representação parecia possível. Importa perceber que este tipo de construção, se não positiva, ao menos simpática, do malandro, ainda pode ser encontrada, expressa por grupos hoje considerados menos legítimos. A tradição popular sempre apresentou seus personagens deste universo do crime. Transformado em canções, em folhetins, personagens de crônicas policiais avidamente consumidas, deixaram evidências de uma outra ordem de valores sobre o mundo e também sobre o lembrar e o esquecer. Produzidos sem a chancela da "qualidade", muitos destes registros se perderam e já desde muito são objeto de devoção e pesquisa cuidadosa por aficcionados e por interessados. Consagrados por Ter passado da banalidade à raridade, passam a ser aceitos para ser incorporados a coleções, bibliotecas e museus.

Mas qual é o sentido narrativo de contar histórias de crimes e criminosos? Um dos fundamentos clássicos destas narrativas é faze-las exemplares. Grandes crimes não devem permanecer impunes e o público pode acompanhar a maldade e sua recompensa, paradigmáticos em Ricardo III e no destino do casal Macbeth. Esse sentido pode ser torcido, fazendo com que o público torça pelo vilão, ou perceba que a punição até que não foi tão terrível assim. Em alguns casos, torce-se para que o herói/vilão escape, como era freqüente nas narrativas sobre prisão (a idéia da prisão parece ser tão terrível que são necessários motivos muito fortes para desejar que alguém permaneça ali, BRETAS, 1996). No século XIX toma força uma tendência a tratar essas histórias não em seu sentido moral, mas como raciocínios explicativos do homem e sua natureza. É o mesmo movimento que vai legitimar os museus, e fazer de alguns deles locais de representação médica dos desvios sociais, locais de exibição do espetáculo da ciência. O pensamento científico constrói um novo lugar para o crime, legitimando-o como foco para o olhar; vê-lo é compreender o funcionamento do homem biologia e da sociedade. Essa emergência de um novo olhar implica num projeto de negar o velho formato, de criticar a exploração sentimental dos eventos criminais, mas não tem poder para eliminar os velhos discursos, apenas para conferir-lhes novos significados ou para deslocá-los na direção de outros grupos.

O olhar clássico sobre o crime se desloca para os grupos populares, ganhando expressão particular – no caso brasileiro – na forma da canção. A história de Malvadeza Durão, assim como de outros personagens desse submundo criminal descritos por Zé Keti é narrada com compaixão: “eu tive dó, quatro velas acesas em cima de uma mesa e uma subscrição para ser enterrado...” Todo um esforço cognitivo iniciado no século XIX para separar os bons dos maus no universo da pobreza e do trabalho se frustra na declaração do lugar comum, da solidariedade subscrita na morte O território da favela é compartilhado por pobres trabalhadores e marginais e não vivido como contradição mas como complementaridade, forjando solidariedades, onde o olhar da ciência e do Estado não penetram. A expressão possível da conjugação da ciência e do Estado no campo do criminal, expresso na figura do detetive, não conseguem penetrar nessa cultura. Por um lado, há que reconhecer que os caçadores do Mineirinho estão muito distantes desta figura do detetive ficcional, o próprio Estado reconhecendo sua incapacidade ou desinteresse em produzir este personagem do policial científico. Mas também existe

uma resistência do mundo onde vivem os criminosos por essa ingerência externa que não compreende suas lógicas e valores. Na expressão musical de Wilson Batista, “a polícia procura o matador, mas em Mangueira não existe delator”.