

GUERRILHAS

FLÁVIO REIS

OUTRA HISTÓRIA

Celso Borges

Cada um luta com a arma que pode, com a arma que tem. A de Flávio Reis está na cabeça, no pensamento, na palavra. Afiada e lúcida, perpassa vários campos nesses 20 textos de *Guerrilhas*, em sua maioria publicada em jornais de São Luís nos últimos anos. Um pequeno livro que nos ajuda a pensar o Maranhão, a entender por que chegamos até aqui do jeito que chegamos. No cerne de cada questão abordada está a luta contra o modo de pensar da classe dominante, que impõe a sua história, ora idealizada, ora subjugando o pensamento discordante.

O livro abre com a polêmica sobre a fundação de São Luís. Cinco artigos desconstruindo o discurso oficial, que prefere idealizar a fundação da cidade pelos franceses, em lugar dos portugueses “bárbaros”. Um discurso que privilegia a filiação distinta de Daniel de La Touche, o fidalgo francês, Senhor de La Ravardière, em substituição a Jerônimo de Albuquerque, que nem português era, um mestiço do sertão. Analisando o debate em torno do nosso “mito fundador”, o autor afirma que a argumentação da maioria dos intelectuais e historiadores, sedimentada a partir do início do século 20, é resultado de uma visão narcísica que busca esconder uma história de violência e miséria em nome de um passado glorioso.

Guerrilhas ressuscita também assuntos fadados ao silêncio, como o momento obscuro da política

maranhense, nos anos 20 do século passado. Com base no livro *Neurose do Medo* (Nascimento de Moraes, 1923), resgata uma história com direito a governador neurótico, juiz arruaceiro, assassinato e suicídio. Um verdadeiro circo de horrores, retrato da república em terra tupiniquim.

Quase 100 anos depois, mais um capítulo da barbárie política do Maranhão é revisto, agora sobre a troca de governadores do estado, decidida pelo TSE em 2009 (“O Nó-Cego da Política Maranhense”). Aqui ele aponta o dedo aos que sempre estão posando para a foto no baile dos vencedores. Mais adiante, no artigo em que saúda o primeiro aniversário do jornal Vias de Fato, (“Vias de Fato: um ano memorável”), retrata onde estamos metidos, imersos num jornalismo distante da comunidade, ressonando uma estrutura apodrecida.

Os primeiros nove textos de *Guerrilhas* são, portanto, uma radiografia de como a estrutura política dos últimos 100 anos nos obrigou a ler o Maranhão à sua maneira. Em seguida, o autor escreve sobre a violência urbana. E o Maranhão está ali também, como um “estado onde a moldura do poder oligárquico conseguiu atravessar o século sem grandes alterações, as polícias militar e civil sempre estiveram perpassadas por interesses políticos e prontas a se submeterem às vinganças privadas que passam ao largo do sistema judiciário.” (Crime e Cinismo).

Mais à frente, em artigo sobre “Litania da Vela”, poema de Arlete Nogueira da Cruz, toma por referência o filósofo Walter Benjamin e encara o

poema como “ladainha do fim dos tempos modernos”. Poema do grotesco, prenúncio da nova barbárie, faz a descrição crua da miséria de uma velha na ‘cidade que se desfaz em salitre’. É a deixa para a retomada do primeiro assunto do livro. Como um boi triste e furioso, o autor continua ruminando o mito da fundação da cidade, tema que perpassa todo o livro. Nasce aí, talvez, o mais importante texto da coletânea: “A Saga do Monstro Souza”, sobre a obra de Bruno Azevêdo e Gabriel Girnos.

Nesta análise, consolida algo que me parece fundamental em *Guerrilhas*, um desejo de recontar a história numa busca obsessiva pela cidade real, não a de azulejinhos e boizinhos de boutique, embalagem ideal para os turistas de pacote e o desenvolvimento de campanhas publicitárias, que alimentam a insossa cultura do elogio. Um Não à “Ó minha cidade, deixa-me viver...”, de Bandeira Tribuzi ou à Ilha Magnética de César Nascimento, mas um viva a São Luís de “Eh, Ponta D’areia, há muito tempo que eu não te vejo”, de Chico Maranhão. Flávio acompanha a trajetória do personagem principal, um cachorro-quente serial killer, inserindo colagens e notícias de jornais retiradas do próprio livro de Bruno e Gabriel.

A discussão sobre identidade reaparece através da música. O assunto trazido à tona é o debate sobre o que vem a ser realmente música popular maranhense, o termo MPM, ou a invenção dele. O texto é apenas a ponta de iceberg de um debate complexo e extenso. O autor sabe que esta “é uma questão complicada, que não comporta respostas fáceis”. Talvez tenha

esquecido de destacar no bolo de influências de alguns compositores da tal MPM o reggae, que divide com o bumba-boi, o prato preferido desses artistas, de 1978 a 1998. Afinal, aquilo que se fez com o boi, tirando-o do terreiro para dentro dos estúdios (leia-se Papete e compositores do Bandeira de Aço), aconteceu também com o reggae, retirado dos salões para o sucesso das rádios (leia-se Beto Pereira, Mano Borges, César Nascimento, etc).

Da música para o cinema. Dos três artigos destaque “Marginal Sim, e por que não? Babaloo, Babilônia, Brasil”. Defesa enfática do cinema marginal, produzido no Brasil nos primeiros anos da década de 70, enaltecendo a postura dessa geração, que continuou com a câmera livre do cinema novo, mas sem as amarras deste: “de certa forma radicalizavam o mergulho no subdesenvolvimento preconizado anos antes por Gláuber Rocha, faziam a escancaração da barbárie sem a carapaça política e o sentido de missão”.

Os textos sobre cinema mostram uma opção clara pela radicalidade, com exceção da análise que faz sobre a filmografia do maranhense Frederico Machado, em que é mais ponderado. No olhar sobre “Nietzsche em Turim”, de Júlio Bressane, acompanha os passos-imagens do filósofo alemão enquanto a loucura toma sua alma. Um texto que vê o nascimento da loucura de um dos pensadores mais radicais do ocidente.

De Nietzsche para Lacan, Freud e companhia: recalque, desejo, angústia e pulsão. Dois artigos, dois peixes fora d’água, dois peixes dentro do mar da

existência, o doloroso mundo da psicanálise. Talvez Flávio pudesse deixá-los de fora, mas como evitar a vida fora da arte?

Celso Borges é autor de oito livros de poesia, entre eles “Pelo Averso”, “Persona Non Grata”, “NRA”, “Música” e “Belle Époque”.

Flávio Reis

GUERRILHAS

ARTIGOS



Vias de Fato

São Luís

2011

© Flávio Reis

Capa:

Celso Renato

Sem título, óleo sobre madeira

Projeto Gráfico

Flávio Reis e Valdenira Barros

Diagramação

Marcos Caldas e Bruno Azevêdo

Reis, Flávio,

Guerrilhas: artigos / Flávio Reis. — São Luís,
Pitomba/Vias de Fato, 2011

175 p.

1. Maranhão - História. 2 Política-História.
3. Cinema. 4. Psicanálise. 5. Literatura.

I. Título.

CDU 981.21



Pitomba livros e discos | bazvdo@hotmail.com

Sumário

15. Franceses, atenienses e historiadores no Maranhão
19. O mito francês e a dança dos historiadores
27. O Maranhão bárbaro e sua miséria historiográfica
33. Mito e fundação (réquiem para historiadores)
39. O mito fundador
45. Oligarquia e medo
61. O nó-cego da política maranhense
65. A política do engodo e o engodo da política
73. *Vias de Fato*: um ano memorável
81. Licença para matar
85. Crime e cinismo
89. Litania da Velha: poema do grotesco
95. Celso Borges e a poesia do atrito
99. A saga do Monstro Souza
109. Antes da MPM
131. Cinema e literatura em três tempos
147. Marginal sim, e por que não? Babaloo, Babilônia, Brasil
153. Nietzsche em Turim
157. Lacan, a angústia e o objeto *a*
165. Objeto *a*, objeto da pulsão

Reunião de artigos escritos na última década, quase todos publicados na imprensa local, reeditados com pequenas correções. Sem forçar unidade em textos ocasionais, realizados num intervalo tão longo, sobre temas diversos e com motivações distintas, é possível dizer que a maioria comunga de uma característica comum. São textos de combate, de crítica aos traços ufanistas presentes nas visões canônicas da história do Maranhão, seja quando discutem as implicações do debate sobre o mito de fundação de São Luís, quando percorrem suas ruas decrépitas, denunciam a violência exercida com a certeza da impunidade ou revisitam o tema da estrutura oligárquica à luz das crises mais recentes. Representam também linhas de fuga, exploração de outros terrenos, intromissões, como no jogo com as energias renovadoras do cinema, da literatura e da música e no reconhecimento de uma dívida antiga com a psicanálise, página quase perdida deste pequeno inventário de guerrilhas.

FRANCESES, ATENIENSES E HISTORIADORES NO MARANHÃO

O Estado do Maranhão, 14/07/2001.

Começou mal o debate em torno do livro *A Fundação Francesa de São Luís e seus Mitos*, da professora Maria de Lourdes Lauande Lacroix. Sem argumentação convincente e presas exatamente a uma interpretação do significado da chegada dos franceses ao Maranhão, as considerações têm passado ao largo de alguns problemas cruciais sugeridos pela autora, que não se referem ao século XVII, mas, principalmente, ao século XX.

A reflexão clássica sobre o Brasil, nos mais variados campos, da historiografia à literatura, do ensaio sociológico à discussão sobre as artes, está marcada pela ideia da formação. Construía-se uma ideia de Brasil em que a análise do passado era totalmente marcada pela projeção do futuro, tendo a constituição da nação como questão de fundo. No caso do Maranhão, a construção da história passava por outro viés, a problemática da “formação” não criou uma distorção marcada pela perspectiva do futuro, mas pela busca de um passado idílico. Construir a história do Maranhão era pintar um quadro em que a existência de um período áureo passou a ser cantada e decantada e o atraso econômico “compensado” por um suposto apego à cultura, às letras, ao bem falar. Terra de barbárie, nascida nos confins do império português, passamos a forjar a ideia de terra de cultura, guardiã de princípios de civilidade. Tornávamo-nos a Atenas Brasileira. Mais um pouco e foi se modificando a interpretação dada à chegada dos franceses ao Maranhão e seus efeitos. A operação pode ser sintetizada na mudança do significado da cerimônia ocorrida a 8 de setembro de 1612 e descrita detalhadamente por Abbeville. De marco do estabelecimento de uma colônia

francesa no norte do Brasil, projeto totalmente malgrado, passaria a ser encarada como marco inicial da fundação da cidade de São Luís. Em sua formulação mais acabada, a construção operou a intercambialidade entre o forte e a cidade, que o nome sugeria. Jerônimo de Albuquerque, considerado o legítimo fundador por historiadores de motivações tão diferentes como Berredo, João Lisboa ou Barbosa de Godois, torna-se pai rejeitado, em nome da filiação mais distinta de Daniel de La Touche, o fidalgo francês, Senhor de La Ravardière.

Em prefácio cuidadoso e desconcertante ao livro, Flávio Soares atenta para a figura de Jerônimo de Albuquerque, que não era bem português, mas mestiço do sertão, “nem bárbaro nem civilizado”, apontando para uma indefinição em nossas origens, indesejável aos olhos da elite interessada em construir a imagem do passado singular e ilustre. O nome, S.Luís, sempre indicado como marca deixada pelo francês, expressaria, antes, o caráter antropofágico da vitória – o guerreiro incorporando os atributos do vencido, sintetizados no nome do forte. O que teria, então, acontecido em nossa memória histórica para que os franceses passassem de invasores a fundadores? Esta é a questão que o livro trata, e instiga muitas outras, para além das observações em curso que diluem os problemas banalizando-os na ideia de cidade de muitas histórias.

Acho que o mito gaulês pode ser olhado no bojo da constituição da historiografia maranhense. Compostos, em sua maior parte, de trabalhos laudatórios e repetitivos, preocupados em inscrever determinados fatos e personagens, os estudos históricos considerados clássicos no Maranhão ainda não foram objeto de reflexão historiográfica no sentido estrito. Afinal, como se escreve a história do Maranhão? Principalmente a partir da segunda metade do século XIX, começou a se configurar certo padrão de escrita com pleno florescimento no correr do século seguinte. História onde não

se pergunta, perdida na afirmação e na repetição canônica de autores. A própria universidade, com uma produção de mais de vinte anos, entre teses, dissertações e monografias, não conseguiu superar essa estrutura afirmativa. As duas academias, a de letras e a universitária, comungaram do pacto silencioso em que a verborragia elogiosa fechava os olhos à realidade a que se reportava e a “crítica científica”, arremedo da historiografia pretensamente moderna desenvolvida em outros centros, não conseguia se perguntar como essa história era tecida. A história do Maranhão foi se povoando de sombras, personagens, fatos e processos irreais – a “França Equinocial”, a “loucura industrial” a “greve de 51”, o “sistema agroexportador”, a “decadência”, a “oligarquia”, entre inúmeros outros quase-acontecimentos e processos-fantasmas, que existem apenas em seu fundo falso e podem ser olhados pelo avesso. O trabalho que se coloca, no entanto, não é o de refazer a ideia de realidade (ou de constituir uma historiografia moderna), mas de efetivamente perdê-la(s), utilizando toda a fantasmagoria que nos cerca como ponto de reflexão.

O livro da prof^a Maria de Lourdes incomoda porque ao dirigir uma pergunta à historiografia, não o faz baseado em “dados novos” ou coisa parecida. São os nossos velhos autores, mas vistos com um olhar que permite perceber, num relance, aspectos nevrálgicos da história da cidade, sem o costumeiro embevecimento e com um mínimo de desconfiança. Lançada a pedra ao espelho, fiquemos com os estilhaços, algo diferente das antigas ladainhas da nossa história, cheias de glorificação do passado e “fatos irrefutáveis”.

O MITO FRANCÊS E A DANÇA DOS HISTORIADORES

Jornal Pequeno, 9/10/2001.

O recente debate sobre a fundação de São Luís parece ter resvalado de vez para a tonteria, risco já indicado em outra ocasião, quando apontamos a necessidade de utilizar o livro da prof^a Maria de Lourdes Lauande Lacroix (*A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos*, Edufma, 2000) para pensar questões referentes às formas de construção da memória histórica da cidade e suas implicações sobre a historiografia.

Mito, em termos gerais, refere-se a uma “narrativa das origens”, auto-explicativa e auto-referenciada. O mito da fundação francesa de São Luís, tal como colocado pela prof^a Maria de Lourdes, é simplesmente reafirmado com a contínua busca das evidências da ação dos franceses por estas terras, ou seja, circunscrevendo a questão ao séc. XVII. Poderíamos passar um bom tempo nisto, apesar da escassez de pesquisas históricas sobre o Maranhão colonial. De todo modo, a julgar pelas indicações disponíveis, os franceses mais parecem ter partilhado locais de convívio com os índios, muitos vivendo mesmo em aldeias próximas ao forte, que tentado definir uma organização mínima de cidade.

Entretanto, o problema interessante é quando nos damos conta de que a ideia de uma fundação francesa era estranha aos trabalhos históricos, pelo menos até o final do séc. XIX, e mesmo ao que se costuma chamar de informação geral. Consulte-se, por exemplo, um

Almanaque da Província, daqueles que compilavam uma série de dados e informações variadas, econômicas, administrativas, históricas, geográficas, etc., o de 1849, publicado em edição fac-similar pela AML, e, no tópico concernente aos principais fatos da história do Maranhão, leremos: 1615 – os franceses são expelidos (sic) do Maranhão; 1616 – principia-se a edificação da cidade de São Luís (p.54).

Quanto aos autores, o livro indica alguns, portugueses e brasileiros. Tomemos João Lisboa, um dos ícones da propalada Atenas Brasileira e, ressaltado, crítico feroz da colonização portuguesa. No capítulo referente à invasão francesa de seus “Apontamentos” sobre o Maranhão colonial, perceberemos que não só a pecha de invasores é enfatizada com a famosa verve do escritor, como sequer o termo França Equinocial é utilizado. De resto, também não consta entre os verbetes do Dicionário Histórico-Geográfico, de César Marques, outro a não ter dúvida da tentativa francesa de tomar o território e da fundação portuguesa da cidade após a expulsão. Para os historiadores do séc. XIX parece não haver “França Equinocial”, o que não é propriamente estranho se levarmos em consideração que os documentos conhecidos da expedição quase não fazem uso da expressão.

Chegaremos ainda meio estupefados ao início do séc. XX e à afirmação categórica de Barbosa de Godois, em livro de larga utilização como manual de história: “de posse do governo do Maranhão, Jerônimo de Albuquerque cumprindo as ordens que recebera da Corte de Madrid, tratou com solícitude da fundação

da cidade, dando o nome de S.Luiz”. (*História do Maranhão* - para uso dos alunos da Escola Normal, tomo I. S. Luís: Typ.de Ramos D’Almeida & Cia, 1904, p.114 apud Lacroix, cit., p. 34).

Que a formação do mito já havia se iniciado, no bojo da acentuação narcísica que marca a definição dos traços gerais da identidade regional comandada pelas chamadas elites decadentistas, é possível perceber nos trabalhos de Ribeiro do Amaral, também do início do século, com sua referência à fundação francesa de São Luís. E começa a tomar formas propagandísticas em uma “Exposição” de 1912, inaugurada a 8 de setembro como comemoração dos “300 anos”. Na ocasião, o discurso de Domingos Perdigão é uma ótima mostra do tipo de vínculo vazio estabelecido entre a “vanguarda da civilização européia” e a cidade de São Luís, que se tornaria comum entre nós com o passar dos anos. “Trezentos anos são passados que a gloriosa França fundou esta formosa cidade, em que habitamos. Eram poucos os que vieram (...) Mas era um povo forte, acostumado a andar na vanguarda de todos os grandes ideais da humanidade, e foi por isso que aqui veio, e tudo soube conseguir dos valentes possuidores da terra e, como para dar um exemplo da civilização européia, fundou a cidade de São Luiz”. (Ver a transcrição no livro de Valdenira Barros. *Imagens do Moderno em São Luís*, p. 24.).

Em suma, de qualquer forma parece existir uma questão intrigante (ou será tão complicado perceber?). O mesmo percurso histórico da invasão-expulsão-fundação foi vivenciado no Rio de Janeiro. Estácio de

Sá expulsou os franceses e é considerado o fundador da cidade. Nunca se falou ali que os fundadores foram aqueles que primeiro chegaram. Por que, então, num determinado momento verificam-se sinais de transformações na interpretação do processo histórico no Maranhão a ponto de tornar, no correr do séc. XX, “verdade inquestionável” justamente o inverso da interpretação corrente nos dois séculos anteriores?

A nova percepção ganharia sua materialização mais acabada apenas em 1962, ano da comemoração dos “350 anos da fundação da cidade”, com a inimaginável encenação da chegada dos franceses feita na avenida D. Pedro II e do lançamento do livro *França Equinocial*, de Mário Meireles. Esse é o momento em que a “história da missão dos padres capuchinhos” torna-se a fonte fundamental para escrever a história da “França Equinocial”. Um projeto malogrado é integrado à nossa história e comemorado como traço da singularidade cultural alardeada pelas elites desde a segunda metade do séc. XIX.

História certamente nebulosa, cujo contorno geral não escapou ao prefaciador do livro *Os Papagaios Amarelos*. A citação é longa, mas vale: “Em vez de Luís XIII, foi Jerônimo de Albuquerque quem acrescentou, na ata de rendição, após sua assinatura, a palavra Maranhão: Jerônimo de Albuquerque Maranhão. Mas por meandros inexplicáveis do tempo e dos deuses, Jerônimo de Albuquerque Maranhão perdeu a glória dessa vitória. Ninguém a ele reverencia no Maranhão. Renasceram para a eternidade os franceses. Deles é que a cidade se orgulha, sobre eles é que cria lendas,

deforma fatos, e de La Ravardière até o reinventou em bronze, como estátua e fundador”. (José Sarney – Sol de Ouro em Campo Azul, prefácio a Pianzola, Maurice. *Os Papagaios Amarelos: os franceses na conquista do Brasil*. S.Luís: Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão / Alhambra, 1992, p. XVI).

Arguta observação, apesar do ilustre escritor não se dar conta dos caminhos que levaram à “reinvenção” de La Ravardière como fundador e ao “renascimento” dos franceses para a nossa história. Este é justamente um dos pontos mais instigantes do ensaio da prof^a Maria de Lourdes, em dois capítulos centrais (A Herança Francesa e A Ideologia da Singularidade), que não parecem ter merecido muita atenção: retirar a questão do campo mítico e, através de um corte interpretativo de natureza historiográfica, sugerir a sua formação no bojo de uma situação de configuração dos traços da identidade regional.

Em meio ao enfadonho ramerrão que anestesia a historiografia maranhense, um ensaio despretenso, mas escrito com extrema contundência, apontou para algo que aos olhos mais abertos permitiu uma visão diferente de um ponto central da formação da mentalidade ludovicense. Bateu na questão do narcisismo acentuado que caracteriza as nossas imagens formadoras e sedimenta a exacerbada auto referenciação cultural.

Aos zeladores de “tradições”, dos mais velhos aos mais novos, restou apenas insistirem na tecla da ação (ou da intenção) dos franceses, ou seja, ficaram perdidos no séc. XVII, totalmente alheios às implicações mais

amplas da questão, sempre raciocinando de forma burocrática e reiterativa. Dão vivas ao mito encenando uma verdadeira dança de tontos, para a qual inclusive já há quem sugira convite aos holandeses.

A polêmica tem sido rica igualmente em mostrar bem vivo o velho desvario que sempre caracterizou parte significativa da intelectualidade local. A ridícula gritaria em torno de escritores que aqui pouco viveram, como gosta de acentuar Arlete Nogueira da Cruz, chega, muitas vezes, em seus exemplos mais patéticos, a colocar o Maranhão na vanguarda das transformações estéticas vivenciadas no Brasil!

Trata-se de um passadismo alienante e bastante generalizado, cujos efeitos negativos sobre o pensamento ainda não foram avaliados. São percepções que, sobretudo, não têm muito a ver com a realidade maranhense, marcada pelo analfabetismo, a pobreza e a violência. Não dizem da barbárie que atravessa a nossa história, tecida no horror cotidiano da miséria radical que nos acompanha. O quadro pintado por uma historiografia preocupada com a invenção de mitos e símbolos, criou um espelho distorcido, a esconder o Maranhão dele próprio.

Toda essa discussão, no entanto, ganha maior relevância no momento atual, quando vemos em curso um processo de encontro, dirigido a partir de cima, entre a “cultura ateniense” e a “cultura popular”. Sempre zelosas com a memória dos escritores ilustres, as elites políticas e intelectuais do Maranhão vão desenvolvendo uma redefinição da sua noção de cultura, prontas a aproveitar os ventos favoráveis à exploração

mercadológica de antigas manifestações populares antes tratadas com distância, senão com desprezo, além de criarem novos caminhos de legitimação para antigas práticas de dominação. O processo se desenrola guardando uma característica básica das construções imagéticas anteriores: o acento narcísico, pronto a favorecer as distorções alucinatórias e inibir a crítica.

Então, senhores, temos uma questão a ser debatida seriamente ou ficaremos no “eu acho, tu achas, ele acha” e na propaganda vazia de reflexão? A julgar pelas primeiras manifestações dos estudiosos, não há muito a esperar. Talvez a vaidosa “Atenas Brasileira” poucas vezes tenha se mostrado tão pobre de espírito.

O MARANHÃO BÁRBARO E SUA MISÉRIA HISTORIOGRÁFICA

O Estado do Maranhão, 22/09/2002.

Dois recentes estudos são interessantes para pensar o estranho caminho que mantém a história do Maranhão e sua historiografia envoltas na repetição narcísica. Um, ainda inédito, foi defendido como dissertação de mestrado por Flávio Soares e tem o estimulante título *Barbárie e Simulacro no Jornal de Timon de João Francisco Lisboa*; o outro, volta em segunda edição, ampliada com novos estudos sobre uma questão central para os nossos historiadores: *A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos*, da prof^a Maria de Lourdes Lauande Lacroix.

O ponto que aproxima esses estudos refere-se ao chão amplo comum que oferece uma oportunidade de vislumbrar a defasagem estabelecida entre o terreno bárbaro onde a história transcorre e a gama de representações que vigoram, insistindo em sugerir uma realidade de razão e civilidade. Dito sem rodeios, como uma sociedade miserável criou de si uma imagem bela e distinta no conjunto da colonização portuguesa e os efeitos paralisantes daí decorrentes que atravessaram todo o século XX.

No trabalho de Flávio Soares não há propriamente uma “interpretação” do pensamento de João Lisboa ou mesmo um mergulho no ambiente sociocultural do Maranhão na primeira metade do século XIX. Vai além disto, pois envolve uma verdadeira recriação das percepções de Lisboa sobre a nossa realidade. Pela voz de um dos ícones mais propagandeados da Atenas Brasileira, vemos o desenho de uma sociabilidade bárbara em construção, espécie de moeda cujas duas faces indissolúveis eram a encenação e a criminalidade.

Dono de um olhar atento às práticas e avesso à certeza que os conceitos costumam carregar consigo, Lisboa encontra em Flávio Soares um enfoque capaz de desenranhar das suas sentenças carregadas de pessimismo e moralismo uma visão vigorosa de dois elementos centrais da história do Maranhão desde o início da dominação colonial lusitana.

O primeiro é a configuração de um mundo de “falsas aparências”, em que a ilusão teatral perpassa a sociedade numa dimensão exacerbada e a mentira e o logro tornam-se elementos centrais da ação e das formas de expressão e simbolização cotidianas. É a impossibilidade do estabelecimento do jogo da representação política, tornada mero simulacro de representação; a falsa opulência que regia os negócios e colocava o estelionato como saída corrente numa rede envolvendo as “famílias”, os “partidos”, os “governantes”, os “juizes”, o “clero”; enfim, a reversão criminosa da lei, sempre sujeita às paixões e caprichos.

O segundo refere-se justamente à vinculação estabelecida entre sociabilidade e criminalidade e representa um mergulho na violência anárquica e alucinante constitutiva das nossas relações sociais. É quando se descortina o chão duro onde se efetiva a encenação, a “guerra bárbara”, noção que buscaria sintetizar a forma cotidiana dos conflitos na sociabilidade bárbara.

O reenfoque operado nas lentes de João Lisboa torna possível vislumbrar um tipo de percepção da história do Maranhão ainda não dominada pelo que se constituiria principalmente a partir do final do século XIX e teve pleno desenvolvimento no século seguinte: a construção de uma imagem, acalentada pelas nossas elites decadentistas através de seus escribas, em que a identidade do Maranhão estava marcada pela afirmação de um passado glorioso.

Intelectual combativo, envolvido com as discussões da época sobre os caminhos da formação da nacionalidade e

crítico implacável da colonização portuguesa, Lisboa intuiu em seu pessimismo a tragédia que se desenvolveria na história do Maranhão, inclusive esbravejando contra a tendência falseadora a que o epíteto Atenas Brasileira se prestava. Em vão, pois não só um novo mito se gestava, o da fundação francesa de São Luís, como a anemização do pensamento sob a sombra reconfortante da leitura fantasiosa do passado seria a tônica do debate intelectual em todo o século XX.

Assistiríamos ao florescimento de um tipo de escrita da história voltada para si própria, tributária da imaginarização, refletindo ao inverso os processos em curso, acima de tudo com forte teor oficialista, incapaz de qualquer crítica, sempre nos limites da ingenuidade delirante e praticamente incólume mesmo aos debates vivenciados pela historiografia brasileira desde o final do século XIX e mais ainda a partir da década de 1930.

O livro da prof^a Maria de Lourdes, por sua vez, já na primeira edição criou um indisfarçável mal-estar ao indicar que a ideia da fundação francesa de São Luís era uma versão elaborada no início do século XX. Aos olhos mais atentos, aquilo era um raio perpassando a nossa modorrenta historiografia e inquirindo, numa percepção audaciosa, o que teria ocorrido na memória histórica da cidade.

A felicidade da formulação não estava em simplesmente recolocar uma antiga questão controversa na mesa, como se fosse o caso apenas de contrapor uma versão “verdadeira” a outra mítica, e sim em fazê-lo de uma maneira que obrigava a pensar exatamente nessa criação de símbolos afirmadores de um passado singular.

Foi o que ocorreu no século XX, de forma bastante descontínua e sem que novas informações sobre a ação dos franceses viessem à tona, pois os relatos dos padres capuchinhos eram conhecidos por João Lisboa, Henriques Leal e César Marques, tradutor dos livros de Abbeville e

Evreux. A aventura dos franceses havia sido relida e operou-se um processo de ressimbolização da missa rezada pelos capuchinhos em ato de fundação da cidade.

Este é o tema do ótimo estudo intitulado “A Criação de um Mito”, um dos escritos que ampliam a visão do problema e dão à segunda edição do livro maior densidade expositiva. Afora todo o rastreamento da alternância entre a festividade, a referência passageira ou o desconhecimento puro e simples da data de 8 de setembro, o levantamento feito nos permite perceber com clareza os dois momentos em que formulações de historiadores buscaram alicerçar o mito. Em 1912, a rigor o primeiro ano de comemoração, com o livro de Ribeiro do Amaral, *Fundação do Maranhão*, quando a operação de simbolização em torno da missa é efetuada, e em 1962 (os oito dias de festas dos “350 anos”), com o lançamento de *A França Equinocial*, de Mário Meireles, em que o sonho abortado dos franceses passa a compor uma fase da nossa história e se torna realidade.

Em meio às comemorações de mais um “aniversário” da cidade, o livro da prof^a Maria de Lourdes sobre o mito da fundação francesa voltou a incomodar. O jornalista Antonio Carlos Lima em artigo publicado no jornal O Estado do Maranhão (edição de 08.09.2002, Caderno Especial, p.5) busca uma explicação para a reconsideração da ação dos franceses indicando que a colonização portuguesa desfigurou e, no limite, apagou as marcas da França Equinocial, trabalho executado pela destruição dos documentos e pela desqualificação dos franceses.

O “lusitanismo” existente no Maranhão na primeira metade do século XIX teria ocultado a “verdade histórica” da fundação de São Luís. Com a tradução dos livros dos padres capuchinhos por César Marques na década de 1870 e a formação de um ambiente cultural já não “dominado pelos portugueses” teria sido possível um movimento de

“revisão da história” movido pela busca da origem perdida da cidade. O próprio Antonio Carlos Lima conclui com espantosa ingenuidade: “Daí a reconhecer os atos de posse e as cerimônias religiosas como marcos da fundação foi um passo”.

É exatamente essa operação de ressimbolização, de “reconhecer” (conhecer de novo), atribuir a tais atos um sentido preciso de fundação, que requer uma reflexão capaz de encampar a configuração sociocultural em que ela se expressa. Não com mais uma interpretação (quase uma justificação tardia) fantasiosa, presa exatamente na armadilha narcísica que direta e indiretamente os trabalhos da prof^a Maria de Lourdes e de Flávio Soares buscam romper, mas com lentes que permitam aclarar a forma como a história do Maranhão foi (e em grande parte continua sendo) escrita. Capaz, em suma, de articular o binômio sociedade bárbara/historiografia narcísica, pois é neste momento que um certo enquadramento da história, avesso a qualquer crítica e passadista, começa a se estabelecer.

Nem o conhecido livro de Abbeville (menos ainda o de Evreux), nem a contraposição do lusitanismo pelo galicismo presente no século XIX, de resto visitado pela prof^a Maria de Lourdes em um dos melhores capítulos do livro, são suficientes para sedimentar a criação de um mito de fundação e do que ele significa como traço geral capaz de servir de baliza para uma visão da sociedade. A historiografia vai encampar e ao mesmo tempo compor uma certa percepção de mundo das elites decadentistas. O problema da fundação será pensado sob este prisma.

Ao jornalista que assina o artigo vale alertar, isto sim o “óbvio”, que em companhia de Ferdinand Denis e Afonso Arinos não irá muito longe na questão. O primeiro não poderia prever que a sugestão da “fundação francesa”, feita sem conhecimento da compreensão variada sobre

os franceses existente entre os cronistas portugueses, seria tardiamente retomada pelos letrados locais para outros fins, na surrada tática de maquiagem a fragilidade do pensamento com o uso compensatório e não raro invertido da “autoridade estrangeira”.

O próprio Denis afirma que o livro de Evreux foi queimado pelos franceses e não pelos portugueses, visível na passagem colocada em destaque no artigo. A sugestão de um apagamento de rastros dirigido pelos portugueses é apenas uma forma frágil de contornar o problema, onde a “evidência” é antes desejo que demonstração.

Em relação à discussão do ano passado, quando do lançamento da primeira edição, é possível perceber ainda com mais clareza que a questão reporta-se à definição de alguns enquadramentos básicos da historiografia maranhense e não se resolve simplesmente com o apego quase religioso aos feitos narrados pelos capuchinhos franceses. Neste sentido, as implicações do livro seguramente irão além da própria querela sobre a fundação de São Luís.

“Maranhão Sempre”, como diz o nome da coleção lançada realmente em boa hora com o patrocínio do governo do Estado. Mas, cumpre indagar: qual Maranhão? O bárbaro ou o da historiografia ?

MITO E FUNDAÇÃO (Réquiem para Historiadores)

O Estado do Maranhão, 28/09/2003.

Discutir a questão proposta pela prof^a Maria de Lourdes Lacroix no polêmico *A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos*, implica fundamentalmente em perceber a modificação efetuada na formulação da pergunta. O livro não tenta responder a uma indagação sobre quem fundou São Luís. A pergunta colocada é por que os franceses passaram a ser olhados como fundadores da cidade a partir do início do século XX, se até então eram tratados como invasores e a própria França Equinocial não passava de um intento malogrado? Por mais que o livro permita uma variada gama de reflexões sobre a maneira como a história do Maranhão começou a tomar uma forma explicativa geral a partir do final do século XIX, com uma série de implicações sobre a constituição de certos traços rarefeitos de mentalidades dominantes, praticamente todo o escasso debate se concentrou no século XVII, como se a autora trouxesse algo diferente no tocante à aventura dos franceses no Maranhão...

Neste ponto, nada de novo, Abbeville, Evreux, Diogo de Campos e os que escreveram a partir destes relatos, de Berredo a Mário Meireles e Maurice Pianzola, passando por vários cronistas e historiadores, portugueses e brasileiros. O interessante foi ter lido os autores percebendo que há uma mudança na interpretação no início do século XX, quando a missa

rezada pelos capuchinhos passa a ser vista como sinal da “fundação”, núcleo de uma “cidade”, a futura São Luís. Essa foi a pedrada na constituição do mito de fundação e a indicação de como ele se articula com um período crucial na conformação de uma identidade narcísica passadista pelas elites decadentistas.

A inquietação causada pelo livro, entretanto, guarda uma estranha relação de defasagem com a timidez do debate e o escopo reduzido das apreciações. Ao longo desses dois anos, é possível apenas pontuar algumas das reações. A primeira é o simplismo impotente dos que afirmam ser um trabalho infundado e em total desacordo com uma “verdade” sabida por todos. São os que tratam a história como crença e o Maranhão como objeto de devoção. Deixemo-los orando em paz, cercados de nomes, datas e monumentos. Entre os mais incomodados, é possível encontrar mesmo um angustiado pedido de intervenção ao Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão sobre a questão, para que resolva a dúvida, possivelmente num tribunal, e confira finalmente à cidade uma certidão de nascimento.

A segunda alardeou que os testemunhos dos capuchinhos franceses não eram conhecidos dos escritores portugueses até o final do século XIX, sugerindo ter sido então possível uma “revisão” da história. Soube de acadêmico afirmando com a maior seriedade que Berredo desconhecia a obra de Claude D’Abbeville (!). A prof^a Maria de Lourdes tratou de mostrar o erro grosseiro em dois artigos sobre cronistas e historiadores, indicando como quase a totalidade tinha conhecimento e se referiu aos trabalhos dos franceses,

de Berredo a César Marques, de Southey e Varnhagen a Capistrano de Abreu.

A terceira, apareceu em artigo recente do arquiteto e professor José Marcelo do Espírito Santo (O Estado do Maranhão, 15/09/03). Em termos gerais, reafirma a dissociação entre fundação e colonização efetuada por Ribeiro do Amaral, em 1912 e aprofundada por Mário Meireles, em 1962. Elencando e sempre exagerando uma série de “realizações” dos franceses e reportando-se aos tradicionais Abbeville, Diogo de Campos, Berredo, o prof. José Marcelo deduz algo a que nenhum deles chegou: existiria uma cidade que passou para os portugueses após a vitória. O absurdo justifica a citação: “Uma vez expulsos os franceses, a cidade atrelou-se ao padrão econômico português”.

Ora, a cidade se ergueu não como prolongamento da intenção fracassada dos franceses, mas pela necessidade portuguesa. Os franceses aqui nada deixaram na organização material ou nos costumes. Pelos acordos, seriam indenizados pela artilharia e as munições, de resto o que deixavam de mais valor. Curiosamente, a cidade, no sentido tratado pelo prof. José Marcelo, refere-se a uma materialidade que ele sabe ser totalmente portuguesa. A vinculação idealizada com a França é posterior e não é algo que se possa discutir independente das elaborações que a acompanham. Ao tentar dialogar com um trabalho sobre a mitologia da fundação francesa deixando de lado justamente as questões básicas que permitiram ver o problema por outro lado, o texto termina respondendo ao que quer para reafirmar o que já era sabido e dado como

incontestável. Torna-se impossível mesmo aflorar a mais singela das indagações: por que os escritores dos séculos XVIII e XIX, que de tudo isso sabiam, não pensavam assim?

Por último, vale uma referência ao mutismo encontrado na seara universitária. Entre os profissionais mais diretamente ligados às questões da historiografia ouvimos apenas um profundo silêncio. Procedem como se o problema não lhes dissesse respeito, mas o ataque feito à historiografia tradicional implica inquerir igualmente um saber de natureza universitária que não rompe com os marcos mais gerais de adoração narcísica em que usualmente são tecidas as nossas narrativas históricas. Ao contrário, continuam firmemente resguardando os principais cultivadores de mitos.

As homenagens, muitas delas justas, que se seguiram ao falecimento do prof. Mário Meireles ilustram fartamente este aspecto. Nenhuma apreciação minimamente crítica de sua vasta obra, só elogios vazios e bajulações. Um esforço inicial de localização da sua reflexão apareceu meses antes num brilhante artigo escrito por Flávio Soares e publicado em matutino local, mostrando como em sua famosa *História do Maranhão* ele organiza a nossa história como epopeia da decadência, cujo centro era a elaboração da imagem do Maranhão-Atenas. Por essa época, ele escrevia também a verdadeira elegia intitulada *A França Equinocial*, obra em que a transformação dos franceses em heróis fundadores ganha sua forma mais acabada. É um tipo de olhar que ocultou a nossa barbárie constitutiva, encarcerou o pensamento entre imagens narcísicas e

lutou pela preservação de dois fortes mitos cultivados pela elite, o ateniense e o gaulês. Uma forma de construir a história que deve ser sepultada. No entanto, assistimos ao contrário, o pensamento universitário dos últimos vinte e cinco anos quase nada tinha a dizer sobre a importância de Mário Meireles, simplesmente curvava-se e homenageava o que sequer conhecia. No caso, a conciliação apenas selava o fracasso da reflexão.

Os mitos, antigos e modernos, envolvem questões de identificação e remetem quase sempre aos temas do controle social e das formas de representação dominantes. Eles não se reportam à história senão como passado imaginário, nem verdadeiros nem falsos, no dizer de Platão, e são capazes de fornecer instrumentos de identificação reafirmados através de um movimento de repetição que bloqueia indagações. Um mito de fundação é a maneira como a sociedade narra para si o seu começo e, principalmente, diz da forma como ela se percebe e distingue. Tratar essas questões reduzindo-as a “fatos históricos” é não atentar justamente para os aspectos de ordem estrutural a que remetem. A volta contínua ao relato dos capuchinhos à cata de sinais que “comprovam” algo anteriormente imaginado será sempre o caminho de um raciocínio enquadrado na circularidade mítica. Aí cada qual vê o fantasma que quer.

Observado de uma distância maior, *A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos*, ao criticar a idealização passadista de um traço considerado fundador da nossa história, alinha-se a alguns poucos trabalhos que tematizaram a utilização política do decadentismo.

A ressonância alcançada, sem prejuízo dos méritos particulares, liga-se possivelmente a uma modificação da cena, quando as formas de legitimação da dominação se voltam para a redefinição da singularidade, agora expressa na cultura popular e num sincretismo universalizante. A outra face da Atenas torna-se o terreiro, o bumba-meu-boi, o reggae. Uns e outros devidamente embalados para a venda turística e esvaziados de antigas potencialidades negadoras.

O MITO FUNDADOR

O Imparcial, 8/09/2007.

A polémica sobre a fundação de São Luís ganhou novos contornos com os dois livros da professora Maria de Lourdes Lauande Lacroix sobre o tema. Em *A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos*, encontramos a percepção fundamental de que no início do século XX verificou-se uma mudança na interpretação histórica. A ideia de fundação deixa de vincular-se à ação dos portugueses vitoriosos e passa a associar-se imaginariamente à cerimônia de posse que representou a missa de 8 de setembro de 1612 na aventura malograda da França Equinocial.

Indicando uma mudança na escrita da história, o achado complexificou a discussão ao tratar o problema da fundação ao mesmo tempo como história e historiografia. Simultaneamente preocupava-se com uma organização factual no velho estilo dos historiadores tradicionais (e aqui a força da influência de Mário Meireles em sua formação ecoa) e assentava o vigor das suas observações no corte transversal efetuado ao nível das interpretações existentes. A visão, ampliada pelas lentes do antológico prefácio escrito por Flávio Soares, colocava a questão da mudança de interpretação relacionando-a às discussões sobre a construção da identidade regional que marcaram decisivamente o período. Justamente aí se encontra a chave para a intrigante nomeação de “mito” à interpretação da fundação francesa.

O livro trabalha com a noção sempre latente de “mito de fundação” como uma certa maneira de “ler a origem”. Envolvidos com a sedimentação da “decadência” enquanto matriz cultural (cujos traços iniciais eram bem anteriores) e com a discussão sobre a “singularidade” regional, círculos restritos de acadêmicos construíram a imagem de um Maranhão cujas referências de formação remeteriam à ideia de civilização, seja a da Grécia antiga do esplendor ateniense, seja a da França moderna, centro das ideias e símbolo da sofisticação do gosto. O mito deve ser pensado aqui como mito moderno. É uma fala roubada e restituída, que, ao ser trazida de volta, não se encontra mais no mesmo lugar, para utilizar a formulação sintética de Roland Barthes, no *Mitologias*. O mito se coloca num terreno ambíguo “nem verdadeiro nem falso”, ele simplesmente deforma, apresenta uma nova significação.

Na operação realizada, a cerimônia da tomada de posse das terras em nome do rei da França passa a significar “o verdadeiro auto de fundação da cidade”, nas palavras de Ribeiro do Amaral, em *Fundação do Maranhão*, trabalho escrito para celebrar a primeira comemoração (justamente os “300 anos da fundação”, realizada em 1912). O outro texto decisivo só apareceria por ocasião da festa dos “350 anos”. Trata-se de *A França Equinocial*, de Mário Meireles, publicado em 1962. A cidade, cuja materialidade era portuguesa em seu núcleo, passava a ostentar um vínculo idealizado com o “espírito civilizador” atribuído aos franceses.

Apesar de ter gerado muita polêmica, o livro da professora Maria de Lourdes foi pouco discutido nestas

que parecem ser suas questões mais evidentes. Alguns, pouco afeitos às artes do fazer historiográfico, desfiaram mesmo um rosário de asneiras com Abbeville em punho. Trata-se exatamente da operação de mitificação, buscar uma naturalização da história, apresentar como evidência indiscutível, inocente literalidade factual, algo que é derivado de uma construção, de um sistema de valores que sustenta uma certa escrita da história.

No início de 2007, a autora voltou ao tema com a publicação de *Jerônimo de Albuquerque Maranhão: guerra e fundação no Brasil colonial*. Se no trabalho anterior havia uma oposição entre a interpretação histórica (portuguesa) e a mítica (francesa), desta feita estamos diante de algo mais complexo. A própria ideia de “fundação” é agora entendida numa dimensão onde o elemento mítico é um dos componentes legitimadores. A análise incidirá então sobre a construção portuguesa. Mais uma vez, trata-se da construção de um mito, em torno da Batalha de Guaxenduba.

Sabe-se que os portugueses, em número muito inferior e condições materiais precárias, conseguiram uma vitória quase inacreditável e, até o início do século XIX, a ideia de uma determinação sobrenatural fez parte das narrativas dos cronistas. Como contraponto histórico, a professora apresenta uma objetiva interpretação baseada na oposição entre as formas da moderna guerra europeia (“Guerra de Flandres”) e as formas da guerra colonial (“Guerra do Brasil”). Sem vivência em táticas de guerra que combinam ataque cerrado e guerrilha, preocupado com a observância de regras e com uma mobilidade inadequada, La Ravardière foi surpreendido

por Jerônimo de Albuquerque e seus comandados. No entanto, por todas as dificuldades da empreitada, coroada com a improvável vitória, construiu-se a visão da “Jornada Milagrosa”. Nesse momento a ideia da “fundação” estava alicerçada na imagem da batalha e remetia à predestinação do império português.

Enquanto o livro anterior privilegiava a análise da visão construída pelos historiadores decadentistas locais construíram a partir de uma leitura da *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas*, do padre Claude D’Abbeville, neste esboço histórico-biográfico de Jerônimo de Albuquerque, o principal foco é a narrativa atribuída a Diogo de Campos Moreno, *Jornada do Maranhão*, e sua recepção pela crônica portuguesa e pela historiografia regional. O relato do oficial português é um testemunho da precariedade e da barbárie que marcaram a conquista do Maranhão e a colonização portuguesa no norte do Brasil. Jerônimo de Albuquerque, que adicionou o nome Maranhão após a vitória, era filho de português com índia, mestiço enfronhado na crueldade das guerras do sertão, com fama de traiçoeiro, e expressa o tipo de herói da Jornada, cuja figura se veria esmaecida diante da transformação do aventureiro Daniel de La Touche em fundador de São Luís, ressaltando seus traços de fidalgo por ter se tornado Senhor da Casa de La Ravardière. Apesar deste trabalho recente parecer mesmo em alguns aspectos superior ao primeiro, não se registrou qualquer comentário a seu respeito.

A mentalidade decadentista, que sustentava a identidade e a “singularidade” do Maranhão no cultivo

da dupla mitologia da Atenas Brasileira e da Fundação Francesa, foi em grande parte fruto da ação do círculo que se intitulou Novos Atenienses e desenvolveu-se na Academia Maranhense de Letras. Atualmente, a discussão sobre identidade trata de ampliar os horizontes em busca de raízes populares, mas sem perder os símbolos construídos no século passado. Ao contrário de outros tempos, no entanto, o motor desta nova combinação não são as academias, mas a mídia e os interesses de mercado. Neste sentido, os dois livros da professora Maria de Lourdes nadam corajosamente contra a corrente e abrem novas perspectivas para pensar o problema da “fundação” como questão da história da cultura.

OLIGARQUIA E MEDO

Publicado em 1923, *Neurose do Medo: um ensaio de psicologia política*, de Nascimento Moraes, é uma fotografia em cores vivas de um momento da história política do Maranhão em que traços centrais do exercício do mando oligárquico mostraram sua face mais absurda e caricata. Estamos diante daqueles escritos luminosos, feitos no calor da hora, onde a descrição de cunho jornalístico possui fundo sociológico e psicológico mais amplo, na indagação dos fatores que teriam propiciado um período de total desvario do poder, quando as marcas do arbítrio e da violência revelaram seu outro lado no medo e na covardia mais infames.

Misto de ensaio, reportagem e novela, volta-se para a terceira interinidade de Raul Machado, desta feita como vice-presidente do estado (designação dada pela reforma da constituição, em 1919), aguardando a chegada do presidente eleito, Godofredo Viana. Nas duas vezes anteriores, substituíra, como 2º vice-governador, a Urbano Santos, o chefe político do situacionismo. Nascimento Moraes anota que findado o seu período governamental, em 21 de fevereiro de 1922, “continuou em Palácio o sr. Urbano Santos a determinar tudo como se estivera em exercício”. Mesmo quando se mudou para a sua residência, “continuou a governar o Estado, lá da Villa Flora. Os deputados estaduais, os chefes de repartições públicas, não acertavam com a porta do Palácio, e tocavam para a Villa Flora, onde

iam todos receber as ordens do chefe e respectivamente trocar ideias sobre o orçamento e comunicar os fatos passados nas suas repartições. A essas reuniões também comparecia, por último, o sr. Raul Machado, pelo que ainda mais triste ficou a sua situação”. Por fim, Urbano Santos partiu para o Rio de Janeiro a 21 de abril, já eleito novamente vice-presidente da República na chapa de Arthur Bernardes, mas “se a morte não o surpreendesse em viagem, continuaria a governar o Estado e, então, pelo telégrafo!”

Afinal, quem era o personagem que se submetia desta forma? “O sr. Raul Machado é advogado, que no foro goza de bom nome, notadamente no comercial. É jornalista e professor de lógica e filosofia no Liceu Maranhense. Possui vasta e variada cultura literária e jurídica. Como funcionário público, organizou, pela primeira vez, a Repartição de Estatística. Foi Secretário do Interior no governo do sr. Herculano Parga, e é o preposto político do seu irmão, desembargador Cunha Machado, deputado federal”. Apesar de instruído, “seus conhecimentos não lhe deram um ideal, não lhe esboçaram uma construção política”. Raul Machado seria um “produto patológico de sua biblioteca”, fruto de uma “leitura fragmentada, sem método, sem ponderações racionais e lógicas, sem predileções científicas e filosóficas”. Entretanto, mesmo agregando-se a falta de “educação prática”, vale dizer, o desconhecimento do povo do Maranhão, “porque vive longe dos seus agrupamentos, longe de suas manifestações, longe de seu ruído, desfrutando os proventos de sua posição”, ainda não seria suficiente para explicar seu comportamento após os acontecimentos do dia 26 de abril de 1922.

O quadro político nacional naquele ano estava agitado com a campanha da Reação Republicana, capitaneada por Nilo Peçanha, o acirramento das disputas oligárquicas, algumas mobilizações nos centros urbanos, o irrompimento das revoltas tenentistas e muita repressão, todos os ingredientes que iriam estourar com mais intensidade na década seguinte. No Maranhão, a bandeira da Reação foi empunhada pelo PRM, o Partido Republicano Maranhense, organizado por Herculano Parga, um ex-governador posteriormente afastado do situacionismo.

O PRM conseguiu a adesão do capitão Manuel Nogueira, oficial do Corpo Militar do Estado, para um “movimento revolucionário de caráter nacional chefiado pelos drs. Nilo Peçanha e J.J. Seabra”, conforme relata o próprio capitão em suas memórias sobre o ocorrido. No dia 26 de abril, o então vice-presidente do estado, em exercício, Raul da Cunha Machado se viu diante de um golpe totalmente inesperado. “Surpreendido pela força pública e por um grupo de cidadãos, às cinco horas da madrugada, entregou o governo sem pestanejar. A junta governativa foi assim composta: dr. Tarquínio Lopes Filho, presidente, dr. Leôncio Rodrigues, dr. Carlos Augusto de Araújo Costa e o desembargador Rodrigo Octavio Teixeira. (...) O sr. Raul Machado, convidado a renunciar ao cargo, negou-se a fazê-lo, ficando detido em Palácio”.

Desde o governo de Urbano Santos, a Força Pública vinha sendo desprestigiada com a utilização cada vez maior de capangas e mercenários do interior, onde o clima de violência imperava, principalmente depois dos

acontecimentos de julho de 1921, quando as notícias de um movimento comandado pelo camponês Manoel Bernardino numa localidade do município de Codó, ocasionaram o deslocamento de tropas estaduais e um massacre em que teriam sido fuziladas cem pessoas. A situação era de descontentamento entre as praças. “Os ânimos estavam exaltados e nas companhias murmurava-se contra o governo. (...) Sem uniformes, sem calçados, sem capotes, sem camas, mal acomodados, não havia dentro do quartel do Corpo Militar quem se mostrasse satisfeito com o governo”. Para Nascimento Moraes, este foi o fator fundamental para explicar o golpe, pois “quem depôs o governo, alguns dias depois do embarque do sr. Urbano Santos para a capital da República foi o Corpo Militar do Estado, insubordinado pelo capitão Manuel Aurélio Nogueira”. Este último se viu em rota de colisão com o Palácio, por conta dos desdobramentos de um rumoroso caso ocorrido em Turiaçu, onde um juiz de direito foi agredido em plena audiência pelo promotor. O chefe político da localidade colocou-se do lado do promotor e intimou o juiz de direito a deixar a cidade em 24 horas. Enviado por Urbano Santos para apurar o caso, seu relatório não agradou, pois não implicava o juiz de direito, e, pouco depois, o capitão deixaria o cargo de delegado de polícia da capital.

A questão principal era a posição das forças federais do 24º BC, para onde sempre se olhava quando o assunto era a possibilidade de uma derrubada. O comandante teria garantido isenção aos membros da Junta. Mas não ocorreu golpe em nenhum outro estado e “essa situação, porém, durou um dia porque o

comandante do 24º BC, tenente-coronel Cunha Leal, recebeu ordens do governo federal para repor o sr. Raul Machado, e sua reposição efetuou-se às 11 ½ horas da noite”. O presidente do estado escreveu um documento comprometendo-se a não perseguir os membros da Junta nem os oficiais envolvidos na tentativa de deposição.

Contornado o episódio, no entanto, “fez o sr. Raul Machado a crítica do seu gesto e achou-se pequeno. Seus amigos achavam-no também”. Entre eles, avultava Theodoro Rosa, “um político sem história”, seu secretário do Interior, que passou a orientar-lhe as decisões, “segundo é voz corrente entre seus próprios correligionários políticos”. Querendo apagar qualquer impressão de frouxidão, deu mesmo entrevista afirmando ter sido coagido a assinar o documento. “Essa publicação deu lugar a um atrito entre o sr. Raul Machado e o tenente-coronel Cunha Leal, na própria residência daquele. (...) Desta entrevista resultou o medo que se apoderou do presidente reposto, em forma de neurose francamente ameaçadora”. O governador, por um lado, não confiava mais nos oficiais da polícia militar e, por outro, tinha receio do exército. Começaria, então, a desenrolar-se a “alta comédia do medo” retratada no estudo.

“Pois que! O sr. presidente do Estado, reposto no governo pela força federal, desconfiou, suspeitou dessa força que o governo federal mandou que o mantivesse à frente da administração do Estado. Fosse qual fosse o pensamento político do seu comandante, não podia fazer outra coisa senão mantê-lo! E confia que celerados e mercenários agarrados a esmo no interior do estado

pudessem garanti-lo!”. Nascimento Moraes insiste que este é o ponto principal do seu trabalho, “porque a sua análise, ou consideração, dá uma ideia justa das condições morais em que se achava o chefe do Estado, incapaz no momento de raciocinar, de refletir. Tal foi o inesperado abalo que seus nervos sofreram com a deposição”.

A residência de Raul Machado, na praça João Lisboa, e o Palácio do governo foram se enchendo de capangas, enquanto a polícia era encarregada de efetuar rondas nas cercanias. Foi criado um corpo de espíões e logo surgiu todo tipo de boato sobre as atitudes dos homens da Reação, chamados “reacionários”. Com quem falavam, aonde iam, quem entrava e saía do quartel, tudo virava indício da trama imaginada. Nas hostes governamentais, o temor aumentava quando algum informante chegava afirmando “É hoje!”, pois já se sabia que era uma referência ao presumido ataque do 24º BC. “Qualquer murmúrio, qualquer ruído produzia movimento de atenção! Em cima, nos salões, bacharéis, médicos e outras pessoas de alta consideração no meio social e político, de rifle em punho, vigiavam. Passavam, atravessando os salões, de pijama, em passos tardos”.

A população, que de início assistira a tudo atônita, logo começou a fazer pilhérias e os boatos mais alarmantes passaram a circular, sendo devidamente aumentados pelos próprios espíões, já identificados e apontados como “os terríveis”. “Quando se aproximavam das rodas, todos se preparavam para conversar coisas que pudessem alarmar o governo”. Chegou ao ponto de colocarem sacas de algodão nas

janelas do Palácio, e “o riso explodiu por todos os cantos desta cidade, porque era verdadeiramente caricato o espetáculo”. Neste momento, por influência do capitão da marinha e deputado federal Magalhães de Almeida, genro de Urbano Santos, um oficial e seis sargentos do exército vindos da capital federal chegaram para iniciar a modificação da guarnição. “Foram recebidos pelos situacionistas com visíveis provas de satisfação, e a maior de todas foi um banquete que, na copa do Palácio, foi oferecido aos sargentos recém-chegados, pelo sr. Presidente do Estado, no qual, segundo se propalou pela cidade, serviram de criados pessoas de alta posição oficial”.

A 2 de junho, sabendo que seria preso no dia seguinte com os demais membros da Junta, suicidou-se o dr. Leôncio Rodrigues, uma figura de proa do PRM, ex-secretário da Justiça no governo de Herculano Parga. O ato extremo, consumado com veneno, fez o governo recuar da prisão dos outros envolvidos, requerida pelo procurador fiscal da República, Armando Vieira da Silva. Dias depois uma romaria ao túmulo, no cemitério do Gavião, levou a novo episódio significativo. “Às seis horas desceu o préstito por entre ruidosas reclamações, vivas ao PRM e morras ao situacionismo”. A multidão vinha no rumo do Largo do Carmo e quando um dos informantes chegou esbaforido falando em três mil pessoas, “o medo em a residência do sr. Raul Machado tornou-se indescritível. Os sargentos, serenos diante do pânico presidencial, procuravam acalmar os ânimos”. Mas, depois que a multidão chegou ao Largo e foi se dispersando, os situacionistas então se

revestiram novamente de violenta fúria. “Que o piquete de cavalaria saísse imediatamente do quartel da praça Luiz Domingues, ordena o secretário de Justiça, pelo telefone. E que espaldeirassem os manifestantes que ainda se achavam na praça João Lisboa e ruas vizinhas; e se reagissem que com a sua responsabilidade atirassem!”

Nesta escalada do medo, “o governo precisa de homens de coragem e de músculos; de homens que tenham o hábito da faca e do revólver; que matem com um murro, como o touro mata com uma chifrada. Quem conta uma bravata é como quem dá um atestado de habilitação. O governo aproveita, indistintamente, todos os valentes, rolistas e arruaceiros. Seu interesse é cercar-se de gente capaz de afrontar pessoas, de pugilatos e de agressões. (...) Um dos escolhidos e vantajosamente colocado aqui na capital foi o dr. José Carlos da Cunha, juiz municipal de São Vicente Férrer”. Este personagem, mais valentão e arruaceiro que integrante da magistratura, com fama em diversas localidades do interior, protagonizaria uma tragédia, verdadeiro enredo por dentro deste enredo, fruto do desvario que tomava conta do círculo palaciano, movido pela exploração do medo incrustrado na mente do chefe do executivo estadual.

“José Carlos tornou-se, então, o homem de inteira confiança do sr. Raul Machado. Acompanhava-o de automóvel, invariavelmente, por toda parte. Não o deixava. Com os seus músculos atemorizou aos da roda palaciana. Quando deixava o Palácio ou a residência particular do sr. Presidente do Estado era para blasonar valentias pelos botequins, barbearias e rodas de

camaradas pelas praças. (...) Em Palácio, ele dizia nos grupos: ‘Sou homem. Não vejo aqui quem me meta medo! Quebro a cara de quem quer que seja!’”. Doido para arrumar confusão, avistou na praça João Lisboa um antigo desafeto, que, “segundo ele dizia, lhe insultara o venerando pai, na sua ausência, em Caxias, bem que não se apurasse até hoje a verdade dessa alegação, parecendo até contrariamente ao que afirmava José Carlos que essa afronta não foi praticada”. Sem mais, simplesmente chegou até o advogado João Soares e sapecou-lhe violento murro no rosto. Ameaçou um guarda civil que lhe deu voz de prisão e, em seguida, “desafiou a censura de quem quer que fosse, e como ninguém lhe respondesse, voltou à casa do sr. Raul Machado”. No dia seguinte, ainda colocou no jornal *A Pacotilha* a seguinte nota: “Declaro eu abaixo-assinado que, ontem, às 10 ½ horas, na praça João Lisboa, em frente da Confeitaria Vitória, quebrei, com uma bofetada, a cara do patife que atende pelo nome de João Soares de Quadros. As pessoas de minha amizade, que sabem o que há entre mim e o patife, poderão verificar: lá está a prova na cara do sacripanta. Provavelmente hoje estará azul”.

João Soares ficou recluso na rua do Ribeirão remoendo sua vergonha. “Que nome iria legar aos filhos? Uma humilhação, nada mais! Como poderia ele aparecer em público daquele dia em diante? Como encarar com os seus amigos?” Para piorar, chegavam-lhe aos ouvidos informações alarmantes, novas ameaças de José Carlos, “que assim que ele sáísse dar-lhe-ia outro soco, para que ficasse equilibrado, e se custasse a sair que iria lá mesmo à sua residência dar-lhe um segundo

ensinamento”. Dá para imaginar os dias terríveis de João Soares, prisioneiro em sua própria casa, na expectativa de que o juiz valentão a invadisse a qualquer momento. “A impunidade de José Carlos era a sua sentença de morte. A polícia não valia contra o seu agressor. Era como se não existisse!” A cidade, no entanto, seria novamente surpreendida com a notícia da manhã do dia 24 de julho: João Soares havia assassinado a tiros de rifle o dr. José Carlos da Cunha! Como isto veio a acontecer?

José Carlos saía para embarcar os filhos rumo a Caxias. Encaminhando-se para a estação ferroviária, atravessou a praça João Lisboa, entrou na rua Nina Rodrigues e dobrou para a rua do Ribeirão. “Quando passou em frente da casa de João Soares de Quadros, ouviu-se uma detonação. Era João Soares que o alvejava. José Carlos, armado apenas de um punhal, correu pela rua do Ribeirão, dobrou pela rua dos Afogados. Outra detonação. Dobrou para a travessa do Teatro, tornou a dobrar para a rua Nina Rodrigues. Outra detonação. É que João Soares de Quadros, vendo-o dobrar para a travessa do Teatro, não correu ao seu encalço. Voltou pela rua do Ribeirão, e chegara ali à esquina da rua Nina Rodrigues com essa rua, ao tempo que José Carlos com a carreira enfraquecida chegava também à rua Nina Rodrigues, na esquina do quarteirão acima com a travessa do Teatro. (...) Outra detonação, mais outra. (...) José Carlos alcançou a praça João Lisboa, dobrando a esquina do prédio onde foi estabelecido o Sul Americano onde caiu após alguns passos da residência do sr. Raul Machado”. O ato de desespero

de João Soares, encurralado pelo medo e pela vergonha, oprimido com a omissão cúmplice dos responsáveis pela segurança pública, não foi reprovado pela sociedade. “Todos lastimaram a sorte do infeliz advogado, chefe de família, que foi impelido, pela desafronta, ao crime. A uma voz todos apontaram o sr. Raul Machado como o único responsável da tragédia”.

Enquanto a rebelião dos alunos da Escola Militar de Realengo e do Forte de Copacabana estourava no Rio de Janeiro, outro caso interessante se verificou na cidade, chamado de “o caso das tabuletas”. Naquele tempo, os jornais exibiam em tabuletas o resumo do serviço telegráfico. “O povo aglomerava-se em frente das redações, lendo e relendo os resumos. Reacionárias, as notícias provocavam discussões acaloradas, que não passavam disso”. Mas não era o que pensavam os palacianos. “Às 13 horas, quando os curiosos eram poucos defronte das tabuletas do Diário, um oficial do Corpo de Segurança Pública, montado, apareceu ali e logo em seguida mais alguns homens de pé, mal vestidos, arremangados, acompanhados de um soldado daquela milícia. A um aceno do oficial investiram contra as tabuletas, quebrando-as de encontro às pedras do calçamento. Soldados do piquete de cavalaria, que apareceram por acaso na ocasião, espalderaram os populares, que protestaram contra o ato selvagem”. De nada adiantou o diretor do Diário, J. Pires, mostrar ao delegado a correspondência recebida, provando que não se tratava de invenções com o intuito de insuflar os ânimos, como dizia abertamente o secretário da Justiça,

pois “foi o medo quem motivou o quebramento das tabuletas, em que se lia o sumário dos acontecimentos do Rio”.

“Não tardou muito para que todos os que cercavam o sr. Presidente do Estado se convencessem de que ele estava possuído do mais tenebroso pavor. Radicou-se no espírito de todos os palacianos essa verdade, e depois toda a cidade soube que o sr. Raul Machado vivia apavorado a agarrar-se como um desesperado a tudo que presumia garantia de vida!” Na verdade, ninguém respeitava mais a sua autoridade. Enquanto os situacionistas deitavam e rolavam, com arbitrariedades e abusos, que ele não tinha coragem de conter, “a população passou a vê-lo entre o indiferentismo e a compaixão”. Casos de indisciplina entre os oficiais se sucediam, com cenas de pugilato acontecendo em qualquer lugar, como num festejo das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, quando um oficial se pegou aos tapas com o comandante na presença da maior autoridade estadual e de figuras da sociedade.

Enfim, todos “os desregramentos que nublaram desgraçadamente o nosso meio, perturbaram a ordem pública e encheram de descontentamento, de receio a todos”, acabaram a 15 de novembro com a posse de Arthur Bernardes. Temia-se que o movimento reacionário conseguisse impedi-la, determinando uma alteração na situação política em vários estados. Um pouco antes, a 7 de novembro foi expedido o mandado de prisão contra os integrantes da Junta governativa, exatamente pelo medo de uma virada na política nacional e uma repetição dos acontecimentos de abril.

“A indignação foi geral. (...) O povo e as famílias se declaravam contra as prisões, revoltados contra o juiz seccional”. Recolhidos ao 24º BC, as lideranças políticas, com o médico Tarquínio Lopes Filho à frente, receberam visitas e solidariedade até a realização do júri no dia 19 de dezembro, quando foram absolvidos e saíram nos braços do povo. “Ao tempo em que o júri se realizou o governo era apenas uma sombra. Caíra por si mesmo”. No dia 20 de janeiro de 1923, Raul Machado passou o governo a Godofredo Viana e, eleito deputado federal, renunciou à vice-presidência, indo para o Rio de Janeiro.

Personagem medíocre, alçado ao cargo mais alto do estado por força das injunções da política oligárquica, o caso da interinidade de Raul Machado no ano de 1922 serve à observação de um poder que se exerce assentado no capricho, nas motivações individuais, sempre mentiroso e covardemente violento, mas que vive em sobressalto com a possibilidade de mudanças no centro político nacional, onde se encontram de fato seus fiadores. Desnaturadas pela prática oligárquica, as noções de direito e república não significavam nada em termos efetivos. Na república oligárquica, a política não substitui o medo individual ou é engendrada a partir dele para superá-lo, como na tradição do pensamento político moderno. O medo corroía a sociedade de alto a baixo e se assentava largamente na utilização privada da política, na perseguição aos oponentes, no empastelamento de jornais, na confusão entre capangagem particular e força policial, elementos que encontravam eco no conformismo da população.

Referindo-se ao receio de Urbano Santos e Raul Machado de algum atentado a suas vidas, Nascimento Moraes afirmou: “o povo maranhense tem pelos seus dirigentes políticos, pelas suas autoridades, sejam quais forem, o maior respeito, até quando exorbitam de suas funções, ou por falta de elevada linha de conduta se colocam abaixo do plano moral que lhes é imposto pelo cargo”. A visão de um valentão desafiando a todos pela cidade, propondo mesmo desmoralizar os líderes da oposição desrespeitando-os pelas ruas e aplicando-lhes surras, é de uma violência primária que expõe a nu os nervos onde se assentava o domínio político. Sempre atuando com larga margem de arbitrariedade, a dominação oligárquica impunha um medo baseado no “código da taca”, para usar uma expressão local, na intimidação violenta que se individualiza e anemiza a vontade coletiva, gerando um sentimento difuso de revolta contra o situacionismo, cujo escopo mantinha-se nos limites da linguagem acalorada dos jornais e sua repercussão nas rodas de conversas. No fundo, era olho na tabuleta e sebo nas canelas.

Para terminar exatamente onde Nascimento Moraes inicia seu texto, cumpre registrar que não havia prevenções da população contra o governador referente às duas primeiras interinidades, pois “erros de finança e economia, já que não atinjam um descalabro escandaloso, são vulgares no governo do Maranhão”, exceto por um fato que indicou aos maranhenses “o critério, o temperamento e o caráter do sr. Raul Machado”. “Em Caxias, o delegado de polícia mandou espancar barbaramente Estelino de Moraes.

A sociedade caxiense protestou contra o vilipêndio. O partido oposicionista tomou a defesa do espancado. Telegramas foram passados ao sr. Raul Machado, narrando-lhe com pormenores o delito e acusando a autoridade arbitrária e violenta como responsável pelo clamoroso atentado. Nada disso, porém despertou o sr. Raul Machado de sua surpreendente inatividade governamental. Declarando que não podia deixar de dar crédito ao delegado de polícia de Caxias, ficou impassível”. Este simplesmente relatou ao governador que o preso “se esbaqueara, propositadamente, dentro da cadeia!”. E não adiantou o exame de corpo de delito, nem a presença da própria vítima, vinda do interior e trazida ao Palácio pelo jornalista Teixeira Júnior. “O governador não se convenceu, nem se comoveram os que o acompanhavam na sala! Ninguém se aproximou do homem! E o governador, o sr. Raul Machado, declarou que não podia deixar de dar crédito às afirmativas do delegado de polícia de Caxias! (...) Foi, então, que viram todos de que o sr. Raul Machado era capaz!” Na base da verdadeira fobia, para usar o termo mais apropriado, que ele desenvolveria em relação à questão da intervenção é possível perceber a arbitrariedade que o mando oligárquico lhe facultava, passar por cima de qualquer evidência e apoiar-se no puro capricho para manter e justificar o seu teatro de horrores. Negro e pobre, filho de um sapateiro analfabeto, jornalista brilhante, Nascimento Moraes sabia bem do que estava falando.

O NÓ-CEGO DA POLÍTICA MARANHENSE

SINTRAJUFE (Sindicato dos Trabalhadores do Judiciário Federal e MPU no Maranhão), nº127, maio, 2009.

Os recentes acontecimentos da política estadual, com a troca de governadores decidida pelo TSE, são a nova versão de uma característica antiga da regulação das disputas políticas na história do Maranhão. Estado periférico, a formação da estrutura oligárquica foi fortemente determinada pelo processo de construção do Estado Nacional, de tal maneira que o verdadeiro centro da política maranhense, o palco onde os lances decisivos se efetivaram, sempre esteve fora: no Rio de Janeiro nos tempos de Urbano Santos e Victorino Freire; em Brasília, nos tempos de José Sarney. O modelo vem de meados do século XIX, sofreu um ajustamento na República Velha e atravessou o século XX, mostrando-se ainda bem vivo, apesar da aparente sofisticação, da roupagem democrática.

Em termos gerais, as disputas entre os grupos políticos regionais são mediadas pelas instâncias de poder da esfera federal, predominantemente o executivo, mas numa rede que passa pelos arranjos no legislativo e nas altas cortes do judiciário. Assim, a crise de 1909 em torno do legítimo detentor da cadeira governamental, aberta com a morte de Benedito Leite, foi resolvida com a mediação do presidente Nilo Peçanha, determinando um compromisso na divisão de cadeiras parlamentares e cargos entre as duas principais facções do partido situacionista e a oposição. Escudado nas relações estabelecidas com Pinheiro Machado e alçado à posição

de vice-presidente, Urbano Santos afirmou-se como o chefe da política estadual.

Em outro momento, após a constituição de 1934, uma nova crise entre os grupos políticos levou à intervenção de Vargas, através de Paulo Ramos, eleito pela Assembleia Legislativa, mas de fato um emissário do Catete, depois confirmado como interventor no período do Estado Novo. O caso mais conhecido, no entanto, se verificou em 1951, quando a disputa entre as hostes de Victorino e as Oposições Coligadas gerou o conflito da “Greve de 1951”, resolvido com uma decisão do TSE em favor do candidato vitorinista, Eugênio Barros, e a garantia das tropas federais do general Edgardino Alves. Encarregado de montar a máquina do PSD no Maranhão, as bases do poder de Victorino estavam claramente assentadas no trânsito de que desfrutava nas esferas da câmara federal, nos ministérios e nos tribunais superiores.

A ascensão de Sarney não seguiria trilha muito diferente. Destacando-se como um dos deputados federais da ala reformista da UDN, conseguiu se viabilizar como candidato antivitorinista em 1965, já articulado ao novo esquema de poder advindo do golpe de 1964. Ao contrário do que geralmente se pensa, no entanto, o seu fortalecimento foi paulatino, configurando-se plenamente apenas na segunda metade da década de 1970, na esteira do crescimento da influência no partido governista (Arena e depois PDS). O resto da história é bem conhecido, a chegada fortuita à Presidência da República, a cadeira de senador pelo Amapá e a presidência do Congresso Nacional (atualmente pela

terceira vez). O poder de Sarney, como o de seus antecessores na linhagem oligárquica do Maranhão, repousa no quase monopólio exercido todos esses anos na mediação com o governo federal, acrescentando o fato de ter se tornado uma espécie de senador bifronte, com o controle direto de duas bancadas.

A eleição de Jackson Lago contra Roseana Sarney em 2006, foi antes fruto do racha provocado no grupo situacionista pelo então governador José Reinaldo que uma alternativa criada contra os esquemas tradicionais da política oligárquica. A utilização aberta da máquina governamental, ao velho estilo, apesar de saudada em vários círculos como “ação libertadora”, já anunciava o que viria depois, o nepotismo e o loteamento dos cargos para satisfazer uma ampla aliança cujo programa parecia ser mesmo a divisão do butim, a tentativa desastrada de imposição da “lei do cão” na guerra salarial contra os professores da rede pública, o escândalo da construtora Gautama, a deterioração da situação em áreas sensíveis como a segurança pública e a total falta de coordenação do governo. Tudo se somou em rápida corrosão do apoio da população a Jackson Lago, habilmente potencializada pelo Sistema Mirante, a poderosa rede de comunicação da família Sarney. Paralelamente, corria o processo de cassação, verdadeira espada sobre a cabeça do governador e sua numerosa caravana, acirrando o tom de desvario que alcançaria o ápice com a patética tentativa de “resistência” no Palácio dos Leões.

Jackson Lago foi eleito por dentro da estrutura oligárquica e nela o lance final é dado no jogo dos poderes federais. Um dos pontos fundamentais da reprodução

oligárquica está no controle das formas da mediação entre instâncias do sistema político. Foi neste âmbito que Castelo, por exemplo, fracassou, José Reinaldo foi mantido em estado de asfixia depois do rompimento e Jackson sucumbiu. É por aí também a via de acesso nesta estrutura, como mostra a desenvoltura de Flávio Dino, cuja força vem, sobretudo, da proximidade com o governo federal. A fonte de poder está no centro, mas, como o espaço é estreito, cedo dividirá palanque com a família Sarney ou definirá alguma forma de compromisso, sob a benção de Lula. Para o PCdoB, que participou do governo Roseana, isto, de resto, não constituiria uma novidade. No PT, uma parte já mandou às favas os escrúpulos e começou a usufruir alegremente das benesses da oligarquia, assim como o ex-prefeito Tadeu Palácio, ex-integrante da “Frente de Libertação”, hoje instalado no secretariado do novo governo. Todos da maneira mais subalterna possível.

A POLÍTICA DO ENGODO E O ENGODO DA POLÍTICA

Vias de Fato, nº.3, dez., 2009.

Em artigo publicado no primeiro número do *Vias de Fato*, Wagner Cabral indicou a existência de uma “cultura da Libertação” no imaginário político maranhense “dos últimos sessenta anos”, um filme onde se destacam três momentos fortes de conjugação do verbo “libertar” (a Greve de 1951, a posse de Sarney, em 1966, e a eleição de Jackson Lago, em 2006). O tema de fundo é o da repetição na história, a sucessão de festa e malogro, a cíclica reposição de palavras e atos, “com a mesma estrutura básica de enredo: ‘fim da oligarquia’ e festa popular na Ilha Rebelde”, visto pelo ângulo da produção de símbolos, das narrativas épicas e registros de imagens, vale dizer, da construção da memória.

Denso e cheio de dicas, o texto sugere possíveis leituras da questão. De um lado, tudo se resumiria ao “cinismo dos políticos (cada qual a seu tempo e a seu modo)”, que utilizam o verbo demagogicamente, mal disfarçando o oportunismo e o adesismo como motor das ações, forma de compreensão que remete à antiga questão da irrelevância das ideologias. De outro, “a permanência do dialeto da Libertação corresponderia à continuidade da estrutura oligárquica patrimonialista, em que o dialeto seria uma necessidade do teatro do poder”. Por este viés, não apenas seria possível “compreender as múltiplas motivações da mobilização de elites e de setores populares”, como também a

“dinâmica cíclica do processo político”, sem perder de vista que “nem tudo é mera repetição ou eterno retorno”, pois “há inúmeras diferenças entre as três conjunturas, as quais, embora oriundas de crises internas da oligarquia e fluentes na mesma linguagem, tiveram resultados distintos em função da correlação de forças existente em cada momento”.

Encerra a reflexão, questionando as “condições e possibilidades de evolução da cultura da Libertação nos próximos anos”. Continuará presente no cenário, servindo para a organização de alternativas políticas, seja de cunho democratizante, seja novamente de raízes patrimonial e parricidas (origem de todas as dissidências), numa manutenção do “teatro oligárquico”? Ou perderá densidade e se dissolverá, “sendo substituída por outra configuração político-cultural”?

A atualidade e urgência das questões levantadas são evidentes, às vésperas de mais um capítulo do nosso triste enredo da dominação oligárquica. Os atores se aprontam, tentando viabilizar-se nos papéis pré-estabelecidos para a eleição do próximo ano. Provavelmente, o governador retirado do Palácio através do “golpe pela via do Judiciário”, na expressão de Francisco Rezek, tentará a volta, editando uma nova versão da Frente de Libertação do Maranhão (designação utilizada nas campanhas de 1965 e de 2006), em disputa com Roseana Sarney, que arcará com o peso do desgaste da família no cenário nacional, mas contará com o apoio do governo federal (se aberto ou meio velado, só a conjuntura dirá, pois nisto Lula se tornou um mestre). Colocando-se até agora como terceira opção, mas apto

a ceder às conveniências e buscar uma vaga no Senado, está o deputado federal Flávio Dino, ainda de olho nos desdobramentos da ação que move na Justiça Eleitoral contra o prefeito João Castelo.

Se o “discurso da Liberdade” está pronto para ser reativado, agora com as cenas dos senhores togados do TSE passando a perna no eleitor e da “resistência” do governador cassado no Palácio dos Leões, escudado por fiéis “balaios”, o grupo reconduzido ao poder, com apoio de ministros e da tropa de choque de Lula e do PT, tentará se escudar na imagem que Sarney sempre buscou construir de si na história do Maranhão, a de promotor do “desenvolvimento”. Ambas as mensagens, no entanto, não se sustentam.

A falta de distinção entre grupo político oligárquico e estrutura de poder oligárquica é o primeiro ponto a ocultar os mecanismos centrais da reprodução da forma de dominação. Confunde-se o descenso ou enfraquecimento de grupos com o fim da dominação oligárquica, como no caso do carlismo na Bahia ou da derrota eleitoral do grupo de Sarney, em 2006. A eleição de Jackson Lago não pode ser dissociada da cisão criada pelo então governador José Reinaldo e toda a utilização da máquina política. No governo, assistimos a uma reprodução deslavada de antigas práticas oligárquicas, como o nepotismo, a corrupção, o clientelismo. A cassação do mandato pelo TSE e a entrega do governo a Roseana Sarney reafirmaram o velho modelo de mediação dos conflitos intra-oligárquicos, por cima, através da utilização dos poderes da República em prol da manutenção de grupos políticos, e refletem, por

outro lado, o atual ativismo político do Judiciário, pois uma decisão não deveria ter resultado na outra.

O “discurso da Liberdade” sempre ficou restrito a arma de combate contra a oligarquia de plantão (ontem os vitorinistas, hoje os sarneysistas), nunca desceu aos porões da estrutura de mando e, principalmente, não chega aos vínculos de sustentação de grupos oligárquicos a partir dos interesses do governo federal, característica antiga mantida na era FHC-Lula. Em uma palavra, não é possível discutir à sério a questão das oligarquias políticas sem passar pelos pactos conservadores mantidos como uma das peças de sustentação do governo. Assim, atacar hoje Sarney ou Renan, Collor, Jader Barbalho, sem falar em Lula, é esconder exatamente o elo responsável pela preservação dos mandatos dos dois primeiros e pelo reaparecimento dos dois últimos na cena política. Este, de resto, talvez seja o maior problema para uma candidatura viável de Flávio Dino enquanto opção “contra a oligarquia”, pois como conciliar a posição de defensor intransigente e aliado fiel do governo Lula e atacar o domínio de Sarney, que não se sustenta aqui e sim em Brasília? Só com muito exercício de ilusionismo...

No cenário político cada vez mais dominado pela eficiência da publicidade, Roseana tenta simular um Maranhão imerso em vertiginoso surto de desenvolvimento, a partir dos investimentos federais alardeados com bastante estardalhaço. A euforia que nestas circunstâncias costuma tomar conta de círculos empresariais, políticos, donos de construtoras, lobistas e intermediadores de todo tipo (e de todo preço), além da imprensa publicitária, com as promessas de redenção

econômica e social, não esconde a antiga concepção de desenvolvimento predatório, pouco preocupado com as populações, os impactos ambientais, o destino das cidades. Tudo se dilui em números e projeções espetaculares.

É um estilo de desenvolvimento sempre acompanhado de escândalos, como os do Pólo de Confecção de Rosário, da Usimar, da famosa estrada fantasma ligando Arame a Paulo Ramos, dos grandes projetos de irrigação malogrados, da privatização do Banco do Estado, do rombo da Cemar (vendida pelo valor simbólico de R\$ 1,00), e por aí vai, a lista seria interminável. Discutir a concepção de desenvolvimento de Sarney (ou será de Fernando, o filho?) e de Roseana (ou será de Jorge Murad, o genro?) é simples, basta olhar para as últimas décadas, pois continuamos patinando praticamente na mesma miséria, entre os estados com as piores condições de saúde, educação e habitação, mas numa situação muito mais crítica de degradação ambiental, desarticulação da produção agrícola e inchaço de cidades sem nenhuma estrutura. É um tipo de desenvolvimento que serve apenas a uns poucos, submetidos a uma teia organizacional incrustada no aparelho do estado, mas regida de fora do sistema político.

Eleições não são apenas momentos de disputa para o exercício de funções públicas, podem tornar-se também momentos importantes de circulação de informações, análises, apresentação de denúncias, mobilização de demandas sociais. Num estado que atravessou o século XX comandado por grupos políticos enredados em

todo tipo de fraude eleitoral, corrupção, grilagem de terras, desvios de verbas públicas, pistolagem, massacres e expulsões de índios e camponeses, tudo acobertado por tribunais controlados por juízes sem legitimidade social (como tem sido indicado de forma brilhante pelo juiz Jorge Moreno, aposentado compulsoriamente de maneira vergonhosa pelo TJ do Maranhão), em suma, um estado onde os grupos políticos se organizam e agem como máfias, a “libertação”, se acontecer, não virá de nenhum agente investido na posição de salvador, nem de alguma ação redentora do governo federal.

No sentido estrito da definição dos novos ocupantes das cadeiras do Executivo e do Legislativo, a eleição de 2010 se resolverá no circuito da estrutura oligárquica. Daí muito pouco se pode esperar. Mas o fosso entre representação política e sociedade, que se agrava no Brasil, pode ganhar cores interessantes no Maranhão, um dos estados que tradicionalmente simbolizam o atraso no conjunto da federação, na medida em que a mistura de política e crime, o festival de nepotismo e enriquecimento ilícito envolvendo os três poderes, ganha contornos de escândalo nacional.

É um momento ímpar para mostrar como Sarney não é simplesmente um problema do Maranhão (ou do Amapá, onde criou uma “sucursal”), mas do Brasil, pois todas essas teias se encontram e ganham sustentação em Brasília. Ao contrário de outras eleições escandalosas, como as de 1994 (Roseana) e 2002 (José Reinaldo), ignoradas pela grande imprensa, nesta, a percepção da dimensão nacional da questão tira das sombras, ainda que por um momento, este velho grotão do Norte. O

Maranhão, em sua exposta podridão, tem algo a dizer sobre o Brasil e a natureza dos processos em curso.

Politizar as eleições de 2010 passa por inquirir as imagens cristalizadas que serão manipuladas pelos grupos em disputa. É pensar além do enredo da “cultura da Libertação” e desmascarar o engodo desenvolvimentista predatório e patrimonialista, ambos apresentados como “salvação”. Não parece tarefa para nenhuma das principais forças político-partidárias postas no tabuleiro.

Flávio Dino, aparenta correr por fora, mas possui vínculos importantes com essa estrutura, nas tradicionais dimensões nacional, regional e local, como ficou patente em suas duas campanhas eleitorais. Na mais recente, para a Prefeitura de São Luís, montou uma estratégia totalmente colada em Lula e não disse palavra sobre a crise política em curso, até ser acusado de fazer o jogo da família Sarney e contar com o apoio do Sistema Mirante, limitando-se, então, a acusar os adversários de caluniadores. Sem discurso, terminou a campanha sendo apresentado como “o candidato das crianças”, utilizando quadros no programa eleitoral em que elas apareciam dizendo: “peça pra seu pai votar em Flávio Dino”. Se no vale-tudo do mundo da publicidade tal colocação pode até ter algum sentido, gerar algum resultado, do ponto de vista do discurso político equivale à instrumentalização do vazio.

Ficamos, então, com os sinais de decomposição de uma representação política que nunca foi além de um “vão simulacro”, na antecipação certa de João Lisboa, feita há um século e meio no insuperável *Partidos e Eleições no Maranhão*. A crise da estrutura oligárquica não

decorrerá meramente do jogo partidário e das disputas eleitorais. Não tem como protagonistas José Reinaldo, Vidigal, Castelo e outras figuras carimbadas, criadas no interior de grupos oligárquicos. Nem virá das ações escusas a que Jackson Lago e sua turma se dobraram, ou do oportunismo vazio do PCdoB, inteiramente voltado para a entronização de um novo cacique, muito menos, é claro, dos neosarneystas existentes no PT, capazes de trocar a própria história por algumas sobras dos velhos senhores do Maranhão e aplacar a consciência à maneira de Delúbio Soares, invocando a “missão partidária” em prol de uma “causa maior”, afirmando cnicamente defender o que estão destruindo. A crise se aprofundará, não como choque entre projetos alternativos, mas na forma da pura desagregação, como crise de legitimidade.

VIAS DE FATO: UM ANO MEMORÁVEL

Vias de Fato, nº.12, set., 2010.

O aparecimento do jornal *Vias de Fato* em outubro do ano passado foi uma grata surpresa que tomou de assalto nosso ridículo meio jornalístico. Na primeira edição, a chamada da entrevista com o juiz Jorge Moreno estampava logo uma daquelas afirmações certeiras que seria uma marca do jornal: “Falta Legitimidade ao Poder Judiciário”. A entrevista era um retrato excelente do controle oligárquico inescrupuloso do poder judiciário no Maranhão, da conivência com todo tipo de corrupção, distanciado da sociedade e sempre veloz para se voltar contra os movimentos sociais. Mas outros textos não ficavam atrás, uma ótima reflexão de Wagner Cabral sobre a “cultura da libertação”, contraponto oposicionista de um jogo político que se desenrola nos marcos da estrutura oligárquica; Eduardo Júlio escrevendo sobre os primeiros tempos do Cine Praia Grande; Ricarte Almeida falando da experiência “Clube do Choro Recebe”. Destacava-se ainda uma matéria forte sobre violência no campo e uma sátira irada de Cesar Teixeira, intitulada *O Banquete Execrável*, onde os convivas “devoram com avidez as costelas indigentes da ética e do decoro” e “o mais reles papel cabe ao presidente Lula, espécie de czar naturalista especializado em mimar camaleões de bigode”. Na verdade um texto livre que tornava o conjunto mais surpreendente, antecipando de forma precisa como “durante o banquete que atravessará as eleições de 2010 tudo será permitido”.

Nos números seguintes logo se verificou que a estrutura da publicação já surgiu bastante nítida. Temas: direitos humanos, conflitos agrários, defesa do meio ambiente, movimentos sociais, cultura popular, luta contra a corrupção e o poder oligárquico. Destaques: uma seção de entrevista, realizada sempre com muita competência; artigos de colaboradores variados, em geral pesquisadores e pessoas ligadas às lutas sociais; uma matéria realizada pelos editores, encontro direto com nossa realidade de miséria e desmandos.

Em onze edições, pequenas amostras da crise social e política em que se encontra mergulhado o Maranhão. Lucidez e contundência nas entrevistas de Palmério Dória, afirmando que “a desmoralização da nossa democracia não tem limites”; de Dom Xavier Gilles, categórico sobre o que o nosso poder judiciário finge desconhecer, “latifundiário é ladrão”; de Manoel da Conceição, um histórico olhando com decepção o rumo tomado por Lula, em acordo com as oligarquias; de João Pedro Stédile, “o Maranhão tem a maior concentração fundiária do mundo”; de Vila Nova, dando o nome certo de máfia para as redes de poder, explicando tudo numa verdadeira aula; de Wellington Resende, auditor da CGU, escancarando nosso segredo de polichinelo, “elite maranhense vive da corrupção no setor público”; da constatação de Maristela Andrade, “a elite do Maranhão não gosta de seu povo, eles querem a cultura apenas para servir a seus interesses”; ou da velha verdade dita com força pelo padre Victor Asselin, “discutir a questão da terra é fundamental para o futuro do Maranhão”. Os artigos trataram de temas variados,

mas sempre urgentes, como o colapso do abastecimento de água em São Luís, o impacto ambiental dos projetos anunciados pelo governo federal, o trabalho escravo nas fazendas, os escândalos do judiciário maranhense, o cerco do capital sobre o direito das quebradeiras de coco babaçu à terra livre, o plebiscito pelo limite de propriedade da terra, entre outros.

As matérias de responsabilidade da editoria, por sua vez, foram ao encontro do “Maranhão profundo”, aquele invisível, mantido cuidadosamente distante pela imprensa oligárquica. Aí temos, em cores vivas, os quadros da nossa barbárie cotidiana, a violência dos madeireiros na região de Buriticupú, em conluio com as autoridades locais e os responsáveis pela fiscalização; a luta dos Awa-Guajá pela delimitação de suas terras, num conflito que já comportou de tudo, desmatamento, extração ilegal de madeira, construção de carvoarias e estradas clandestinas, milícias armadas e o progressivo extermínio de um povo nômade, cuja existência chegou mesmo a ser negada pelo prefeito de Zé Doca; ou as arbitrariedades ocorridas depois dos acontecimentos de 1º de janeiro de 2009 em Santa Luzia do Tide, quando uma multidão estava acampada para protestar contra a diplomação do candidato derrotado e um incêndio mal explicado tomou os prédios da Prefeitura, Câmara e Fórum. A repercussão foi grande, nacional, mas nada sabemos sobre os desdobramentos posteriores, exemplo típico do que ainda continua sendo a lei no Maranhão, fonte de arbítrio, perseguição e vingança. Por outro lado, temos as cenas do dia 15 de abril em algumas cidades do interior, data limite para os gestores

públicos disponibilizarem a prestação de contas para apreciação da sociedade. Os relatos sobre as mobilizações em Lago do Junco, Cantanhede, Codó, Santa Luzia do Tide e Miranda do Norte, com a população exigindo saber como foi gasto o dinheiro, apontam para algo realmente interessante, que, se estimulado, será uma fonte de pressão importante na luta contra a corrupção. Escândalos com o dinheiro público não faltam e o jornal lembra o velho sorvedouro do “Projeto da EMSA”, com vistas à irrigação no Baixo Parnaíba, criado ainda no período de Sarney na presidência e que vem atravessando os governos como saco sem fundo, no conhecido estilo para e recomeça, estando agora previsto um investimento de mais de 180 milhões através do PAC.

A crueza e a qualidade que aparecem nas poucas páginas do *Vias de Fato* são evidentes e o contraste com o tipo de jornalismo mais frequente por estas bandas, total. Perdido entre o noticiário distorcido que é a tônica do Sistema Mirante e a submissão do antigo Jornal Pequeno às conveniências dos grupos de oposição oligárquica, o que já era ruim parece ter ficado pior. Uma autêntica briga de comadres, movida a muito disse-me-disse, temperada por um colunismo medíocre, sem exceções, incapaz de ir além do chavão e da propaganda política. São jornais que se lê em poucos minutos e ainda fica a sensação de perda de tempo. Um jornalismo que se alimenta de si próprio, de suas futricas e vaidades, centrado em São Luís, ou melhor, em alguns poucos bairros da cidade (agora também em alguns blogs...), distanciado da sociedade e, no fundo, parecendo cumprir a função de esconder o

Maranhão dos maranhenses. Ataques e acusações, mas quase nunca crítica política digna desse nome, aliada à exaltação repetitiva da natureza, da cultura popular e da mitificação histórica, eis a fórmula comum aos nossos jornais. Podem até falar uma coisa ou outra dos problemas da cidade, comportar alguma denúncia, reclamar da insegurança, mas séries de reportagens, exploração mais circunstanciada de temas, cruzando informação e reflexão, o link necessário entre pesquisa e jornalismo, capaz de motivar o debate público, nada disso existe. O resto são as doses diárias de uma violência exposta sem nenhuma discussão, carne pendurada em açougue para consumo de massa.

Vivemos num estado marcado pela carapaça mítica engendrada ainda no século XIX em torno de sua capital, cujo signo maior era o sempre repetido bordão da Atenas Brasileira, sem esquecer a fundação francesa de araque, inventada posteriormente e que agora ganhou novos contornos com o título a ela concedido de patrimônio da humanidade, aliado à imagem recente dos Lençóis como maravilha da natureza. Por trás disso, o Maranhão é na realidade uma espécie de eterno campeão de estatísticas negativas. Terra de violência e miséria, permeada por desmandos de uma estrutura de poder mantida há décadas, é a imagem acabada do atraso no mosaico brasileiro. Isto é, a imagem que os outros fazem de nós, porque a visão que continuamos a cultivar permanece embaralhada por um sentimento de grandeza, na verdade mais ludovicense do que propriamente maranhense, mas de qualquer forma largamente predominante, seja no jornalismo, na

publicidade, nas academias ou universidades. É um sentimento de exaltação incutido pelas nossas elites, avesso a qualquer crítica.

O *Vias de Fato* não aceitou esse jogo, colocando-se numa linha crítica visceral, sem a canga costumeira dos grupos políticos, vale dizer, das máfias, apostando numa articulação mais ampla e descentralizada, envolvendo movimentos sociais e criando um espaço de disseminação de informações, aberto a contribuições de viés acadêmico, mas com teor combativo, como exige o momento e ficou bem explícito desde o primeiro editorial. O que apareceu foi um Maranhão diferente do que é vendido cotidianamente nas páginas dos jornais e nos noticiários. Coerente com as ideias professadas de um jornalismo comprometido com as causas populares, encampou decididamente a movimentação do Tribunal Popular do Judiciário, experiência única de denúncia de juízes e promotores a partir de depoimentos colhidos livremente, participa da Campanha Nacional pelo Limite da Propriedade da Terra e esteve na caravana que acompanhou o julgamento do último e principal acusado do crime da missionária Doroty Stang. Na recente campanha eleitoral, afirmou que não tomaria partido entre os candidatos da oposição, mantendo firme a posição de que a luta contra a dominação oligárquica passa necessariamente pela luta contra o sarneysismo. Claro e direto, sem deixar de ser plural. Homenagens também ocorreram, sempre em textos de qualidade, sobre João do Vale, Maria Aragão, Dona Lili, Escrete, e, no último número, Magno Cruz, uma pilastra fundamental das lutas sociais contra a discriminação

racial e a defesa dos direitos humanos que ruiu numa dessas surpresas silenciosas da vida, evocado por Cesar Teixeira em página carregada de emoção.

Recentemente o jornal passou a contar também com página na internet, contendo arquivos dos artigos publicados, algumas reportagens e postagem de notícias, comentários, denúncias, além de links para os sites do MST, CPT, Fórum Carajás, Tribunal do Judiciário, Sindicato dos Bancários. Na situação que hoje se desenha, espaços de crítica como este terão um papel cada vez mais importante. Lula manteve a tradição e comanda a locomotiva da oligarquia em vários estados, mas preparando-se para usufruir de uma herança política perversa, construída com a desmobilização e a cooptação de movimentos sociais e o desmantelamento do frágil sistema partidário, sem falar na destruição do próprio PT enquanto força democrática, cada vez mais submetido às conveniências do “lulismo” (a sua mitificação como novo pai dos pobres), encapsulado em redes obscuras, pronto a se unir a antigos beneficiários do atraso e apresentar vários “honoráveis bandidos” na televisão como verdadeiros baluartes do espírito público e promotores do desenvolvimento em suas regiões, reproduzindo cinicamente a velha aliança com a fisiologia, que continua a ser colocada como a “única forma possível de governar o Brasil”, exercendo, enfim, o realismo dos aproveitadores e saltando sobre o Estado com a gula dos que têm fome de poder e mando. Neste contexto, República pode virar apenas uma palavra, ainda mais vazia do que já é. Uma triste reafirmação da nossa longa tradição patrimonialista, na qual sobretudo

o poder político deve ser utilizado como espólio do vencedor.

Resta uma saudação calorosa aos editores Cesar Teixeira e Emílio Azevedo, que levam esta experiência urgente de informação engajada com extrema dificuldade, mas, acima de tudo, muita garra e competência. Além da expectativa positiva de que o jornal consiga se afirmar como espaço de discussão diversificada, capaz de exercer de maneira criativa a função dinamizadora da informação na luta contra a espoliação e o arbítrio.

LICENÇA PARA MATAR

O Estado do Maranhão, 13/08/2007.

O ensaísta alemão Enzensberger cunhou o termo “guerra civil molecular” para caracterizar a situação de violência múltipla que se espalha nos centros urbanos. Em qualquer lugar e sob qualquer pretexto ela se manifesta. Pode ser fruto da ação de bandos ou de um indivíduo; de assaltantes, mas também de policiais; originar-se de uma intenção prévia ou resultar de uma reação desmedida. O motivo pouco importa, muitas vezes são coisas supérfluas, caprichos. Em todos os casos, entretanto, seu rastro é de destruição, medo e morte. O cotidiano das cidades vai se amoldando aos sinais desta nova guerra, sem exércitos e sem fronteira. Diante dela os governos pouco ou nada têm conseguido, ao contrário, suas truculentas, ineficazes e corruptas polícias têm contribuído enormemente para expandi-la.

As cenas foram nos cercando em pouco tempo. Primeiro eram as notícias algo distantes repetidas indefinidamente nos meios de comunicação, depois as que nos chegavam através dos amigos e conhecidos, as ouvidas nos ônibus ou em qualquer lugar da cidade, até um dia sermos atingidos em cheio. Certa vez fiquei impressionado com a notícia de uma menina alvejada próximo a uma estação de metrô, caída, sem movimentos, e utilizando o celular para dizer “Mãe, levei um tiro”. Tempos depois, estava em um carro com amigos passando pela avenida Ferreira Gullar, por volta das 19:00h, e, numa tentativa de assalto frustrada,

levamos um tiro e uma pedrada. Somente por pura sorte ninguém se feriu. No banco de trás uma criança de apenas dois anos perguntava espantada “Mãe, o que aconteceu?”. No último 31 de julho me veria diante de algo ainda mais brutal e infame. Um amigo muito próximo, xará, Flávio Pereira da Silva, ex-professor de sociologia da Ufma, onde fez graduação e mestrado, e atualmente professor do UniCeuma, estava ao telefone e dizia num choro desesperado: “Flávio, avisa que eu levei um tiro e estou no Socorrão II”. Motivo? Briga de trânsito. Uma caminhonete L 200, de cor bem distinta, algo como azul metálico, modelo antigo, é conduzida por alguém que se acha com licença para matar.

Apressado e arrogante, a figura ainda incógnita não teve paciência numa situação comum no movimentado retorno da Forquilha, buzinou insistentemente e depois avançou o carro, batendo na traseira do Celta novo, comprado em meio a tanta dificuldade. Recebido com insultos, Flávio reagiu, mas terminou sendo covardemente atingido por um disparo efetuado de dentro da L 200. Era uma pistola com grande poder destrutivo, geralmente utilizada por policiais, sacada de um coldre. A caracterização leva imediatamente a pensar em alguém que trabalha na área de segurança – delegado, oficial, agente federal, os tipos são vários. A poucos metros, um trailler da PM, que mais parece peça de decoração, onde dois policiais com uma viatura assistem a tudo sem se mover, não tomam nenhuma providência, não buscam contato, nada, para deter o atirador em fuga. A bala que o atingiu, de tipo especial, entrou pelo ombro, bateu numa costela e desceu para se

alojar na coluna, mas em seu trajeto perfurou o pulmão e fragmentos alcançaram uma vértebra, causando imediata paraplegia. A placa repassada pelos policiais militares é fria ou foi anotada errada.

Segundo a ironia amargurada de um amigo comum, enquanto a viatura “escoltava” o Celta rumo ao hospital, dirigido pelo traseunte que prestou socorro e onde Flávio se encontrava, colocado sentado na poltrona do carona, o motorista da L 200 escapava tranquilamente do flagrante. Os policiais não tiveram sequer cuidado com a vítima, sem movimentos nos membros inferiores por consequência do tiro e necessitando de cuidados na remoção. Agiram sempre da forma mais anti-profissional possível. A tragédia se completaria uma semana depois, quando complicações agravadas pela péssima estrutura médico-hospitalar do Aliança, para onde havia sido transferido ainda no dia da ocorrência, levaram à sua morte.

Na sucessão de casos em que vamos afundando, o medo se impõe como marca do cotidiano. Não importa mais se é dia ou noite, local aberto ou fechado, nas calçadas ou nos veículos, qualquer um se acha no direito de constranger, fazer o que quiser e resolver tudo à bala. O assassinato como forma de prevalectimento da vontade. A arma servindo de diferencial básico na relação social. O covarde que atirou em Flávio comunga dessa convicção, a de ser o infrator, criar a situação de conflito e resolvê-la com a eliminação do oponente. Ao apontar a pistola do alto da caminhonete, ele teve a opção de atirar ou não e o fez friamente. Deve estar acostumado a matar. No caos que se aprofunda na segurança pública do estado,

este é mais um caso explosivo, onde um possível agente da segurança torna-se agente da guerra. Pode ser apenas suposição. Mas esta é uma pergunta que a Secretaria de Segurança precisa responder rapidamente: Quem matou o professor Flávio Pereira?

CRIME E CINISMO

Os aparelhos repressivos do Estado no Brasil historicamente tiveram sua atuação marcada pelos abusos de poder tornados rotineiros. Formada numa sociedade extremamente desigual, a polícia manteve-se como instituição-limítrofe. Em sua face mais visível, deveria manter a pobreza à distância, garantir o usufruto dos principais espaços urbanos pelas classes médias e controlar as massas flutuantes subempregadas ou desempregadas das periferias. O combate ao crime era uma preocupação secundária. Criada, então, para a proteção de uma minoria, à polícia brasileira sempre faltou o compromisso com uma noção mais ampla de segurança pública. A truculência e a utilização seletiva da lei resultaram num padrão de policiamento a que se associou uma imagem essencialmente negativa.

Envolvida em redes de criminalidade múltiplas, a própria polícia se tornaria parte fundamental do problema da violência no país. As práticas repressivas ilegais correm à solta, muitas vezes com o apoio surdo de parcelas da sociedade que, assustadas com os índices de violência, só veem como recurso imediato o uso de mais violência. Numa sociedade em que a limitação da lei sempre é para o outro, em que o “jeitinho” tenta se diferir do crime e a impunidade é um desfecho comum para os apanhados em infração, geralmente a autoridade investida é a primeira a se colocar acima da lei. Este comportamento, encontrado nos mais variados

campos de atividade, no caso da polícia e seu corpo de funcionários armados torna-se muitas vezes letal. A mortandade é computada como fruto de “confrontos”, “resistência à prisão” e outras expressões comuns ao jargão policial, empregadas na maioria das vezes para ocultar o puro extermínio. Policiais e bandidos mergulham assim na mesma lógica da vingança e dos assassinatos diários, da extorsão e do roubo. Muitos se referem à “banda podre” da polícia, mas talvez a criminalização da instituição tenha raízes mais fundas. A impunidade dos atos de violência abusiva faz parte de uma cultura com apoio nos comandos.

No Maranhão, estado onde a moldura do poder oligárquico conseguiu atravessar o século sem grandes alterações, as polícias militar e civil sempre estiveram perpassadas por interesses políticos e prontas a se submeterem às vinganças privadas que passam ao largo do sistema judiciário. Três rumorosos casos em andamento mostram a urgência do momento. A morte do prefeito do município de Presidente Vargas, comprovadamente executado por policiais militares, em crime cuja rede de envolvidos chega ao ex-comandante do policiamento metropolitano. A tortura e assassinato do artista Geremias Pereira da Silva, o Gerô, espancado cruelmente por policiais militares à luz do dia, com várias testemunhas. Agora, o assassinato do professor Flávio Pereira por um comissário de polícia civil, após discussão de trânsito, a poucos metros de um box e uma viatura da PM. Seja na forma de grupo de extermínio, da violência ilegal praticada nas “operações de rotina” ou como solução de força para um conflito pessoal, a

figura do policial se confunde com a do exterminador.

Como é da tradição, as justificativas dadas pelos envolvidos estão largamente apoiadas no cinismo e na conivência esperada junto aos pares. Os policiais que mataram Gerô, negro e pobre, o teriam confundido com um “suspeito de assalto” e por causa da sua “resistência” foram “obrigados” a usar da força. Na realidade, o espancaram até a morte, numa peregrinação macabra por delegacias e mesmo uma sala do maior terminal de transporte coletivo da cidade. Tudo feito às claras, na maior violência, os PMs agindo como quadrilha ou gangue. Já o comissário de polícia Olivar Cavalcante alega que atirou em “legítima defesa”, pois teria sido agredido. Mas o fez de dentro do carro, com a vítima a uma certa distância, não correndo, portanto, nenhum risco de vida - mesmo assim não hesitou em atirar num homem desarmado. A inoperância e/ou conivência dos policiais militares presentes no local, que não tomaram nenhuma providência para deter o comissário, os tornaram meras testemunhas prontas a afirmar a ideia cínica da “legítima defesa”. O policial civil fugiu do local do crime, tratou de mandar o carro para o interior, tirou o bigode, aparou o cabelo e continuou a trabalhar normalmente até ser preso no correr das investigações, realizada com pressão de setores da sociedade. Agiu como qualquer bandido. Passou, então, cinco dias detido e já se encontra em liberdade. Acostumados a resolver os conflitos atropelando, intimidando e matando, tais agentes da segurança acham-se acima da lei. Confiam na tradição da impunidade.

O programa da atual Secretaria Estadual de Segurança Cidadã chegou a ganhar menção de pioneirismo nacional quando do recente lançamento do PRONASCI, tendo entre seus principais objetivos aproximar o policiamento da comunidade, o que implica em transformar a formação profissional e fortalecer os órgãos de corregedoria, no sentido de coibir os abusos e garantir a submissão da ação policial à lei, mas tudo ainda não passou muito da propaganda. O Maranhão, a exemplo de vários outros estados, assiste a uma crise da segurança pública que se aprofunda rapidamente e a tarefa parece realmente muito difícil, principalmente quando a polícia se tornou um dinamizador da violência e da pistolagem. No descrédito geral em que as instituições afundam, gestos desesperados como a greve de fome realizada pelo promotor Benedito Coroba, inconformado com as decisões judiciais e a proteção descarada dos deputados da Assembleia a um de seus pares implicado no caso da morte do prefeito, expressam as dificuldades extremas da luta contra a velha ciranda da impunidade que nos agride mais uma vez com sua gargalhada cínica e assassina.

Escrito em agosto de 2007. Enviado aos três principais jornais diários da capital, permaneceu inédito. Quatro anos depois, o policial assassino não foi levado a júri.

LITANIA DA VELHA POEMA DO GROTESCO

Edição crítica de *Litania da Velha*, organizada por Nauro e Frederico Machado
(São Luís: Lithograf, 2002).

Seis anos após o lançamento, *Litania da Velha*, poema de Arlete Nogueira da Cruz, continua a sua trilha iluminadora, estimulando visões de ângulos diversos, um convite à reflexão transdisciplinar, rompendo sobretudo qualquer barreira entre estética e reflexão social. De onde virão a força e o fascínio desses versos, que nos obrigam a deles dizer algo, a procurar-lhes sempre novas significações?

Junção de longas experiências, condensando num momento de indignação extrema as influências diversas da vida, o poema possui um ponto possível de exploração na figura de Walter Benjamin, o judeu alemão exilado, cujas reflexões fundamentais sobre a modernidade fazem parte do ambiente intelectual de toda uma geração que vivenciou os horrores destrutivos da guerra. O interesse de Arlete por Walter Benjamin tem mais de vinte anos e ele tem sido uma força inspiradora constante em seu pensamento. Um dos aspectos que mais parece ter-lhe chamado a atenção foi precisamente a destruição da *experiência* como um telos catastrófico da aventura moderna. Talvez não esperasse que a veia poética lhe devolvesse a reflexão sob a forma da intuição do momento final em que o círculo se fecha e a brutalização desesperançada se impõe. De Walter Benjamin vem essa visão do desastre, mas também de Shakespeare, Dostoiévski, Clarice Lispector, autores

de quem a ouvi, emocionado, dar testemunho das marcas deixadas em si, em memorável exposição acerca da sua experiência como leitora e escritora, à época do lançamento dos seus terríveis *Contos Inocentes* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000).

Tentarei analisar o poema de modo a extravasá-lo, estabelecendo uma linha de tensão que permita afagar e fustigar ao mesmo tempo, aprofundando o jogo alegórico até a deturpação. A sugestão principal é que o encaremos como ladainha do fim dos tempos modernos. O seu clima sombrio ajuda a pensar a nossa grande tragédia. Nesta dimensão, é possível discutir tanto as implicações mais amplas de uma visão tão aterradora do humano no final do milênio, quanto as relativas ao espaço minúsculo de São Luís, tomada como referência imediata da criação.

Poema do grotesco, prenúncio da nova barbárie, a descrição crua da miséria de uma velha na “cidade que se desfaz em salitre” é a de um sofrimento quase sem expressão. Perturba e encanta, provocando o pensamento e a sensibilidade. Ao retratar impiedosamente o cenário de ruínas e devastação, no tombar dos casarões ante a corrosão do tempo ou no cambalear da velha em sua ronda quase invisível pelas ruelas e becos de uma cidade-fantasma, Arlete faz um verdadeiro canto de anunciação dos novos homens-mendigos em que nos transformamos, seres isolados, despossuídos, incomunicáveis. A velha mendiga somos nós, pois a *Litania* tem uma face de descida ao inferno da condição humana na contemporaneidade, ao universo das cidades depauperadas e dos esfomeados, ecoando a tragédia

diária dos seres sem rumo que fogem da pobreza, da violência e da devastação.

“O passo se ausenta na passagem dos erros e projeta o desastre”. As visões apocalípticas são constantes no poema e a história é percebida com lampejos de horror que remetem ao famoso comentário de Benjamin sobre o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, construindo a imagem do Anjo da História, espantado e impotente frente à visão da cultura como acúmulo de escombros. A velha negra se arrasta pelos casarões em ruínas e fantasmagorias nos assaltam, sugerindo a íntima ligação com a realidade de criaturas chafurdando no lixo a esperança da vida. “A fome cessa na expectativa cruel de não ser satisfeita”. A agonia da cidade antiga pode ser extrapolada em agonia da cidade enquanto expressão da civilidade, revelando o fundo de barbárie que em vão sempre tentou ocultar. As formas da sociabilidade tradicional e moderna vão dando lugar ao espetáculo da presentificação do deserto. “A velha projeta a agonia no ocaso do coração combalido”. O que poderia ser apenas o retrato de um cotidiano já sem vida, aprofunda-se em agonia brutal, feita de silêncio e contração.

“O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça”. O poema inicia e se fecha com a ideia do silêncio e da derrota. O tempo sacrifica qualquer esperança, oferecendo apenas o “gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem”. A palavra claudica ante o espetáculo horroroso da velha, mesmo em sua vertigem alegórica. Momento de rompimento da cultura, a tragédia da velha não se constrói, não se conta, ela simplesmente se apresenta, de uma forma a

apontar para os limites da representação. “A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo”. Este é um problema sempre recolocado no centro do pensamento contemporâneo, seja na filosofia, na literatura, nas artes. É possível representar a catástrofe ou ela aponta para o incomunicável, para os limites do simbolizável? As imagens criadas por Arlete são muito fortes, acentuadas pela simbiose da palavra e da fotografia, mas o jogo de substantivação das emoções lança-nos num torvelinho de associações que, do início ao fim, está sob a égide do silêncio. Trata-se de um elemento de tensão profunda a atravessar todo o poema, impedindo qualquer leitura complacente. De forma inapelável, “o punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror”, pois é a ele que remete o além do simbolizável. A catástrofe escapa à representação, dela só podemos ter a intuição ou a presentificação direta e chocante, sem mediações, a sufocar as significações. A escrita do poema, uma revisita ao lirismo decadentista baudelairiano, entra em fricção permanente com o irrepresentável do qual busca dizer. Na figura da velha mendiga, a *experiência* se rompe.

Mais visíveis seriam as referências diretas ao processo de deterioração do centro histórico de São Luís. Entretanto, ver nas ruínas dos casarões apenas a melancolia da lenta destruição é perder a possibilidade de buscar o avesso das palavras. É possível perceber no olhar que *Litania da Velha* dirige à degradação do ser e da cidade, a negação de uma história fundada sobre a mitificação do casarão. Cidade marcada pelo descompasso entre a imagem laboriosamente construída de um passado grandioso e o chão cotidiano da miséria e

do abandono, a “cidade dos azulejos” é mais comumente tratada pela literatura local sob o prisma da louvação. O poema não faz concessões e apresenta a cidade quase em estado de putrefação. É a São Luís depois da morte, feia e cheirando mal. As imagens construídas remetem à doença e aos pardieiros sujos da “moradia promíscua”, a aparência monumental dos casarões mal disfarçando a pobreza e a sujeira por trás das fachadas. “As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos”/“O odor dos porões sobe a escadaria exalando nos andares desfeitos”. O poema se afasta inclusive da tradicional referência às belezas naturais e desfila a destruição ecológica. Os manguezais já não resistem, os peixes escasseiam. “Os cardumes se rendem e se vão na armadilha de redes cruéis”. “O rio poluído não se expande sob o poder dessa luz satânica”.

A apresentação da pobreza que atravessa os séculos vem em golfadas de asco. “O corpo da velha pesado de panos e ossos são ondas de enjôo”. Não há sequer forças para ainda lamentar os anos perdidos de um desenvolvimentismo torpe, propagandístico desde sempre, que apenas passou dos discursos repletos de floreios literários, feitos a maltrapilhos e desdentados, captados pela câmara nervosa de Glauber Rocha, no atualíssimo *Maranhão 66*, para o engodo atual das imagens televisivas e campanhas publicitárias. “A velha cata os pertences no quarto que exhibe a sua miséria”. Pobreza e sujeira, fome e doença - a pálida aventura moderna no Maranhão fracassou dramaticamente ao não superar as carências básicas. “Os chinelos falidos arrastam desejos frustrados deixados ao chão”. O “corpo

humilhado” da velha traz as marcas de um rosário de maus tratos e anseios destruídos, silenciados nas linhas de uma história escrita para exaltação da cultura, a recalcar o chão de miséria, seu verdadeiro palco. Sem nenhuma esperança, “o olhar conformado desconfia do tempo que denuncia a tragédia”. Cansada de exhibir a agonia sem explicação, encarcerada na repetição infernal da própria danação, “a velha afinal se ampara na edificação de seu medo e cai”.

Litania da Velha, poema apocalíptico, tem uma ambiência que comunga da realidade espectral de São Luís do Maranhão, lugar onde as coisas parecem nascer mortas, mas o seu olhar desesperançado torna-se berro medonho ao colocar a figura brutalizada da velha esquelética e despossuída como expressão da cidade e de sua gente.

CELSO BORGES E A POESIA DO ATRITO

em parceria com Reuben da Cunha Rocha

A agulha não risca mais o disco, a página não prende mais a palavra. O poeta Celso Borges escreveu *Música*. Babel de linguagens: há muito mais em *Música* do que música. Também não é apenas um livro, é um livro-limite, uma obra de risco. Poesia é risco. Seria fácil se fosse um livro com um disco encartado. Não é fácil.

Música é uma fina malha de linguagens, um intrincado jogo intersemiótico cuja via fundamental de construção é o som. Ouvinte compulsivo, Celso Borges coloca o headphone para revolver o texto. A poesia (certa poesia) desde o século XIX percorre um perigoso caminho até a implosão. Até o silêncio. Aqui é outra coisa, o avesso do silêncio, a perseguição de uma linha de atrito entre canto e fala. Como anuncia o poeta: dar uma estrutura sonora ao poema, além de sua sonoridade natural.

No lugar do silêncio, então, atrito. Através das apropriações de clichês da poesia, da música e do cinema, sentidos são reinventados, pulsam nos momentos de encontro entre palavra, som e projeto gráfico. Drummond, João Cabral, Oswald, Vinícius, Bressane, Bob Dylan, Nauro Machado, Euclides da Cunha, Dona Teté e Verlaine, Augusto de Campos e o boizinho de Dona Camélia. Tudo misturado, muitas vezes triturado e cuspidado, satirizado.

As letras se misturam, as palavras se interpenetram, os ditos se confundem. Um tom de colagem atravessa *Música*, não apenas nos detalhes da programação visual ou nas superposições de sons, aparece principalmente como texto. Americana: bela balada costurada com versos de Celso e traduções de Bob Dylan. O silêncio dos poetas: poema escrito para acabar nas palavras de Alberto Pimenta. Mural: texto-montagem composto a partir de matérias de jornal, versos de Celso e de outros poetas.

A profusão de referências, que ao longo das últimas décadas tem se refletido no acúmulo crescente de autômatos desatentos na fileira dos humanos, aparece na poesia de Celso com alto grau de concentração, expondo impasses da cultura contemporânea, dando porrada na palavra anódina da “prosa com prazo de vencimento” e dos “verbos de plástico” de rimas gastas e radicalismos de proveta. A palavra banal e fragmentada que se tornou nossa regra de comunicação vira galáxia de significados na poesia de Celso Borges. Do caos de citações Celso fabrica sentido. Volta à lição de velhos iconoclastas da cultura: contra a especialização dos fazeres e a mumificação das formas, o antídoto da experimentação.

As manifestações da memória afetiva que liga o poeta a São Luís, cidade amada e odiada com esquizofrênica intensidade, também são peça fundamental neste trabalho. Pedacos da cidade espalham-se pelos textos e sons. São paisagens, melodias, endereços que se friccionam violentamente com os signos

da experiência paulistana do autor, seu presente ausente. Quanto mais pensa ainda ser um retirante com o eterno sentimento da volta, mais Celso se vê “emaranhado em Sampa”. Uma poesia dependente deste afeto e desta dor por uma cidade perdida no passado e ao mesmo tempo uma poesia de procedimentos absolutamente contemporâneos. A rua da infância e o futuro. Olhos sem idade, despídos de saudosismo. São Luís: segundo movimento: a “ilha cercada de inveja por todos os lados” ridicularizada em seu altivo provincianismo, metralhada pela ira dos versos colados aos de Nauro Machado e pela pancada crua da banda T.A. Calibre1. Compondo o quadro, closes terríveis das carrancas da fonte do Ribeirão.

O projeto conta com a participação de alguns nomes conhecidos da música popular, como Chico César, Zeca Baleiro e Cordel do Fogo Encantado. Outros, como o do ótimo Otávio Rodrigues, DJ e compositor, e Vitor Ramil, compositor precioso conhecido quase apenas no sul do país. Sem falar na pequena multidão que participa do livro/disco em diferentes dosagens, uma rede de poetas, músicos, sonhadores e doidos de vários matizes, belamente apresentada na faixa Celebração. Os encontros produzem resultados variados, da palavra cantada à palavra sonorizada. Samplers, fragmentos chapados de significado, ritmos, melodias, cantos e falas. Trabalho de muitas mãos. Verso de muitas vozes.

A SAGA DO MONSTRO SOUZA

Vias de Fato, nº.17, fev., 2011

Prestes a celebrar sua mais ridícula e ao mesmo tempo elucidativa invenção, o mito da fundação francesa, a cidade de São Luís ganhou no final do ano passado a primeira homenagem digna deste nome. Nada de “ó minha cidade” e boferagens do tipo, que certamente encherão ouvidos e olhos em 2012, mas sátira e crítica inteligentes, ambas sempre tão ausentes em nossa insossa cultura do elogio. São Luís, Atenas Brasileira, cidade dos poetas, do casario colonial português, das belezas naturais, é vista na contramão no ótimo *O Monstro Souza*, o auto-intitulado “romance festifud” de Bruno Azevêdo e Gabriel Girnos. Misto de prosa e histórias em quadrinhos, entremeado por notícias de jornal, trechos de locuções de rádio e de programas de televisão, desenhos delirantes, fotografias, montagem, uma elaborada composição gráfica com todo tipo de loucura capaz de sugerir a sociabilidade grotesca que se gestou na Ilha.

O livro escancara a sujeira, os fedores, a violência e a enorme putaria encontrados por entre seus becos, ruas e praças, nos casarios velhos e abandonados. Foi se escrevendo, mais do que propriamente sendo escrito, durante dez anos, com participações de todos os lados, trabalho promíscuo que resultou numa narrativa pornográfica e violenta com inequívoco fundo de crônica da vida cotidiana. Gabriel Girnos dá a senha para compreender a dinâmica: “esse livro é

fundamentalmente resultado de um diálogo: um longo, trabalhoso e divertido papo de Bruno com um monte de pessoas”. O texto é falado, a gramática se submete ao som, que fura a escrita de várias maneiras. Antes de ser lançado já havia se tornado lenda em certos círculos, entre a rapaziada mais ligada e criativa que circula por aí. Ganhou concursos literários locais, teve promessa de sair pela Editora Conrad, de São Paulo, quando ainda era do Rogério de Campos, sem dúvida seu melhor lugar, mas acabou saindo mesmo pela Pitomba, mais uma das criações de Bruno, com o apoio final do próprio Souza.

Enquanto isso, o texto era constantemente modificado, novas histórias, novos desenhos e personagens. Uma coisa viva, com traços de geração, atravessada pela literatura dos HQ, a linguagem anárquica da internet, os jogos de RPG, o escracho das notícias populares, gírias, tudo misturado a ingredientes de outros tempos, mas que permanecem marcados no cotidiano, extraídos da leitura de escritores regionais, historiadores, curiosidades, expressões populares, lendas e muita sátira corrosiva, de A a Z, arrematada no glossário constante do apêndice (só ele já vale as vinte pilas que custam o livro). A armadura geral é dada pelo espaço urbano, pela sociabilidade do grotesco que nele se gestou. São Luís, a cidade dos azulejos, é exposta através de um mosaico anárquico apaixonado, brutal e despudorado. Parodiando o poeta, poderíamos dizer: “o monstro está na cidade e a cidade está no monstro”.

À primeira vista, a história parece pura porralouquice em torno de um cachorro-quente da conhecida Barraca do Souza que, pedido e não comido,

vê se concretizar o maior medo de qualquer “Souza”: o de “esfriar fora de um estômago”. Jogado fora inteiro, vira então um monstro, “um rotidóg de um metro e oitenta com trinta centímetros de pau exposto”, e se transforma num serial killer, totalmente viciado em “escavar entranhas” e comer pedaços de Souzas já ingeridos. Para ele, “nada se comparava a uma boa ervilha ou milho verde embebido em sangue, nada batia mais do que um Souza saído das entranhas de alguém”.

Toda a aventura se passa na cidade velha, na área tombada como Patrimônio da Humanidade, a Praia Grande e adjacências, a menina suja e maltrapilha do turismo local, um espaço bem conhecido por Bruno, pois entre as várias atividades que exerceu em seus parques trinta e um anos está a de guia turístico. Aqui, ele se vinga do trololó vendido aos turistas e mete a mão na massa, ou melhor, na merda, com total desfaçatez. O campo é o subterrâneo, a vida noturna que se desenrola entre as putas, travecos, michês, viciados, vagabundos, ladrões, bêbados, que vivem ou operam no centro velho, também ridicularmente conhecido como área do (Projeto) Reviver. Cenário escuro e perigoso, tal como nos desenhos de Gabriel Girnos, bem longe da maravilha sugerida pelas fotografias de cartão postal e imagens publicitárias.

Na Pedro II, antiga Avenida Maranhense, onde estão o Palácio dos Leões, a Prefeitura, a Igreja da Sé e o Fórum, “o boquete custa quinze reais e pode ser executado ali mesmo, na calçada da Sé ou no João Goulart. A trepada é mais salgada e tem que ser na escadaria atrás do Bradesco ou num dos moteis da área, que cobram 10

reais por três horas”. O mapa da prostituição de então destacava: “os pontos da Pedro II, Itaqui e Portinho abrigavam a prostituição suja, das pernas cabeludas e caronas eventuais, do uisquinho pro capitão; o Colonial Shopping era mais uma zona adolescente, onde o assessor do deputado ia pegar o aluno do Liceu prum chopinho; as faculdades do outro lado da ponte eram a ressurreição das velhas casas de cômodos do Desterro, a luz vermelha em meio à Renascença, a sementeira dos vinhais da Atenas: ali a Criatura nem pisou”. Ficou mesmo na antiga porta de entrada da cidade: “tendo o Anil e o Bacanga por pernas que fossem, e o braço de mar como uma cintura de respiração profunda, a Praia Grande era uma boceta exposta e fedendo a cancrós”.

[*O Estado do Maranhão: Chuva Deixa São Luís às Escuras* – não fossem os transtornos causados pela escuridão, São Luís parecia até estar em festa com tanto estouro nos isoladores de energia, dando a impressão de estar havendo uma queima de fogos]

[*Coluna do Sarney: Salve 2001! Viva o Povo Maranhense!* – O Maranhão está num dos momentos mais altos de sua história... Todo o povo com direito à assistência médica, uma governadora que tem o respeito de toda a Nação, honestidade, transparência, progresso]

[*Jornal Pequeno: Carnaval Sangrento Deixa Saldo de Sete Assassinatos* – Vila Operária, Coroadinho, Bom Jesus, Cidade Operária, Rosário, Ceprama, Sacavém]

Uma das características mais antigas de São Luís é a onipresença da sujeira e do fedor. “Como o resto da cidade, o centro histórico era imundo. A população não tinha nenhum pudor em jogar qualquer merda no chão.

Os esgotos da Praiagrande sopravam um vapor quente com essência de baratas e ratos transitavam livremente nas calçadas. Os sobrados eram banheiros e lixeiros públicos; cães, gatos e pessoas cagavam nas calçadas e outros cães, gatos e pessoas pisavam nessas merdas e as espalhavam por aí”. Na Deodoro, praça central, “a biblioteca fede a mijó, as paradas de ônibus fedem a mijó, o liceu fede a mijó, o pantheon fede a mijó, o night day fede a mijó, o banheiro público fede a mijó. Venha mijar na Deodoro!”. Do outro lado da ponte não era diferente. “Também o Renascença (um manguezal aterrado que insistia em transpirar pelo asfalto) e toda a periferia tinham um cheiro de esgoto perturbador. Era uma ilha em putrefação”. Pontos turísticos mais recentes, como a Lagoa da Jansen, são ainda mais fedorentos, pois é um “enorme poço de merda entre os bairros da Ponta da Areia e do Renascença, em volta do qual se fez um parque para assaltantes”.

O Monstro (ou a Criatura, como é muitas vezes designado pelos autores) se deu bem em meio a essa sujeira, passava quase despercebido e, com toda putaria à volta, “virou o loverbói da elite, atendendo em móteis chiques pagos pelo erário público”. Fez o maior sucesso no jogo pesado da praça, onde vez por outra aparecia uma novidade e a sua era o sexo feito “com os prazeres da carne, do molho, da couve, da maionese e das calcinhas arrancadas com força”. “Descobriu-se um cachorroquente machista e sexista”, que emitia apenas um grunhido característico quando estava trepando: Clovs! Clovs! Clovs!

O mercado ficou agitado. “Vai ser normal ou trezentos e sessenta? / Que diabo é trezentos e sessenta? / Relaxa... na hora tu vai saber. É o que tem saído mais. Nem é daqui do Maranhão”. É melhor recorrer ao glossário: “Trezentos e sessenta: cento e vinte duplo mortal carpado”. “Cento e vinte (120): técnica sexual que consiste em um 69 + uma garrafa de 51 (levemente cheia e entreaberta) enfiada no cu”. “É o mesmo preço? / Não, trezentos e sessenta é mais caro. É só ele que faz”.

O certo é que o Monstro, a Criatura cujo aspecto “não passava de um pão gigantesco empalado por uma salsicha” vai comer meio mundo, literalmente, vivendo pelos cortiços, se esgueirando pelas ruelas e esgotos, “dividia o tempo entre o sexo, o sangue e o ópio”. Não recusava clientes, mas gostava mesmo de grunhir era pra Gertrudes, que também fazia ponto e “era uma figura bisonha: altíssima, tinha os peitos grandes, caídos; bunda murcha, boca de bruxa velha recheada de dentes entremelados e a cara tão chula quanto este texto”. Com ela fumou muita merla, cheirou pó, “também viagra, ácidos, psicotrópicos e todo tipo de barato foi, no mínimo, experimentado”. Desde que chegou à cidade, Gertrudes só conheceu o mundo do sexo. “Sabia o mais e o menos, mas nunca entendeu o vezes e o novisfóra. Trepas era mais simples. Uma trepada = comida por dois dias; dez trepadas = quartinho que ocupava no motel. Quantas trepadas seria o tique do férribôt? E o ingresso do espaço aberto?” A trepada funcionava como mediação universal, mercadoria principal. Quem sacou tudo foi Ribamarx (nota: para maiores informações sobre este autor fundamental não deixe de conferir a

imperdível Revista Pitomba, lançada recentemente, número indefinido, ano 2011. Quadro “Intelectuais Maranhenses” – por Bruno Azevedo).

[*O Imparcial*: Mulher Denuncia o Marido que Transava com uma Porca – a mulher de Antonio Pereira afirma ter se sentido humilhada e por isso se dirigiu à polícia, o delegado disse que estava mantendo o acusado preso como uma espécie de corretivo]

[*Maranhão TV*: Na Grande São Luís do Maranhão pontualmente 12:06, hora certa por conta da Funerária Pax União... Agora vamos ao bloco Solidariedade Humana, apresentando os carentes de hoje, selecionados pela nossa produção para que possam receber, na medida do possível, o apoio e a solidariedade humana de nossos telespectadores]

[*Rádio São Luís*: Bom dia companheiro Jairo Rodrigues e nosso querido maestro Antonio José, com esse som cristalino para o estado inteiro... Agora vamos para as notícias que a cobra vai fumar... Facaaaaaaaada na Madre Deeeeus!!... e a vítima veio parar aqui no Socorrón UM!]

A Criatura não tinha consciência de muita coisa, do significado de sujeira e violência, por exemplo, e não se considerava ou não se sabia assassino. Simplesmente fazia a festa de mulheres e viados e comia os restos de cachorro-quente das vísceras de fregueses d’O Souza, com especial sofreguidão as ervilhas, uma das principais chaves para o caso (“a magia do rotidóg está na ervilha”). “Contudo, de alguma forma, sabia ser uma aberração, algo que não deveria existir”. “Nome: O Monstro Souza;

Ocupação: loverbói/assassino; História do Personagem: o algoz, a vítima, aquiloquenãopodeserdescrito, incompreendido e bom de cama”.

Depois de dezenas de assassinatos em pouco mais de um ano, o Delegado Caolho é designado para desvendar o mistério dos crimes da Praia Grande. Caolho, que se dizia “íntegro até onde o salário permitia”, é o típico “meganha corrupto e ultraviolento”, fala sempre utilizando Caralho! como interjeição. “Alô, Caolho falando, caralho! Se roubou a gente toma, se matou a gente apaga... qual é o galho?”. O cara grita, espanca e ameaça, mas o leitor verá que ele também mija. A perseguição será implacável, o Monstro é esperto, com mobilidade impressionante para sua aberração física e não será presa fácil.

Em meio a muitas peripécias, dentro e fora do eixo narrativo, com ampla utilização do “argumento chubaca” (“exposição de uma ou mais peças destituídas de coerência e completamente dissociadas do tema em questão”), o Monstro perpetra uma incrível chacina no Seminário Santo Antônio, quando pouco mais de uma dúzia de seminaristas se esbaldava numa rodada de Souzas e vinho São Braz. Tentou-se acobertar o caso, mas a coisa vazou e chocou a cidade. Segundo o narrador, “os rapazes demonstravam um completo despreparo para assuntos de assassinato. Morriam muito mal. Muitos sequer tentaram reagir, (ao ver a Criatura) gritavam como noviças no cio: É o demônio! É o demônio!”. No comando do seminário estava outra figura importante do livro, Padre Fagundes, cujas falas são

todas retiradas de *Os Sermões*, do padre Antonio Vieira, texto seiscentista seminal, ferino na crítica de nossas mazelas. “Vigário do Santo Antonio, figura misteriosa e de dotes ainda desconhecidos”, Padre Fagundes “não admitia cânticos, tecladinhos, pandeirolas ou qualquer viadagem carismática”.

Além destes, há ainda vários personagens, alguns centrais, como Diogo Henriques, vulgo Didiguito Carcaduas, o “fio condutor de uma tragédia inimaginável”, o homem que não comeu o seu Souza e indiretamente originou o Monstro; outros ocasionais, como Adolfinho, o filho de família que virou Martha Harry, transformista que fazia shows na zona; e mais a estátua de Benedito Leite (“maneta, punheteiro e voiér”), a bobajada de Emílio Ayoub espalhada pela cidade (“poeta melamão e pichador apaixonado”), o pai d’égua (“avô do fidumaégua”), o “dicumê” e o “dicunforça”, a mocreia (“ser do sexo feminino plasticamente desagradável; canhão; bagulho; trubufú; trambolho”), o xirizal do Oscar Frota, a foto de Roseana e Jackson Lago, Simão Estácio da Silveira em 1624 e o chavão até hoje repetido (“O Maranhão é o Brasil melhor”), Josué Montello (sobre este parece já se formar uma opinião de que deve ser algum trauma de infância de Bruno...), o próprio Souza, é claro, (“notório empresário de alimentícios, cidadão pacato e incapaz de grandes crimes”), sarney (“baseado mal bolado, palha”), uma penca de figuras carimbadas da mídia, colunistas sociais, cronistas, radialistas, apresentadores, todos com seus conhecidos cacoetes, o Edifício João Goulart, a maldição do Caiçara, o Beco da Bosta, a

Fonte do Ribeirão (onde acaba a trama), a estátua de João Lisboa (ponto tradicional da bosta de pombo), o Garoto do Bigode e as maravilhas do caldo de cana, a Serpente gigante (“a surucucu do mal, que ficava na dela, dormindo com a cabeça na Fonte do Ribeirão, o bucho na Sé e a cauda na Igreja de São Pantaleão”), a Manguda e a carruagem de Ana Jansen, “elucubrações, perseguições e incontínências”, o jumento parado no meio da avenida, enfim, todas aquelas “coisas nossas”, vistas por um olhar que não tem nada de ingênuo.

No encontro entre o livro e a cidade, vale para o primeiro a descrição da Praça Deodoro no Glossário Elucidativo Subeta: “cozinha do inferno, sarrabulho do capeta, bobó do cão”. Segundo a percepção sempre aguda de Reuben da Cunha Rocha, “O Monstro Souza surge agora para integrar a galeria de foras-dalei fundamentais a que pertencem as figuras lúdicas do Bandido da Luz Vermelha e Clara Crocodilo, ou surge para pôr lenha na parca e fulgurante linhagem dos não-livros em que figuram Serafim Ponte Grande, PanAmérica e a obra completa de Valêncio Xavier”. É literatura, história, sociologia, arte, passatempo e putaria da melhor, movido por mentes delirantes e costurado na escola da colagem, da fraude e do roubo, no pleno exercício do “espírito destrutivo” exaltado por Walter Benjamin. Por aqui, quando a gente saca um negócio desses geralmente diz: Ééééggua!!! E olha que eu não gosto de HQ e muito menos de cachorro-quente...

ANTES DA MPM

Vias de Fato, nº 24, set., 2011

Agradeço as informações, dicas e comentários de Celso, Cesar, Reuben, Ricarte e Zema. Tudo gente boa, tudo gente doida. Este artigo é dedicado a dois antigos parceiros nas andanças e descobertas da cena musical maranhense no final dos anos 70, Demétrius Almeida da Silva (em memória) e Augusto Anceles Lima.

Há alguns anos, um conhecido texto de Ricarte Almeida Santos, intitulado “De Zeca Baleiro a Bruno Batista... ainda bem que ‘eu não ouvi todos os discos”, falava da inadequação do termo MPM (música popular maranhense) para se referir à música produzida aqui nos anos 70, 80 e 90. Saudava o disco de estreia de Bruno Batista, cuja diversidade de influências o colocava fora da camisa de força da música baseada nos ritmos locais. Na sua crítica à adoção de um rótulo que “reduzia a produção musical do Maranhão a uma receita de sucesso, como se tentou”, não só utilizou os exemplos de Zeca Baleiro e Rita Ribeiro, então recém-incorporados ao cast da MPB, como finalizou dizendo que (e aí a radicalidade da negação) “isso já faziam seu Antônio Vieira, Josias Sobrinho, Chico Maranhão, Joãozinho Ribeiro, Cristóvão Alô Brasil, Cesar Teixeira, Seu Bibi, Dilú e tantos outros que por aqui produziram a verdadeira Música Brasileira”. O texto reportava-se a outro artigo, escrito pelo jornalista Hamilton Oliveira, cujo título era bem direto: “Adeus ‘MPM’! Salve o Compositor Popular Brasileiro”, onde afirmava que “o rótulo criado

por certos artistas, produtores e comunicadores para vender a nossa música só contribuiu para esconder a sua verdadeira natureza”.

Comentando as observações de Ricarte e Hamilton, o compositor Chico Maranhão publicou um importante artigo, “MPM em Discussão” (O Estado do Maranhão, 18/07/2004), tentando delinear o que seria afinal a MPM. Uma das figuras de proa do movimento gestado nos anos 70 de aproveitamento de ritmos e temas para “a construção e a afirmação de uma canção maranhense moderna”, parece identificar seus pontos distintivos nos “textos cantados” e na “pulsção boeira”. Ele localiza como os experimentos em curso, que tiveram no Laborarte um espaço catalisador, estavam ligados à afirmação de uma identidade cultural e a música popular seria para isto um “veículo significativo, embora naquela época, inconsciente”. Por outro lado, a condição periférica “em relação aos centros produtores da MPM... é um fato preponderante na nossa produção, portanto a adoção da sigla MPM, que aqui não estou defendendo, mas apenas discutindo, se não mais tem razão de ser teve seu momento de importância quando aglutinadora de ideias, contribuindo na consciência de uma poesia musical comprometida com a realidade maranhense”. Assim como Ricarte concluía seu artigo com o elogio de um cd que estaria além do rótulo, Chico Maranhão termina, de maneira inversa, afirmando que *Shopping Brazil*, de Cesar Teixeira, e *Cheiro de Alecrim*, de Rosa Reis, duas produções do Laborarte, seriam autênticas expressões da “música popular maranhense”. O que faltaria? O velho sonho: uma gravadora e disposição das rádios para rodar os discos (“o ‘jabá’ deve sair da alma maranhense”).

O tema é intrigante, pois se chegarmos, por exemplo, no Recife ou no Rio de Janeiro e falarmos em MPM, provavelmente ninguém saberá do que se trata (talvez nem mesmo muitos de nós). O termo deve ter aparecido em meados dos anos 80, não se sabe ao certo, mas na década de 70 não se falava nisso. Naquele tempo, o lance ainda estava sendo gestado, os elementos da estética tomando forma. O rótulo apareceu quando se tentou vender a coisa, depois do marco que foi o disco *Bandeira de Aço*, mas aí já não era tanto a pesquisa, a experimentação e o talento que davam o tom, mas certo esvaziamento estético, os teclados de estúdio, a ânsia do “sucesso”, a pasteurização. De qualquer maneira, em 82 a expressão começa a ser desenhada num “I Festival de Verão da Música Maranhense”, uma parceria da Mirante FM e a TV Ribamar, do grupo Vieira da Silva. Essa é uma questão complicada, que não comporta respostas fáceis. Afinal, chegou a se constituir algo distinto na música produzida aqui (leia-se São Luís) que justificasse um rótulo ostensivo cuja grafia busca mesmo uma simetria com a expressão “música popular brasileira”? Como essa transformação na música se articula com outros campos artísticos e, principalmente, com as alterações na discussão sobre a identidade maranhense que então se iniciavam?

O Maranhão sempre cultivou uma diferença dentro do nordeste em termos da natureza e da cultura e ao mesmo tempo nunca se identificou com o norte. As representações elaboradas pelos intelectuais locais primeiro buscaram num passado idealizado o que nos distinguiria. De forma lenta a partir dos anos 70 até

estourar nas duas últimas décadas, essa diferença foi se fixando na exaltação da cultura popular. Continuávamos a nos sentir descendentes dos “atenienses” do século XIX (a cidade dos poetas), a fazer referência a uma mítica “fundação francesa”, ter orgulho dos casarões (a cidade dos azulejos) - apesar de no dia-a-dia eles continuarem despencando - no entanto, cada vez mais o orgulho foi passando para algo antes quase escondido, as manifestações culturais populares como o bumba-meu-boi e o tambor de crioula. A questão da gestação de uma música, na verdade de uma arte com traços distintivos regionais, pois a tentativa era de articulação entre várias manifestações, deve ser tratada dentro do arco longo envolvendo as modificações estéticas ocorridas na canção brasileira moderna, os ventos liberadores da contracultura e a rotação nos debates em torno da cultura popular e da identidade.

É possível indicar que o aproveitamento de motivos populares para a formação de um cancionário desenvolvido lentamente desde os anos 30 no mundo da boemia e ao abrigo das festas populares, chegando ao rádio em programas ao vivo. Existia uma “velha guarda” de compositores e músicos populares, criadores de choros, sambas, xotes, baiões, inspirados na realidade maranhense (Antonio Vieira, Lopes Bogéa, Agostinho Reis, Cristóvão Alô Brasil, entre outros cronistas da cidade, da vida nos bairros). Um nome que surgiu na década de 50, saiu ainda moleque e fez carreira transformando-se em referência nacional foi João do Vale. De maneira geral, a questão se resume em que as temáticas tratadas eram daqui, mas os ritmos e danças

populares ainda não haviam influenciado as formas musicais, o que pode ser observado no I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão, realizado em 1971. Com exceção de Boqueirão e Toada Antiga, as composições não fazem utilização de ritmos locais. O próprio nome do festival deixa claro que ainda não havia essa ideia de uma música maranhense, com elementos distintivos no cenário nacional. A música de maior sucesso junto ao público foi uma canção melosa cujo título dizia tudo, Louvação a São Luís, do poeta Bandeira Tribuzzi. Estavam presentes, entretanto, nomes que seriam fundamentais nas elaborações estéticas que marcariam a década, como Sérgio Habibe, concorrendo com a belíssima Fuga e Anti-Fuga, Giordano Mochel, com Boqueirão, que se tornaria um clássico do moderno cancionário maranhense e Ubiratan Souza, o grande arranjador daquela sonoridade com “pulsção boeira” falada por Chico Maranhão.

Na década de 70, um pequeno vulcão irrompeu em São Luís num casarão localizado à rua Jansen Muller, o Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte). Fruto da junção de movimentações que já se produziam no campo do teatro, com a experiência do Teatro de Férias do Maranhão (Fetema), organizado por Tácito Borralho; da dança, com o grupo Chamató de danças populares de Regina Teles; e da poesia, com o grupo Antroponáutica, de que faziam parte Valdelino Cécio e Luiz Augusto Cassas; ao qual se juntaram a música, com Sérgio Habibe e Cesar Teixeira, logo também Josias Sobrinho, Ronald Pinheiro, Zezé, a fotografia e o cinema com Murilo Santos. Unia todas essas figuras

o interesse na pesquisa das manifestações da cultura popular, geralmente ainda vistas sob a ótica do “folclore”, para servir de substrato a uma arte moderna, engajada e identitária. Como disse Tácito, principal mentor e, de resto, o melhor analista do processo, o Laborarte era “na sua formulação e urdidura, um grupo, mas na sua proposta básica e fundamental, o desencadeador de um movimento estético-político”. Esses jovens criativos e cheios de idealismo iniciaram uma estética de reelaboração dos ritmos e danças e exploração do imaginário das manifestações pesquisadas em lugarejos da ilha de São Luís ou no interior do estado. Alteraram o teatro que se fazia aqui nos anos 70, sob a direção de Tácito, com peças como João Paneiro e O Cavaleiro do Destino, em parceria com Josias, misturando atores e bonecos gigantes, cenários e figurinos utilizando materiais e cores presentes nas comunidades, com linguagem e ritmos das próprias manifestações culturais em foco e mobilizando largamente o rico universo de lendas do Maranhão. Trataram de temáticas engajadas como a discussão dos efeitos da implantação da Alcoa para várias comunidades em processo de desalojamento, ou seja, tudo acompanhado de um trabalho de educação popular e conscientização política, como se dizia então. Após a saída de Tácito, além da continuidade desse teatro de pesquisa, agora sob a direção de Néelson Brito, o Laborarte teria papel importante na valorização de danças antigas (tambor de crioula) e na propagação de outras novas (cacuriá).

No campo da música, a influência foi mais localizada no tempo, quando lá estavam Cesar, Sérgio,

Josias, até meados dos 70, mas decisiva na elaboração dos traços do que seria posteriormente chamado de MPM. Esses são autores de clássicos reconhecidos como Bandeira de Aço, Boi da Lua, Flor do Mal, Eulália, Cavalinho Cansado, Ponteira, Engenho de Flores, Dente de Ouro, Catirina e tantos outros. Formaram o substrato que daria origem a *Bandeira de Aço*, disco gravado por Papete para o selo de Marcus Pereira em 1978, espécie de marco inicial e ao mesmo tempo principal da mistura em andamento, criando uma canção com sotaque perfeitamente discernível, no sentido preciso de poder ser identificado como algo desta região, de pandeirão, tambor, matraca, da mesma forma que o maracatu, por exemplo, marcaria anos depois de maneira igualmente indiscutível a música produzida pelo movimento do manguebeat no Recife. O experimento inspirava-se nos ritmos, na riqueza melódica, no traço poético presente em nossas manifestações populares. Sérgio Habibe, em informação verbal colhida por Tácito, relata que “naquela época fazia um tipo de música, Cesar Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem facilmente a um consenso: os ritmos do bumba-boi, do tambor de crioula etc. Foi só trabalhar nisso e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís”.

Entretanto, a questão da incubação dessa música tem pontas igualmente importantes para fora, que se cruzam com o Laborarte. Uma delas é a figura crucial de Chico Maranhão. Descendente de família tradicional

dos tempos do Império, os Viveiros, mas já sem as posses de outrora, estudava arquitetura na USP no final dos anos 60 e estava completamente enfronhado nas modificações da canção operadas nos festivais, tendo obtido mesmo algum sucesso com o frevo Gabriela no Festival da Record de 1967, defendida pelo MPB4. Em 1974 gravou o disco *Maranhão*, nome pelo qual era conhecido, pelo selo Marcus Pereira. Estão lá além de Gabriela, músicas importantes como Cirano, onde mostrava todo o seu potencial de letrista; Cabocla, um samba dialogado, espécie de resposta a Carolina, de Chico Buarque, e Lindonéia, de Caetano, na verdade superior a ambas; Deixa Pra Lá, outro samba simples, mas envolvente com a letra levada num canto quase falado e Bonita Como Um Cavalo, um de seus clássicos. A rigor esse trabalho se localiza no meio das transformações da canção, na métrica, no linguajar, que estavam sendo operadas pelos Chicos e Caetanos da nascente MPB, pois esta designação, é bom frisar, se consagra a partir desse período. De volta a São Luís, em busca dos ritmos do tambor, dos bois, da Ponta da Areia, entra em relação com o pessoal do Laborarte e lança em 1978 o fundamental *Lances de Agora*, novamente para o selo de Marcus Pereira, gravado na sacristia da igreja do Desterro, com o Regional Tira-Teima, onde despontavam Ubiratan, Saldanha, Paulo, Vieira, Arlindo, e mais a presença de outros nomes, entre eles, Sérgio Habibe tocando flauta e Rodrigo engrossando o naipe de percussionistas. Aqui as músicas possuem maior influência dos ritmos regionais, mesmo com leque variado, incluindo samba-choro, frevo,

marcha, canção, toadas. Dois anos depois lançaria *Fonte Nova*, que ainda traz boas músicas desta fase, como a faixa-título, Veludo, Viver e a impressionante A Vida de Seu Raimundo, uma história de sequestro, tortura e assassinato, contada em detalhes, inclusive com o cinismo das versões oficiais, as notícias, os boatos, enfim, todo o enredo daqueles tempos da ditadura. É o traço do “texto cantado” levado aqui ao paroxismo, próximo mesmo à experiência dos repentistas, brincando com as palavras com maestria. Maranhão organizou o tambor de crioula Turma do Chiquinho, mantido por longo tempo e durante a década de 90 retomou as gravações, mas com trabalhos desiguais e sem o mesmo vigor, destacando-se, no entanto, outro momento memorável na “Ópera Boi” *O Sonho de Catirina*.

Dois nomes também importantes que corriam por fora da experiência do Laborarte eram Mochel e Ubiratan Souza. O primeiro, nascido na região da Baixada, de onde retira muita influência da poética e das melodias chorosas do sotaque de orquestra, é autor de pérolas como Boqueirão, São Bento Velho de Bacurituba, Biana. Cedo se estabeleceu no Rio de Janeiro e somente em 93 gravou o disco *Boqueirão*, reunindo algumas de suas melhores composições e chegando a levar o prêmio Sharp na categoria “revelação regional”. O segundo é formado em enfermagem, mas antes de tudo compositor, ótimo músico autodidata e exímio arranjador. Foi responsável pelos arranjos de *Lances de Agora*, sempre atento às nuances das letras de Chico Maranhão, do belo show Pitrais de Mochel, realizado no final da década de 70 no Teatro Arthur Azevedo e,

posteriormente, quando da gravação do primeiro disco de Josias ou do já citado de Mochel, é quem responde pelas faixas que possuem o arranjo mais próximo da sonoridade “boeira” obtida por aqui. Um arranjador sempre variado, um banjo ali, um clarinete acolá, um detalhe de percussão, um coro bem colocado, isso tudo num acabamento cuidadoso bem típico de Ubiratan, outro que também se estabeleceria em São Paulo a partir do início dos anos 80 e lançou vários discos. Esta é uma questão importante porque uma das tragédias da chamada MPM é que raramente conseguiram no estúdio o impacto da sonoridade acústica das apresentações.

Depois que deixou (ou, para ser mais preciso: foi expulso) o Laborarte, César mergulhou na Madre Deus, bairro cheio de compositores, velhos tocadores de choro e samba, blocos de carnaval, brincadeiras locais e muita cachaça, fez shows, sempre bem menos que todos os outros, participou de festivais, onde emplacou sucessos como Oração Latina, mas só gravaria um trabalho mais de duas décadas depois, o ótimo CD *Shopping Brazil*. Sérgio foi para os EUA, depois transitou pelo Rio de Janeiro, fez shows pelo projeto Pixinguinha em cidades do país e volta e meia estava de novo aqui, onde se fixou de vez, lançando alguns discos a partir da metade dos anos 80. Em 2008 gravou *Correnteza*, ao vivo no estúdio, um bom apanhado de suas melhores canções, contando com outro grande arranjador, Hilton Assunção, fazendo o retorno à sonoridade acústica na qual essas músicas rendem melhor, depois de discos com certa roupagem pop. Lá estão Eulália, Jardins e Quintais, Do Jeito que o Diabo Gosta, Cavalos Cansados, Panaquatira e

outras conhecidas, fechando com Olho D'Água, uma bela e sombria denúncia da destruição ambiental de uma praia que sempre lhe foi tão cara. Josias formou o quase lendário Rabo de Vaca, com Beto Pereira, Zezé, Tião, Pacífico, Erivaldo, depois também, Jeca, Mauro, Ronald e Omar. Criado para acompanhar um espetáculo teatral, tornaria-se um grupo forte, inesquecível, que se apresentava nas praças, em auditórios, igrejas e associações de bairro ou onde fosse. Era uma verdadeira caravana apta a absorver quem chegasse e o clima de mistura, liberdade e simplicidade daquela música contagiava os poucos que se aventuravam a segui-los. O grupo se desfez em 82, depois de cinco anos de atividades e shows memoráveis como Dente de Ouro, Nesse Mato tem Cachorro e Vida Bagaço, apesar da precariedade constante e às vezes até da inexistência do sistema de som. Alguns foram para São Paulo, enquanto Josias e Beto partiram para a carreira solo aqui mesmo. Josias gravaria o primeiro disco apenas em 87, em São Paulo, com a presença de ex-companheiros do Rabo de Vaca, sem a mesma energia, mas ainda com bom resultado em várias faixas, desfilando belezas como Terra de Noel, Coragem das Matracas, Vale do Pindaré, Olhos D'água. O segundo disco, quase todo com o recurso de programações, e o terceiro são bem inferiores, algumas boas músicas ficaram prejudicadas, mas ainda é possível destacar Boi de Pireli e Nas Águas. Conseguiria uma qualidade melhor de arranjo e gravação num cd produzido por Papete em 2005, onde volta aos sucessos conhecidos, relembra outras composições do tempo do Rabo de Vaca (Três Potes, Rosa Maria) e junta com sucessos mais recentes, como O Biltre.

Na verdade, os três compositores fundamentais oriundos do Laborarte se tornaram aos poucos conhecidos dos maranhenses com o lançamento do disco *Bandeira de Aço*, do percussionista Papete, em 1978, todo com composições desses novos nomes da música local. O disco estourou, a população passou a cantar os sucessos principalmente no período junino, a se identificar naqueles versos e ritmos. Músico já rodado, apesar de ainda jovem, Papete reuniu um time de ótimos instrumentistas e conseguiu extrair um som equilibrado dos pandeirões e matracas. Apesar dos conhecidos erros nas harmonias e nas letras de algumas músicas, uma seleção de resto muito feliz, *Bandeira de Aço* firmou-se como um marco desta estética que estava sendo perseguida desde o início da década. A voz fraca de Papete ficou ótima, com um acento lamentoso. Ninguém cantou melhor Boi da Lua e Catirina, por exemplo, para ficar nestas. Um disco histórico.

A situação parecia promissora no final dos anos 70. Dois discos fortes, *Lances de Agora* e *Bandeira de Aço*, shows utilizando o espaço de teatros, do Arthur Azevedo (na gestão de Arlete Nogueira, porque depois o sempre ridículo Pergentino Holanda, num ataque de “francesismo ateniense”, tentou se livrar da moçada proibindo camisetas e chinelos...), passando pelo Viriato Correa (Escola Técnica), Jarbas Passarinho (Ufma) ou o pequeno teatro do Museu Histórico, de praças, como a Deodoro ou parques, como o do Bom Menino, mas também bairros da periferia, Anjo da Guarda, Liberdade, Anil e até algumas cidades próximas do interior. O público em potencial parecia existir e

não só entre jovens universitários de classe média. As rádios ainda resistiam, mas, no início da década a Rádio Universidade e a Mirante se diziam dispostas a “tocar música maranhense”, como lembrou Chico Maranhão no artigo citado. Para completar, o discurso que abria o campo de representações sobre a identidade maranhense no sentido de incorporar um conceito de popular se aprofundaria cada vez mais a partir daí, como indicando uma vitória da luta para ver e ouvir nossas próprias manifestações empreendida no âmbito do Laborarte. Onde, então, a coisa degingolou e o projeto ficou a meio caminho, foi se tornando aguado?

Para indicar logo problemas no âmbito do mercado fonográfico, os dois discos tinham saído dos esforços de Marcus Pereira, mas ele faliu e terminou de maneira trágica, cometendo suicídio depois de ter lançado mais de cem títulos, muitos de importância crucial para o mapeamento da diversidade musical brasileira. As rádios locais, por seu lado, roeram a corda, pois achavam que a “música maranhense” caía bem somente no período junino. Sem muita perspectiva profissional, vários músicos tomaram o rumo do eixo São Paulo e Rio. Em 1980 houve um projeto coletivo com compositores locais, financiado pelo órgão de cultura do estado com apoio da Funarte, uma coletânea intitulada *Pedra de Cantaria*, disco gravado em Belém, com direção musical de Valdelino Cécio e arranjos de Ubiratan Souza. Alguns desentendimentos parecem ter cercado a execução do projeto, mas, com a exceção de Cesar Teixeira, quase todos estavam lá, Chico, Sérgio, Josias e o pessoal do Rabo de Vaca, Mochel, Hilton,

Ubiratan e Godão, uma figura que seria cada vez mais importante nas articulações entre cultura popular, mídia e mercado. Cinco anos depois, com patrocínio da Mirante FM, que comemorava seus quatro anos de existência, foi lançado *Arrebentação da Ilha*, outra coletânea, cuja música de abertura, Quadrilha, é uma criação coletiva (Chico, Josias, Sérgio, Ronald e Godão). Aqui o processo toma uma feição mais definida, estão lá muitos dos antigos que participaram do projeto anterior com a presença de uma nova geração (Gerude, Tutuca, Jorge Thadeu e outros). No geral, a tônica dos antigos foi uma dificuldade para gravar e, quando o fizeram, muitas vezes o resultado ficou aquém da intensidade ouvida na década de 70. Os nomes que continuavam aparecendo (Cesar Nascimento, Carlinhos Veloz, Alê Muniz, Mano Borges etc.) não tiveram a mesma preocupação com a pesquisa, não eram também tão talentosos e logo buscaram se diferenciar da geração anterior no que diz respeito à utilização dos ritmos regionais, estabelecendo uma descontinuidade. Ou seja, a cena tinha se esvaziado, era outra coisa, rodava agora em torno do rádio e do disco e no meio artístico muitos ambicionavam o estrelato a todo custo, ainda que fosse apenas um pequeno estrelato local. Tentava-se uma entrada desastrada, porque submissa até a ingenuidade, no âmbito da indústria cultural, com gravações em condições inadequadas, o compadrio e outros interesses influenciando decisivamente na oferta das poucas fontes de financiamento, passando muitas vezes pelos favores de Fernando Sarney, através da Cemar e da Mirante. Em suma, não chegou a se configurar propriamente um

mercado, gerando uma antítese mal sucedida da tônica radical da década anterior, que havia chegado quase à negação total do mercado e da mídia.

Todos estes problemas, é bom frisar, não são posteriores e sim ocorrem de forma mais ou menos simultânea ao próprio aparecimento do termo em questão MPM. O eixo central não era mais aprofundar a pesquisa da diversidade cultural e revolver a identidade através da música, mas apresentar e vender o que aparecia como novidade. O desastre começou pela própria designação que, antes de especificar, parecia mesmo restringir o alcance da música, circunscrevendo seu mercado potencial, piorado pelo já mencionado fato de seus divulgadores locais estabelecerem uma nova restrição ao relacioná-la às festas juninas. Visto retrospectivamente era uma autêntica vitória de Pirro, quase no mesmo passo saímos de uma situação aparentemente promissora para um esvaziamento precoce, o que parece indicar os limites em que a experiência toda se gestava, mas para perceber o quadro é preciso recuar e ampliar o foco.

As transformações ocorridas no Maranhão a partir do final dos anos 60, na esteira dos processos econômicos acelerados com o golpe militar, configuraram uma “modernização oligárquica”, como tem acentuado o historiador Wagner Cabral. A antiga São Luís da Praia Grande e do Desterro, da velha trilha do Caminho Grande, fechava o seu longo ciclo e daria lugar à rápida expansão a partir do São Francisco e Calhau, de um lado, e através da criação de bairros populares no interior da Ilha, por outro. A economia não era mais controlada pelas antigas firmas comerciais

e muitas de suas famílias entraram em processo de declínio financeiro. Os novos horizontes econômicos apontavam para os grandes projetos de interesse do governo federal, como a exportação do minério vindo de Carajás, o estabelecimento da Alcoa, o estímulo à formação do agronegócio no sul do estado e o início da preocupação com o turismo, enquanto mercadoria e enquanto renovação de laços de identidade, através da exaltação da natureza e do patrimônio arquitetônico. Num quadro de alterações lentas, mas de rápida expansão demográfica e êxodo rural intenso, a preservação de aspectos essenciais da dominação oligárquica veio acompanhada de modificações nos símbolos legitimadores da identidade, um embate em que o predomínio do culto dos expoentes da Atenas Brasileira e a própria instituição responsável por ele, a Academia Maranhense de Letras, entram num refluxo, cedendo lugar a novos atores. Numa palavra, trata-se do processo ainda em curso da aproximação entre a cultura ateniense e a cultura popular, com o predomínio agora dos símbolos desta última enquanto eixo ordenador do debate sobre identidade, um processo longo em que as agências estatais criadas a partir da década de 70, as secretarias e seus tentáculos nas fundações e conselhos foram paulatinamente definindo uma institucionalização da cultura que veio para o centro da cena nos últimos governos.

Entretanto, na década de 70, ponto chave da transição, o impulso mais interessante não vinha das agências governamentais, por mais que nestas estivessem folcloristas importantes como Domingos Vieira Filho,

Américo Azevedo, Rosa Mochel e Zelinda Lima, para citar alguns, mas sim do encontro entre a onda contracultural com suas formas de mobilização através do grupo como comunidade alternativa, a disposição de setores escolarizados de classe média de produzir arte com base em olhares cruzados de vários campos sobre manifestações da cultura popular, expressando em termos locais os ventos da época e aproximando nossa experiência estética das transformações que sacudiram a cultura brasileira no final da década de 60 e, por fim, a existência de redutos criativos, como o circuito Madre Deus/São Pantaleão, cujas trocas são antigas, e outros que surgiam, como o Anjo da Guarda. Nas palavras de Cesar Teixeira, em antológica entrevista dos três compositores e ex-integrantes do Laborarte a Itevaldo Jr., era “buscar as raízes para uma afirmação da arte enquanto representação de uma cidadania inexistente” (O Estado do Maranhão, dez/98). Nesse momento, o Laborarte significou uma fenda e uma proposta mais avançada no campo estético e político, na medida em que implicava numa série de atritos de valores e comportamentos em uma sociedade bastante provinciana, sem falar nas perseguições da polícia e da censura. Mas isso era apenas um dos lados do processo que envolvia outros e mais poderosos interesses e seria redirecionado a partir da década de 80, com a entrada dos meios de comunicação, notadamente a organização da Mirante, veículo que terminaria estabelecendo a linguagem de teor turístico e mercadológico, vazia de tensões, predominante até hoje nesse processo de rotação dos signos da identidade.

Como ficamos então? Entre o ponto onde estávamos na discussão sobre cultura e identidade nos anos 60 e o que vigoraria principalmente a partir dos anos 90, encontra-se um momento ímpar na década de 70 e início da seguinte, tempo de indefinições e possibilidades que frutificaram das margens para propor novas representações artísticas no teatro, na dança, na música, na poesia, nas artes plásticas, na fotografia, no estímulo às filmagens, como se verificou no rápido boom do Super-8. A movimentação existente era além do Laborarte. No entanto, o chão estava dado pelos “parceiros indesejáveis” dos governos, do mundo das comunicações e da publicidade, dos pesquisadores universitários, das agências de turismo, dos interesses empresariais. No fundo, as trocas e experiências artísticas ficariam em segundo plano em nome de uma profissionalização capenga que arrastou a todos, artistas e brincantes, submetendo-os através de expedientes de padronização ao tempo que estimulou vaidades, ressentimentos e incompreensões sobre o significado desse momento onde repousa o enigma (ou será o logro?) da MPM, que parece existir quando ainda não é nomeada e se torna uma incômoda indagação quando batizada. A defasagem indica que algo ficou incompleto, sentimento estranho de presença/ausência que não passou despercebido a Chico Maranhão, quando rememorava os efeitos da inexistência de uma crítica que refletisse sobre aquela produção musical no momento em que ela estava ocorrendo e arrematou dizendo que o motivo para isto era simples: “não se cria uma crítica (literomusical) sobre um movimento sem que ele primeiro exista de fato e tenha bases reais para reflexão”.

No esquema artesanal em que operava, aquele núcleo de artistas nunca se ocupou com as questões do mercado e da mídia e não soube ou não pode criar um caminho que atasse o jorro criativo coletivo aos imperativos da expansão através da utilização dos meios de comunicação. Os episódios quase anedóticos que cercam a realização do disco *Bandeira de Aço* e o imbróglio posterior envolvendo Papete e os compositores são uma sucessão de mal-entendidos ilustrativos das dificuldades daquela geração com a questão do mercado. Em seguida, a aproximação com as agências governamentais ou com o mecenato privado foi feita na maioria das vezes segundo os esquemas de patronagem comuns de uma ordem oligárquica, onde o patrocínio não difere do favor. Quem não topou ficou no ostracismo ou caiu fora, quem topou terminou participando de uma patética diluição. Tudo isso corroe muito da reflexão crítica que estava presente nos trabalhos da década de 70. No decorrer dos anos não tínhamos nem movimento nem crítica cultural, apenas um slogan gerado mais por motivações de mídia, dos órgãos de cultura e de um punhado de individualidades tentando sobreviver disputando espaço num mercado ainda bem acanhado, quase reduzido a arraias de shopping e similares, em íntima relação com os representantes da oligarquia local. Uma caricatura sem nenhum viço de algo que surgiu de forma criativa e contestadora, apesar das referências autoelogiosas tão comuns sobre a riqueza da nossa música.

Mesmo um reduto rico em tradições como a Madre Deus perdeu muito do seu potencial, as novas manifestações surgidas a partir de meados dos anos 80 foram com o tempo sendo moldadas segundo interesses turísticos, em conluio e bastante submissas à estratégia governamental de mercantilização da cultura. E a Turma do Quinto terminaria na avenida cantando “embala eu mamãe Kiola, embala eu”, no ridículo samba enredo de 2004, O Quinto é Minha Lei: O Meu Enredo é José Sarney (nome de luta, exemplo e trabalho, segundo a letra de Bulcão, o eterno secretário estadual de cultura). Precisa dizer mais? Longe já iam os tempos de enredos irreverentes como Ali Babão e o Sete Ladrão (1986): “Abre-te Sésamo/ abre o envelope/ pois na hora que se junta/ se prepara mais um golpe”. O processo havia se completado, a cultura institucionalizada virou o local da estetização mercantil das manifestações populares e não mais o da experimentação estética elaborada a partir de sua riqueza e diversidade. De arma crítica, a música que continuou a se apresentar como maranhense voltou-se quase sempre para a louvação e a repetição, seguindo as regras predominantes do discurso publicitário. Virou “Som do Mará” e muitos passaram mesmo a propagar os valores de uma “maranhensidade”, com indisfarçável acento bairrista, em guinada conservadora que não tinha mais nada a ver com as propostas renovadoras dos anos 70.

O nascimento da moderna MPM nos debates da década de 60 resultou de uma aproximação com o universo da cultura popular e em rediscussão do problema da identidade, numa articulação decisiva com

a televisão e com a reorganização de todo o mercado da música, criando um rótulo que funcionava como “senha de identificação político-cultural”, na feliz expressão de Carlos Sandroni, mas cuja pretensão era agregativa. Tal função se desgastou e no final dos anos 80 a sigla passaria a designar vagamente um segmento do mercado na enorme variedade da música brasileira. Nessa onda, quando a ênfase se deslocava para a redefinição dos nichos de mercado, a nossa sigla aparece, como em outros momentos, através de uma identificação frágil a enfatizar a distinção em detrimento da diferença, com a desastrosa apropriação mercadológica e oficializada de um movimento estético interrompido, cujos melhores frutos já haviam sido colhidos.

Só para terminar jogando uma última lenha na fogueira, *Shopping Brazil*, o esperado CD de Cesar Teixeira lançado em 2004 e com promessa de reedição para este ano, mastigou isso tudo e saiu lá na frente, mesmo quando revisita clássicos do que seria posteriormente chamado de MPM. É um Maranhão colocado no miolo do furacão, misturado com o Brasil, ou até mesmo a apresentação fundamental do Brasil como um grande Maranhão, e não separado para consumo no armazém das diferenças culturais. É música popular brasileira contemporânea sim, feita aqui e da melhor qualidade, como é o caso também do sofisticado *Emaranhado*, lançado em 2008 por Chico Saldanha e da simplicidade delicada de *Eu Não Sei Sofrer em Inglês*, o recente trabalho de Bruno Batista.

CINEMA E LITERATURA EM TRÊS TEMPOS

Não constitui novidade afirmar que o cinema já nasceu no exercício da metalinguagem, pois é uma arte que faz fronteira com várias artes e ciências, num jogo constante de apropriação e tradução. A literatura, a música, a pintura, a história, a filosofia e, sobretudo, o próprio cinema em citação, formam o campo básico, mas não exclusivo, de tradução de signos que permeia a formação da sétima arte.

Uma questão central sempre foi a impossibilidade como ponto de partida da tradução, pois, afinal, o que se traduz? Nas relações com a literatura, o caminho mais comum tem sido o de ficar preso ao enredo, quando a tradução entre sistemas de signos (ou a transcrição, para usar o termo caro a Haroldo de Campos) deve buscar os traços da linguagem, usar as formas da imagem para dar uma ideia do estilo, do ritmo da obra em foco. É antes uma tradução da forma que do enredo, uma sugestão mais que uma descrição. Em termos simplificados, poderíamos dizer que um caminho aponta para uma fidelidade descritiva, enquanto o outro busca a invenção, propõe uma “leitura” do original. As coisas, entretanto, nunca se bifurcam de maneira tão nítida.

É neste campo das relações entre cinema e literatura que a filmografia de Frederico Machado tem se desenvolvido até aqui. Trabalho lento, de qualquer modo levado a efeito num estado onde a produção

cinematográfica ainda é rara. Três curtas de referência em mais de dez anos, com premiações e participação em vários festivais nacionais e internacionais, explicado, para além das dificuldades de financiamento, em parte pela intensa atividade de sua Lume Produções no mercado de distribuição de filmes em DVD, mas também, penso, por uma percepção rigorosa do próprio ofício. Em 1997, então com 25 anos, lançou *Litania da Velha*, feito em cima do poema homônimo de Arlete Nogueira da Cruz, sua mãe. Cercado pela produção da própria Arlete, escritora reconhecida e ativista cultural, vigilante em tudo no set de filmagem, a fotografia delicada de Murilo Santos, que responderia também pela montagem, e trilha sonora irrepreensível de Joaquim Santos, o jovem diretor estreava amparado por três mestres.

Quando *Litania da Velha*, o livro, apareceu em 1996, a repercussão foi imediata. Um poema ritmado, forte, de tonalidade apocalíptica, composto de 120 versos em dísticos (posteriormente ampliado para 123, sendo 61 dísticos e um monóstico). Essa verdadeira golfada de dor em torno do tempo, do envelhecimento, da solidão e da decadência, tem como mote o perambular sôfrego de uma velha mendiga pelas ruas antigas e casarões destruídos do centro de São Luís, trazendo sentenças carregadas e descrições desesperançadas, onde a superposição entre a velha e o espaço mantém a tensão contida, mas constante, que vai tomando conta do poema desde o primeiro verso (“O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça”). A edição trazia fotos de outro craque, Edgar Rocha, captando o despencar melancólico dos casarões ou os traços firmes

da centenária negra Geralda, descendente direta de escravos, que representou a velha no ensaio fotográfico. A acolhida foi calorosa, o doloroso poema, dedicado a São Luís do Maranhão, colocava a cidade no centro de uma discussão que era a da própria decrepitude e da morte.

No ano seguinte, seria a vez do filme, antes que, em dezembro, o casario antigo localizado no núcleo inicial da cidade levasse a UNESCO a conceder-lhe o título de Patrimônio Cultural da Humanidade. À primeira vista, o curta de cerca de quinze minutos simplesmente segue de maneira fiel o poema, traduzindo em imagens os versos escolhidos, narrados com a voz grave e a dicção inconfundível do ator Othon Bastos, iniciando-se com o quarto onde a velha cata os seus pertences e coloca na sacola para a caminhada do dia à busca do ganho incerto da esmola. A personagem é vivida por Porfíria de Jesus, na verdade ela própria uma daquelas velhas que ainda é possível observar, com os passos lentos, frágeis, a se esgueirarem pelas paredes maciças dos casarões, encolhidas nas escadarias das igrejas e dos becos, atravessando silenciosas as praças. Ela não possuía a expressão marcante de Geralda, já sem condições de enfrentar as filmagens, mas em sua simplicidade um pouco espantada, arrastou seus passos miúdos e o pequenino corpo e deu conta do recado, emprestando seu olhar triste e derrotado ao relato desesperançado de Arlete.

O elemento da tradução se encontra na capacidade não de mimetizar o que está sendo dito, o enredo mais evidente, mas, sobretudo, em criar

o ambiente de envelhecimento, descaso e solidão, essenciais no poema. São Luís foi capturada de uma forma profundamente melancólica, vazia, as ruas da Praia Grande completamente desertas, quase uma cidade fantasma, assim como a velha que se arrasta por suas ruas. Num dos momentos altos, o filme capta um belíssimo solar na Rua dos Afogados, com as frágeis ruínas ainda imponentes, dias antes de despencar. Na cena seguinte, a frente quase inteira já desabou. Ao monte de lixo que o circundava vem se juntar um monte de escombros, tragédia anunciada e concretizada sob o olhar complacente e criminoso do especulador. A luz é belíssima, natural, quase sempre matinal. O filme ficou com um tom meio sépia, acentuado pelos azulejos desbotados, as paredes descascadas, as portas envelhecidas.

Retirando em sua quase totalidade as poucas referências constantes do poema que sugerem outras pessoas (p. ex. O camelô oferece o produto supérfluo suplicando que o levem/O passante apressado atropela o que passa passando com pressa), o diretor trabalhou com a rua radicalmente vazia, ressaltando de forma muito eficiente o traço da solidão da velha, que é também uma solidão da vida nessa cidade, voltada para dentro de si, tragada pela própria insularidade. Essa solidão radical atravessa o filme desde a cena inicial do quarto até o cambalear final, quando sob intensa chuva os casarões balançam ante a visão turva e configura-se a queda. O chinelo e a sacola com os pertences são levados na enxurrada e tragados pelo bueiro, restando o corpo estirado no duro paralelepípedo. Sequência

forte, mas que, no momento crucial do poema (“A velha afinal se ampara na edificação do seu medo e cai”), não encontrou tradução, optando o diretor pela tela escura, retornando com uma tomada alta da velha morta no chão. Opção boa quando reaparece um pouco mais adiante, no corte para a sequência final, mas talvez insuficiente aqui. No ensaio fotográfico existe uma representação terrível desse verso na imagem da velha na contraluz se amparando no nada.

O filme é marcado de uma maneira essencial pela música de Joaquim. Clarinete, violoncelo e violão em pequenos temas, belíssimos, todos constantes dos extras da edição da Lume. Joaquim é um chorão de primeira, da escola de Pixinguinha e Radamés. Os contrapontos entre o sopro e as cordas, nas tonalidades graves do clarinete e do violoncelo, com um dedilhado simples nas cordas do violão, deram um realce essencial às imagens, com a melancolia característica de certas peças dos compositores de choro do início do século XX. Existem cenas inteiras, fundamentais, definidas pela música e a textura da imagem, como a velha no batente de um casarão, cansada, antes da chuva, e a lenta melodia no violão, circundado pelo violino, embala sua agonia solitária. As duas cenas finais mostram a Rua do Giz ao entardecer, linda, deserta, como se estivesse nua, filmada do alto da praça Benedito Leite; e uma tomada dos telhados por trás das torres da catedral, proporcionando uma bela visão da beira-mar e do mangue no desaguar do rio Anil. É o final do poema. O verso soa ao crepúsculo com uma tristeza de doer: “O tempo sacrifica essa doce esperança e vomita seu fel: gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem”.

É por aí que *Litania da Velha*, o filme, mostra sua consistência. Provavelmente São Luís nunca mais será filmada dessa forma, perdida no passado. Era o ano da consagração do casario colonial e o filme mostrava o lado sombrio de uma realidade de abandono e destruição. O descaso complacente que no correr dos anos e a despeito de todo o palavreado de defesa do patrimônio cultural assistiria à continuidade do lento tombar dos casarões. Essa degradação silenciosa, constante e sem remédio é completamente captada na ambiência do filme, indicando que as cenas formaram algo além de uma âncora para as palavras. Frederico Machado e Murilo Santos filmaram uma São Luís que já não existia, captando firmemente, entretanto, aquele ar de fantasmagoria que nunca deixou de ser o nosso presente. Vistas novamente quase quinze anos depois, essas belas imagens causam uma impressão ainda mais forte.

O próximo curta apareceria apenas em 2006. Intitulado *Infernos*, é uma viagem ao universo agônico da poesia de Nauro Machado, seu pai. Ao contrário da experiência anterior, não se trata mais de traduzir em imagens os versos, mas de sobrepor trechos de poemas a imagens do poeta. Caminho mais complicado, fragmentário, resultando num interessante quadro convulsivo de uma figura complexa, cuja trajetória vincula-se à poesia de uma maneira visceral, sem tréguas, desde o livro de estreia, *Campo Sem Base*, de 1958. Nauro é uma espécie de titã solitário, que se manteve ao largo dos experimentos semióticos que tomaram conta do cenário da poesia brasileira a partir dos anos cinquenta.

Leitor de Baudelaire, levará a cabo, de forma igualmente atormentada, a pergunta-desafio lançada nos meados do século XIX: é possível a poesia lírica na modernidade?

Considerado anacrônico por alguns, cultivador das rimas e da linearidade discursiva, sonetista de escol, quando a maior parte dos poetas voltava-se vivamente para a destruição do verso, a poesia de Nauro tem sido apreciada por círculos restritos de amigos, escritores, poetas e críticos ao longo de cinco décadas. Esgrima solitária, na busca incessante da palavra por quem sabe que “nunca está pronto o poema”. Dono de um vocabulário extenso e de memória prodigiosa, exerce seu ofício como quem cumpre um destino, quase sempre nas caminhadas diárias pelas ruas do centro de São Luís, cidade natal e argamassa dos tijolos de sua poesia. Compõe os versos andando, num trânsito constante, sobretudo pelas madrugadas.

A insularidade da cidade se espalha também para o homem e para a poesia. A cena primordial da vida, como do filme, é a do poeta na cidade. Nauro é um personagem das ruas do centro. Quem com ele cruza naquelas calçadas estreitas de alguma forma pensa, “ali vai o poeta”. É como se a aura perdida referida por Baudelaire em famoso poema em prosa, continuasse firme em sua cabeça, para o bem e para o mal. Entretanto, se muitos sabem do poeta, falam de suas excentricidades, recordam as bebedeiras homéricas, poucos conhecem seus versos, compreendem sua lida ou mesmo percebem a sua dor. Com mais de trinta livros publicados, vive resolutamente na província, entre a admiração, a zombaria e a indiferença. Não propriamente alheio a

tudo isso, segue sua trilha carregando uma certeza: “o poema mora no meu pensamento/como na casa por mim habitada até a hora final da nossa morte”.

Infernos é um filme sobre Nauro e sua poesia, apresenta seu universo e indica um viés perceptivo do homem e da obra. Sem ser biográfico, coloca alguns aspectos essenciais da personalidade do poeta, a solidão, a angústia, a paixão desmedida pela cidade e seu povo, o alcoolismo. Os versos com rimas variadas, as metáforas violentas, a sexualidade exposta, os delírios, a obsessão com a morte, explodem na voz do próprio poeta, em quadros filmados em preto e branco com câmera digital. Imagens descontínuas, propositadamente desiguais, granuladas, às vezes com iluminação insuficiente, outras estourada. Estamos longe também dos enquadramentos caprichados de *Litania da Velha*, mas exatamente essa parece uma estética adequada ao universo mais tenso da poesia de Nauro. Se a câmera perde em precisão, ganha em mobilidade e o clima clássico dá vez a certa liberdade de experimentação. Aqui não há propriamente melancolia a traduzir e sim a insubmissão viril da palavra, apesar da certeza trágica da derrota, expressa logo após a sequência de apresentação do poeta, no vômito atroz que abre o filme: “São Luís, cidade de pedra, cidade de pernas, cidade de fezes, cidade de infernos/e agora, com o teu sexo dentro da minha voz”.

A atmosfera é marcada pela tensão. A música, novamente a cargo de Joaquim Santos, é formada por apenas duas peças contrastantes: céu, com um belo solo de oboé sobre cordas em contínuo e um vocalize de contralto; e inferno, mais sombria, com um coro ao

fundo. A voz, em alguns momentos cheia de solenidade, ganha ritmo e dramaticidade, enquanto a cena se passa na Rua Grande, principal reduto do antigo comércio, via da nossa primeira experiência cotidiana de multidão. Rua de passantes, de movimentos “sem destino certo, exceto o destino cumprido por estômagos de usuras cheios”, onde se misturam mendigos e aleijados, focados ao chão, solitários em meio a “esse corredor de ecos, de buzinas pútridas”, de uma Troia massacrada cujas “mutiladas manhãs expõem-se nas vitrines,/de sapatos humanos mendigando pés,/de vestidos humanos mendigando peitos,/de saias humanas mendigando sexos...”. Toda a composição da sequência é bem feita, a superposição funciona, causando impacto e nos jogando sem rodeios no chão de experiência dessa poesia, a cidade de pedra que se destrói e se torna o viveiro da solidão impotente do poeta diante do caos do mundo.

Dois momentos importantes em que a imagem conseguiu indicar traços centrais da poética. Uma é a sequência da velha cadeira de balanço na praia. Visão de delírio que faz parte do universo de Nauro, repleto de combinações absurdas, as imagens conflitantes dos oxímoros, carregadas de indefinição entre realidade e imaginação. A cadeira evoca o passado, o retrato do poeta jovem, a mãe, o retrato do pai, figura nuclear, cuja morte foi o deflagrar de uma crise existencial profunda, que o homem buscou aplacar estabelecendo um pacto com a poesia e a bebida, catalizadores dos infernos referidos pelo diretor. A outra remete ao sexo, uma das fontes por onde passa sua linguagem, suas visões e associações. A cena é a da atriz Flávia Teixeira,

uma loura linda, nua, encostada na parede em pedra de um velho casarão à noite. O contraste cria um belo efeito. A tomada é lenta e segue sob a voz anasalada do poeta: “Nenhuma sede sobre a seda seda/o sofrimento aos lábios desse drama...” A lascívia aparece aí como ela surge nos poemas, de forma abrupta.

Um tema central a que Frederico não se furtou e, para alguns, até exagerou, foi na abordagem da longa experiência de Nauro com a bebida. Começa pelos botecos do mercado da Praia Grande, local emblemático, para depois enveredar numa ronda pelos bares. O poeta bebe acelerado e o semblante vai mudando. Outros traços deste rosto de tanta expressividade aparecem, da alegria espontânea a tratar todos pela designação de “meu poeta”, aos primeiros arroubos confessionais, quando o álcool já embebe a consciência e os demônios saem em profusão pela boca e pelos olhos, até tomarem-lhe o corpo todo. “Por quantos dias levarei esta cruz? Por quantos dias sofrerei estes sóis? Céu azul, ó céu azul/rogai pelos nus, pelos pobres, por mim e por todos nós/sobretudo por mim, porque me fluis, mundo, na carne retalhada em voz./Céu azul, rogai por mim e por Jesus/que Ele, e eu, e todos mais estamos sós...”. O poeta, brinca, ri, cospe, baba, esbraveja. Não há mais poemas, o som é ambiente, as palavras surgem errantes, o passo vacila. Como um louco ébrio, ele cantarola e grita no canto da Faustina, cabaré famoso, lançando seu urro, numa vazão irracional filmada sem pudor. A sequência é forte, mas talvez sem o devido timing na montagem, resultando numa quebra muito longa em relação à dinâmica anterior, quando os versos ditavam o

ritmo. De qualquer forma, uma evocação crua, real, das noites e dias entre bares e puteiros, da vida boêmia que marcou de maneira tão intensa a personalidade pública de Nauro e deve ter deixado igualmente profundas cicatrizes familiares. Aqui Frederico faz a catarse de seus próprios infernos, expondo a bebida compulsiva de uma forma que os críticos trataram de evitar, mas os biógrafos não poderão desconhecer, reconciliando-se ao tentar expressar os infernos que arrastavam o pai literalmente até à sarjeta e à inconsciência. A sequência seguinte mostra o poeta sóbrio, grave e alquebrado depois dessas batalhas éticas, buscando novamente refúgio no poema.

No final, da mesma forma que a velha da *Litania*, o poeta está estirado ao chão de paralelepípedo. Fragmentos de poemas se atropelam e as pessoas passam por ele indiferentes, assim como passam pelos mendigos. Não há mais aura, o poeta tombou, tornou-se mendigo nesses tempos do “leitor-espectador”, mas a palavra ainda teima em persistir. Tela branca. “O passar do silêncio é o caminho para a voz/O passar da palavra é o caminho para o nada”. Após os letreiros, uma última e desconcertante tomada de Nauro, em pose irônica. Explorando a “atmosfera crepuscular” dos poemas, o filme não captou esse lado brincalhão, mas um diretor sensível e que tanto aprendeu com sua ironia cotidiana não ia perder mesmo essa imagem.

O próximo passo foi *Vela ao Crucificado*, de 2009, baseado no conto homônimo do escritor e teatrólogo maranhense Ubiratan Teixeira. Publicado pela primeira vez em 1972, numa coletânea organizada por Arlete

Nogueira da Cruz, intitulada *Contos Maranhenses*, é considerado um grande momento da ficção local no século XX, ganhando uma versão para teatro em 1983, com roteiro e direção de Wilson Martins. Inspirado numa história real, narra o drama terrível, mas comum na região, da morte de uma criança por tuberculose e a luta de seu pai para dar-lhe um enterro digno diante da penúria extrema expressa na falta do caixão. Sem conseguir ajuda, vela o corpo do menino acompanhado pela mulher grávida e o filho mais velho, que também tosse e carrega no corpo o mesmo mal. Ele tem, no entanto, uma preocupação obsessiva: a de que a vela não se apague e a alma do seu filho não fique sem destino, numa danação errante.

O curta é um exercício de concisão, de enxugamento do conto até o esqueleto, resumindo-o a apenas três cenários: o interior do casebre de taipa, onde a criança morta está estirada na mesa, o caminho de terra batida e seu destino, o cemitério. Antes mesmo do nome do filme aparecer na tela, todos os elementos básicos já foram colocados na cena de abertura, um homem abraça um corpo pequeno embrulhado e o coloca na sepultura, cobrindo-a novamente com a enxada e acendendo uma vela solitária. Corte, letreiro e estamos no casebre, onde o menino é velado entre a cantiga de ninar do irmão mais velho, o desespero contido da mãe e as frases e pensamentos duros, de resignação com a própria miséria, proferidos pelo pai.

No conto, o pai tenta inutilmente conseguir um vale onde trabalha. “Um funeral, seu Luciano, é coisa cara”, diz o chefe do setor. De volta à casa, sem nada,

encontra a mulher em luta com as baratas, que estavam por toda parte e corriam sobre o corpo do menino, “roendo suas pestanas, tentando penetrá-lo pelas narinas e, sem que ninguém percebesse, estavam cavando pelo ânus um túnel para o interior das vísceras”. Decidido a enterrar o filho mesmo sem caixão, o pai sai na madrugada para preparar a cova, não sem antes avisar para não deixar de trocar as velas. Quando retorna, faz o embrulho no corpo do filho e sai com ele debaixo do braço, até ser interpelado por uma vizinha sobre a hora do enterro. Ao responder que está ocorrendo naquele momento e indicar o embrulho como o corpo, causa indignação e revolta dos vizinhos. “Quer dizer, então, que essa trouxa aí, que o senhor vai levando debaixo do sobaco, não é roupa suja? É mesmo um cristãozinho? É a criança? O senhor é um desgraçado...” A confusão cresce, as pessoas exigem que o menino seja colocado num caixão e o homem só consegue prosseguir depois de ameaçar matar o primeiro que tentasse lhe impedir. “O filho é meu e vou enterrar como bem achar”.

Todo esse ambiente e praticamente a explicação mais direta em torno do ocorrido, mantidos e até ampliados na versão para o teatro, foram retirados nesta tradução para o cinema. A atmosfera do filme é lúgubre, poucas palavras, poucos personagens (apenas a família), poucos movimentos. A trilha sonora só aparece no final, depois que o “pacote” está feito e o pai diz que ficou “tão decente como se fosse num caixão de milionário”. É quando ouvimos um belo piano até a cena no cemitério ao amanhecer, no mesmo ponto onde começou o filme. Fora isto, são os sons de grilos na noite, o choro da mãe

e o cantarolar baixinho do irmão mais velho entre uma tosse e outra, “mãezinha do céu, eu não sei rezar...”. Auro Juriciê encarna com sucesso o personagem duro do pai, acostumado ao sofrimento e à desgraça. Os closes em seu rosto crispado e nos olhos ajudam a criar uma atmosfera carregada, em que a expressão bruta substitui as palavras. A mulher, Elza Gonçalves, traz o corpo disforme e o rosto igualmente marcado pela dor e pela pobreza, esperando o próximo filho como uma condenação sem remédio. Na pungente cena final, ela, sozinha, o terço enrolado na mão, aperta o ventre e começa a socá-lo lentamente, como se desejasse interromper o já sabido. Não é mais um que vai nascer, é mais um que vai morrer.

Se no conto os personagens são nomeados, Leonardo, Clarice, aqui são apenas o pai e a mãe. Somente os filhos Andrezinho, o caçula morto, e Carlos são nomeados quando, diante da pergunta da esposa se era decente enterrar o menino daquele jeito, ele explode em sua fala mais longa, “...se fosse pela minha vontade eu não enterraria nenhum de vocês. Mas é preciso que tudo isso se acabe logo e que até o que está aí dentro de ti morra para que eu possa também me acabar...”. Se no conto a dialética dentro/fora funciona como elemento de explicação e de tensão, de embate entre personagens, no filme, o lado de fora é apenas o desembocar da situação que se definiu toda dentro do casebre. No roteiro original, bastante modificado durante as filmagens, enquanto caminhava para preparar a cova, o pai rememorava o diálogo ríspido com os superiores na busca infrutífera do dinheiro para o caixão. Era um

gancho com o lado de fora como tensão e explicação, mas o diretor escolheu outro caminho, reafirmado na exclusão do conflito com os vizinhos em torno do “enterro decente”. Esse exercício minimalista acentua o drama individual diante da morte absurda, pois se o ângulo da narrativa é somente o dos pais, o alcance da discussão é mais amplo. A miséria é exposta como brutalização total do ser humano que se prolonga na morte. O que é enterrar com “decência” alguém que teve negado justamente uma vida decente? A crítica à hipocrisia social na hora do enterro presente no texto de Ubiratan é, de qualquer modo, sacrificada pelo foco nessa dor de viver para esperar a morte, nessa raiva contida que a câmera capta na expressão do pai e ocupa o centro do filme, mais do que o corpo exposto na mesa.

Um aspecto central do casebre, no entanto, não foi devidamente ressaltado, a presença asquerosa das baratas. Disputando espaço com as pessoas, as baratas eram alvo preferencial do menino defunto e agora, no entender da mãe, pareciam festejar. São as baratas, de resto, que desencadearão sua crise de choro. Aqui se impunha a tradução, encontrar uma forma de fazer a referência, trazendo a questão de uma forma mais forte para a narrativa, através de pensamentos, da fala ou, principalmente, de uma composição imagética. Diga-se mesmo que o aspecto do casebre tem certa assepsia incompatível essa situação, como na mesa rústica, mas inconvenientemente nova, onde está sendo velado o defunto. É o tipo de detalhe que num outro cinema não teria importância, mas os filmes de Frederico têm uma forte estética realista, precisam dos detalhes.

Temos então três experiências tradutórias em torno de um poema, de fragmentos de poemas e de um conto, que trazem encaminhamentos distintos na maneira de focar a relação cinema/literatura. A literalidade e a linearidade de *Litania da Velha* contrastam com o discurso fragmentário de *Infernos* e seus fluxos de imagens, que, por sua vez, contrasta com o exercício de minimalização do texto empreendido em *Vela ao Crucificado* e sua imagem quase sempre estática. São bons curtas, no caso dos dois primeiros compõem também documentos históricos importantes e sugerem um ciclo inicial em sua produção. Criado num ambiente de literatura e de cinefilia, Frederico Machado não frequentou escolas, trazendo a marca instigante do autodidatismo, escudado na voracidade em conhecer filmes, aprender as soluções, dominar os clichês.

MARGINAL SIM, E POR QUE NÃO? BABALOO, BABILÔNIA, BRASIL

Versão modificada do artigo publicado em Os filmes que sonhamos, vol. 1
(org. Frederico Machado). São Luís: Lume Filmes, 2011

No final dos anos 60, a estética cinematográfica que ficaria conhecida, para o bem e para o mal, como “marginal” era o que de mais novo e provocante acontecia no cinema brasileiro. A vinculação entre cinema e identidade nacional, tema-chave sempre apontado como um dos eixos da experiência do Cinema Novo, pode não ter sido propriamente negada, mas foi enfocada pelo avesso e ridicularizada, como só em momentos cruciais é possível. Nesta explosão ou, para usar uma associação do período, no verdadeiro ato de guerrilha que significava a construção desses filmes, a totalização perdia espaço para a exploração de situações, a explicação dava vez à tiração, a busca da imagem passava principalmente pela experimentação e pelo erro. O foco incerto, a luz inadequada, o corte mal feito, mas tudo cercado por muita invenção, angulações preciosas, movimentos surpreendentes, a câmera livre legada pela geração anterior agora sem maiores compromissos, sem qualquer armadura ideológica, mais anárquica, buscando corpos em convulsão. Câmera sem cabeça, no sentido da imersão na curtição, no jogo frenético e sem amarras, com os atores pressionados em constante improvisação. Exploração da ampla gestualidade e da mobilidade. Nada muito marcado, apenas sugerido, incompleto, urgente. A criação adquiria forma mais coletiva e apontava para uma subversão das regras do espetáculo.

Os Monstros de Babaloo, do carioca Elyseu Visconti, é sem dúvida uma das grandes inscrições desta cinematografia. Filmado em apenas três ou quatro dias no Rio de Janeiro e em Niterói, é uma sátira trash ambientada no Brasil de 1970, ou melhor, na Ilha de Babaloo, onde se encontra Mr. Badu, industrial do setor de enlatados, sardinha e marmelada, além de proprietário de plantações de banana e exportador de quiabo. Badu é um inacreditável grosseirão que mal consegue falar, com uma boca funda de desdentado, as mãos calejadas e a pele curtida de sol, mais parecendo um pedreiro velho ou um cortador de cana. Tem compulsão por charuto, mulher e banana. Coloque uns óculos escuros horrendos, cordões, anéis, paletó, gravata borboleta e dá para imaginar a composição esdrúxula do tipo. É casado com madame Bouganville, encarnada pela única Wilza Carla, a esbelta que virou uma das baleias mais conhecidas do Brasil, em atuação memorável, carregada de ânsia e fúria. Logo na primeira cena em que aparece está torcendo (diz a lenda, literalmente quebrando ou algo que o valha) o braço da empregada Frineia (deusa da beleza), uma fuxiqueira cheia de malícia e sensualidade vivida pela não menos singular Zezé Macedo, parodiando a si própria com todas as caras e bocas. Duas figuras do universo da chanchada, emblemáticas da conjunção do cômico e do monstruoso. Duas figurações da deformidade em nosso imaginário audiovisual. Completam o elenco, Helena Ignez, que nesta quadra brilhou numa série de filmes fundamentais, totalmente à vontade dentro desse esquema livre e debochado de atuação, como Boneca,

filha do industrial, tendo por irmão caçula um “menino impossível”, sujo e mal-criado, tratado como débil mental. Betty Faria, com toda a libido estampada, é Gardênia e Tânia Scher, Divina, as prostitutas envolvidas com Badu. Tem ainda a babá das “crianças”, uma velha pequenina com as pernas incrivelmente arqueadas, coisa de circo. Agregue-se um padre, um secretário vivido pelo ator Kleber Santos, colocado como “gerente das fábricas”, na verdade um idiota metido a espertalhão cujo projeto genial era a criação do sorvete *double face* (“tanto se chupa de um lado, como se chupa de outro”), um motorista, um segurança e está armado o quadro. Registrando tudo, fotografia e câmera, a competência de Renato Laclete.

Na Ilha de Babaloo todos querem se dar bem e para isso é preciso passar a perna e se livrar dos outros, pelo menos assim é o lance na família de Badu, instalada num bangalô cercado de jardins. Madame Bouganville sonha em se ver livre do caçula insuportável, mas também do marido e da empregada, a falsa Frineia, fugindo para os States com as joias, o dinheiro e o namorado argentino. Badu quer se livrar da mulher e ficar solto com as putas, prometendo diamantes e distribuindo bananas. Boneca quer se livrar do irmão, da gulodice da mãe, devoradora implacável de latas de sardinha e de marmelada, e das beldades que vivem depenando o pai. Não por ele, mas por causa da herança. Frineia sonha se livrar deles todos, os monstros de Babaloo, pois ela, é claro, não se vê como tal. Mas não há do que reclamar, família patriota, próspera com o “milagre brasileiro”, afinal de contas, como cantado na cena fundamental

colhida para vinheta do DVD, “Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil/Salve a seleção”, mesmo que à custa do terror e da pancadaria.

A canalhice é generalizada, não é apanágio de ninguém por aqui. Na contabilidade das fábricas, o empresário não paga INPS nem imposto de renda e se irrita com a incompetência do secretário, que não sabe que 2 e 2 não dá 4, mas 22. O resto é reforçar a guarda e manter a patuleia distante.

O que chama atenção nesta rápida caracterização é a força do puro escárnio. A percepção do país da ganhação não encampa um viés sociológico ou qualquer consideração ética. A carnavalização, parodiando a chanchada, não resultava em celebração, pois a simbiose com o horrendo alimentava um elemento de mal-estar, indo até a nervura da época. É uma sátira grotesca que toca nos recalques da elite bárbara desejosa de permanecer entorpecida nos sonhos da ilusão desenvolvimentista. O industrial brasileiro e seu eterno futuro promissor é ridicularizado pela prostituta Gardênia. “Ah, Badu! Você não passa de um Zé da Ilha, cercado de bananas por todos os lados. Eu não vou mais na sua conversa. Eu tô cheia de seus sonhos de capa e espada”. Badu é um cara que não se toca. Feio de doer, fala para suas meninas: “Não é pra me gabar, não, mas eu já nasci bonito assim”. Há um desvão entre o que se ouve e o que se vê. E é aí que a coisa pega. A referência a outra figura grotesca da galeria do cinema marginal é inevitável – JB da Silva, o político mafioso de *O Bandido da Luz Vermelha*. Badu parece até gente boa, atencioso, meio bonachão, na linha do “cordial”, mas não consegue esconder sua

fealdade, seus vícios, sua simploriedade, sua violência, enfim, toda a monstruosidade. Retrato sem retoques da burguesia brasileira.

Para chegar até aí, não há discursos, sutilezas narrativas, condenação ou mesmo vaticínio. Há apenas um grito, sob a forma de imagens sugestivas, falas satíricas, interpretações livres, câmera na mão, planos utilizando quase sempre espaços amplos e ótima fotografia em preto e branco. A recusa da política em seus traços oficiais gerava um posicionamento radicalmente político, que não seria aceito pela ditadura militar. Falar de política não pode, mas falar contra ela também não, principalmente desta forma, sem sequer se dar ao luxo de citá-la, pois política passava a ser o corpo, o sexo, a norma cotidiana, a maneira de vestir, de filmar. Expor a sociedade em suas deformidades, em suas taras, não na linha trágica de um Néelson Rodrigues, mas na forma do deboche, da cusparada, era o tom da porrada que vinha com força de um conjunto de filmes feitos quase sempre em clima de extremada urgência por alguns grupos nos centros tradicionais, Rio, São Paulo, mas podendo também ser encontrados em Belo Horizonte, Salvador, Recife, Teresina. De certa forma radicalizavam o mergulho no subdesenvolvimento preconizado anos antes por Glauber Rocha, faziam a escancaração da barbárie, mas sem a carapaça política e o sentido de missão. Contra as ditaduras (do Estado, da família, do cinema) um porre oswaldiano, na conjugação com o *happening*, a chanchada, as tradições musicais do rádio, o candomblé, o free jazz, o rock, a cafonice, a porralouquice, tudo misturado. Era algo que se gestava

numa jogada coletiva, resultando numa violência estética impulsionada pela situação de crescente asfixia. Resposta em forma de imagens marginais, inconclusas, de qualquer maneira inquietantes e agressivas, que não deveriam ser vistas ou, pelo menos, não poderiam circular livremente. É proibido esgrachar, pois faz mal ao conformismo e ao patriotismo.

O fim da festa é conhecido, o filme de Elyseu foi proibido, considerado pelos censores “um atentado aos bons costumes” e praticamente atravessaria a década, cuja característica brutal expressou com tanta virulência, como um daqueles filmes quase lendários, vistos por poucos, referidos por muitos. Ele ainda teria mais um longa igualmente censurado, *O Lobisomem, o terror da meia-noite*, de 1971, antes de ir para a Inglaterra, na sequência dos amigos da Belair e na volta se lançar numa espécie de exílio interno, realizando vários documentários antropológicos sobre manifestações da cultura popular pelo Brasil. A via de Elyseu, radical em seu afastamento do cinema ficcional, comportaria, no entanto, um traço perceptível em outros companheiros de jornada. Depois das visões da implosão da nação, da sátira corrosiva sobre a ideia de identidade nacional, passaram a enfocar obsessivamente signos da cultura brasileira. Sem concessões, dentro de outros moldes, num talhe mais elaborado, mas assolados pelos fantasmas do vínculo que a experiência marginal havia esgarçado quase completamente.

NIETZSCHE EM TURIM

O Imparcial, março de 2004

Cineasta da experimentação, Júlio Bressane encara o desafio de transformar em imagens o que teriam sido os *Dias de Nietzsche em Turim*, filme integrante da I Mostra Internacional de Cinema de São Luís, um grande evento promovido pelo Cine Praia Grande.

Filósofo seminal para o pensamento contemporâneo, Nietzsche teve uma relação com “estados de doença” por toda a vida. Bressane flagra o instante final da centelha criadora, quando ao encontro vigoroso com o prazer da vida experimentado em Turim junta-se um último acerto de contas com a crítica radical dos valores, com o fantasma de Wagner e consigo próprio.

Há anos o filósofo perambulava entre a Suíça, o sul da França e algumas cidades italianas, praticamente não aguentando mais a Alemanha e os alemães, seu clima e sua indiferença. É quando se dará a temporada de Turim, ainda desconhecida para ele. Lá também ocorrerá, em janeiro de 1889, o colapso mental, a ruptura definitiva com o mundo dos signos, início da “demência profunda” que o prostraria até a morte, em 1900.

De Bressane nunca esperamos narrativas lineares, mas, em certa medida, é justamente o que ocorre neste filme, com o detalhe de que a marcação da história fica a cargo principalmente das imagens. A chegada em Turim, o êxtase com a cidade, seus prédios e igrejas,

a forma ainda não completamente “contaminada pelo que se chama de modernidade”, são percebidos por uma câmera que desliza freneticamente pelas ruas. O olho de Nietzsche passeia errante, a perscrutar os arcos, os detalhes dos ladrilhos, das escadarias, dos vitrais. A câmera acentua a desordem do olhar, misturando planos inclinados, giros bruscos, lentidão e velocidade. Ao fundo, a música intensa de Wagner anuncia os contornos da tragédia em curso.

Cena memorável. Nietzsche fala sobre o encanto renovado causado pela ópera Carmen, de Bizet. O teatro é enfocado e a câmera vai entrando, passando pelas cortinas, vendo o palco, percorrendo as frisas, o contorno dourado das poltronas vermelhas, caminhando, procurando o lugar e sentando. Vemos, então, a figura de Nietzsche (Fernando Eiras) extasiado, os olhos arregalados, tomado pela música que o envolve, a voz da soprano em crescendo. Mas, na cena não há nada, Eiras está sozinho, ninguém na platéia nem no palco. Houve a criação de uma situação através da sugestão do texto, da composição das imagens e da colocação do som. Por fim, uma rápida tomada do final de uma apresentação, a ovação da plateia fugazmente captada pela câmera por trás das cortinas da entrada. A visão é meio embaçada, trêmula, tal como Nietzsche, envolvido há tempos com problemas óticos, devia estar percebendo as coisas.

A construção do filme se faz num chão de compreensão fornecido fundamentalmente pelas imagens, apesar dos longos e belos textos que as acompanham. A solidão radical de Nietzsche é passada de forma estética, dela quase não se diz. A interiorização

em que o filósofo mergulhou é experienciada na imagem. É uma Turim vazia a filmada por Bressane, quase sempre em locações sem ninguém além da figura de Nietzsche. Quando há pessoas, elas falam, mas não sabemos o quê. Só há uma voz, e ela ressoa no decorrer de todo o filme. São trechos de cartas e de livros escritos neste período, como *O Caso Wagner*, *O Anticristo* e *Ecce Homo*. Estamos jogados no ambiente febril em que o filósofo se encontrava, raciocinando furiosamente contra o triunfo da moral, do anti-semitismo, do nacionalismo, contra a incompreensão em torno da mensagem de Zaratustra.

O desfecho da crise se aproxima e o filme, mesmo mantendo o ritmo melancólico que lhe caracteriza, vai ganhando intensidade. Nietzsche está abraçado ao cavalo na Piazza Carlo Alberto, protegendo-o, acariciando-o e finalmente caído, estatelado no chão. A partir daí, os movimentos de câmera radicalizam, o mundo gira e tudo se embaralha com maior velocidade, repetidamente. Logo o veremos aprofundando-se cada vez mais em seus próprios demônios na desordem do quarto e, em seguida, totalmente arrumado esperando um rei imaginário. “Perfeitamente, Alteza. Quanta honra, Alteza!”. Ou na fantástica cena do culto dionisíaco efetuado no quarto da pensão, o foco de luz lilás na figura de Eiras nu empunhando a máscara de Dionísio e o símbolo de Baco a entoar cânticos indígenas (sim, em Bressane é possível uma tomada do Rio de Janeiro quando Nietzsche sente a plenitude da natureza; Wagner, já morto, testemunhando sua loucura e outras liberdades mais). Nesse momento, Nietzsche é Dionísio e também O Crucificado. O ciclo

se fecha. Há ainda uma pungente surpresa final: fotos de Nietzsche jogado na cama, alheio, são superpostas de maneira a sugerir ligeiros movimentos. O olhar é perdido, profundamente perdido. A inércia do corpo era a contrapartida do vulcão.

Mesmo atendo-se a um momento da vida do filósofo, o olhar de Bressane é complexo, estabelecendo um jogo com a própria forma nietzscheana, com sua escritura. Da utilização dos textos nada digo porque pouco conheço, apesar de ser clara a escolha de alguns temas centrais de sua filosofia. Note-se apenas como o aforisma, sempre mobilizado por Nietzsche, encontra equivalente no gosto do cineasta pelos planos longos condensados em torno de uma ideia, em permanente fuga do centro ordenador, explorando situações. Ambos trabalham de uma forma a não submeter suas linguagens aos sistemas explicativos. Filme sofisticado, lento, para ser sorvido em pequenos goles, sem pressa. O que não teve um amigo, ao afirmar categoricamente: “um saco! Isto não é cinema!”. Como diria Nietzsche, talvez lhe falte utilizar as narinas para percebê-lo.

LACAN, A ANGÚSTIA E O OBJETO *a*

Revista da Escola de Psicanálise do Maranhão, nº 3, 1999

A questão da especificação da angústia em psicanálise toca de perto o problema da relação de objeto. Afeto irreprimível, a angústia toma o sujeito, simplesmente o invade. No entanto, esse mesmo afeto arrebatador foi tradicionalmente distinguido do medo pela falta de identificação do objeto. Enquanto o medo em geral aponta para algo circunscrito ou, pelo menos, imaginado, a angústia representa a invasão pelo não especificado.

Freud, em dois momentos bem distintos, ocupou-se do problema da angústia. Na década de 1890, no quadro da gestação da primeira tópica, quando a ênfase nos movimentos de circulação da energia libidinal levou ao estabelecimento de uma relação entre um excesso de energia não descarregada e o aparecimento da angústia. No esquema interpretativo que marcou as análises sobre a histeria e a distinção entre neurastenia e neurose de angústia, o caminho trilhado foi o de colocar a angústia como consequência da repressão ou, melhor definido a partir de *A Interpretação dos Sonhos*, como um efeito do recalque. Posteriormente, na década de 1920, no quadro da formulação da segunda tópica, assiste-se a uma inversão, a angústia passa de efeito do recalque a sinal prévio capaz de deflagrá-lo. Freud neste momento estava dando forma a uma modificação iniciada há alguns anos e que recolocava a relação entre instâncias do psiquismo, através da distinção isso/eu/supereu. Em *O Eu e o Isso* (1923), já lemos a localização da angústia

exclusivamente no eu, sendo assim, não podemos mais pensar em transformação de energia pulsional, que é produzida no isso. Mas é em *Inibição, Sintoma e Angústia*, escrito dois anos depois, que Freud discutirá a questão da gênese da angústia e sua função no psiquismo. O quadro explicativo geral pode ser assim sintetizado: mediante um sinal emitido pelo eu deflagra-se o princípio conflitivo prazer/desprazer e coloca-se a reação que pode afastar o perigo, consumando o recalque. A angústia torna-se, então, um sinal de perigo. Não é à toa que Freud afirma ser ela “diante de algo”, apesar de não se saber bem o que é este “algo”, ponto crucial que não passou despercebido a Lacan.

É possível demarcar logo dois pontos centrais para a nossa discussão: a) a problemática da angústia remete à questão da relação de objeto, e frise-se que Freud tratou de aproximá-la do sintoma e da inibição, processos que indicam formas de relacionamento do eu com a pulsão num quadro de recalque; b) exatamente por dizer respeito ao deflagrar do recalque, a angústia é parte essencial da constituição do sujeito. Nessa tríade inibição/sintoma/angústia, a última representa o ponto mais próximo de relação com o objeto. E, em psicanálise, quando dizemos objeto é em referência ao desejo. É por aí que Lacan tratará de aprofundar essa relação com o objeto, qualificando-o como objeto causa de desejo, o objeto *a*, e assim radicalizar a análise da função da falta na constituição do sujeito. Vejamos alguns pontos desse percurso, centrados na utilização do *Seminário 4* (A Relação de Objeto; primeira parte - Teoria da Falta de Objeto) e do *Seminário 10* (A Angústia).

Lacan inicia o *Seminário 4* indicando que a psicanálise introduz uma noção diferente de objeto, colocando-o como “instrumento para mascarar, enfeitar o fundo fundamental de angústia, que caracteriza, nas diferentes etapas do desenvolvimento do sujeito, suas relações com o mundo”. Na base da constituição de nossas relações com o mundo não encontraremos qualquer tipo de totalidade. Algo falta, os objetos existem num fundo de angústia. Seguindo a trilha freudiana, Lacan insiste em que o desejo se refere a algo que, a rigor, nunca conheceu satisfação. Na origem não está a conjunção, mas a separação, uma fenda que tem um lugar central na constituição do sujeito, o lugar da falta. É a preocupação analítica com essa hiância que leva Lacan à distinção dos tipos de falta encontrados no real, no imaginário e no simbólico. No primeiro caso, temos a privação (falta real de um objeto simbólico); no segundo, a frustração (falta imaginária de um objeto real); no terceiro, a castração (falta simbólica de um objeto imaginário). O raciocínio se desenvolve para a localização da falta simbólica, a da castração, como a falta fundamental, que remete ao estabelecimento da ordem significante. A falta é, na verdade, “produzida”, ela não existe enquanto tal. No *Seminário 4*, a falta é articulada profundamente ao simbólico, tanto que a situação referente a uma falta real, a da privação, remete a um objeto simbólico, lugar onde esse algo que falta pode existir. No nível da castração aproximamo-nos da questão sobre o que é afinal o objeto faltoso nos três casos. A castração refere-se a um objeto primordial, o falo, pensado em sua função imaginária de objeto

essencial do desejo. Trata-se de um objeto cuja imagem é negativizada, ou seja, não “aparece” e só pode ser pensada como falta, o que implica a articulação simbólica.

O problema do estreitamento entre real, simbólico e imaginário, desde cedo constante dos trabalhos de Lacan, ganhou nesse momento de seu ensino um nítido acento no simbólico enquanto instância primordial do significante, local do traço que indica haver sujeito. Nesse sentido, o desejo e a falta que lhe é constitutiva são articulados em relação à castração, marca de separação e do estabelecimento da relação de objeto (as referências a relações pré-edípicas se farão sempre em função da ideia da lei). O objeto da castração, o falo imaginário, mostraria o “fundo falso” que os objetos escondem. No *Seminário 4*, o objeto aparece trabalhado pelo significante e submetido às operações da estrutura significante, indicando que o desejo possui uma articulação constitutiva com o simbólico. A problemática da angústia está aqui situada como relação direta, sem simbolização, com a questão da falta de objeto. Lacan ainda segue a distinção clássica entre medo e angústia.

É no *Seminário 10* que a análise da angústia, no bojo da questão da falta constitutiva, ganhará novos contornos e permitirá a Lacan caminhar na formulação do objeto *a*, distinguindo-o dos objetos permutáveis e relacionando-o com o que, na experiência do desejo, permanece insatisfeito, mantendo a função primordial da falta. A questão da angústia será transportada para o quadro da divisão significante que marca a constituição do sujeito. A problemática a ser perseguida é a da função

da angústia na relação do sujeito com o significante. Em termos gerais, o sujeito se constitui no Outro, ou seja, no lugar do simbólico, da cadeia significante, sendo fruto de uma operação de divisão em que sobra um resto. O *a* é o resto da divisão, é o pedaço que cai quando da estruturação do corte fundante. Lacan dirá que a angústia é a única tradução subjetiva desse *a*. É um afeto que escapa ao jogo dos significantes, por isso é o único que não engana, e está em posição estrutural na relação entre o sujeito e o objeto perdido - indica a proximidade desse algo não-dizível. A ideia anterior de que a falta fundamental situa-se no simbólico começa a ganhar novos contornos no bojo de um movimento de aproximação analítica ao real. A ênfase passa a ser colocada no furo existente no real, um vazio que estrutura a própria simbolização e do qual a angústia será a referência não-significante. Um tipo específico de sinal, não incorporado à ordem significante porque não é passível de engano.

Lacan aproxima o sentimento da angústia à experiência do “estranho”, referida por Freud a um tipo de afeto que remete à ordem do recalcado. Algo que incomoda, mas não sabemos com precisão o que é. Deveria ficar recalcado e periga irromper. No quadro construído durante o Seminário, a angústia é cercada por duas variantes da ação que possuem interesse especial para a psicanálise, por demonstrarem distintas formas de precipitação ao objeto: a passagem ao ato e o *acting-out*. No primeiro, um embaraço grande, algo que remete a uma posição extrema de dificuldade do movimento, aliado à emoção, leva à precipitação do

sujeito ao objeto pela via da identificação. No famoso caso clínico de Dora, no momento de embaraço causado pela frase do Sr.K de que a sua mulher não era mais nada para ele, a bofetada aplicada por Dora é uma passagem ao ato, uma saída de cena, um ato impulsivo em forma de fuga, que deixa algo de ambíguo no ar: existe rejeição ou paixão pelo Sr. K? No segundo, uma comoção, algo relativo à intensificação do movimento, choca-se com o impedimento e leva à montagem de uma cena em que o *a* se desvela. O exemplo utilizado é a cena da queda da jovem homossexual ao ser flagrada pelo pai, um ato fundamentalmente mostrativo. Em ambos o que se trata é de uma tentativa última de evitar cair na angústia. O sintoma não contém a pulsão, que transborda na forma da passagem ao ato ou do *acting-out* como barreira última para evitar a proximidade com o objeto recalcado. É quando o encontro com este se avizinha, quando a falta que deveria se manter ameaça faltar, em suma, quando o sujeito se vê ameaçado da obturação do lugar que deveria permanecer vazio, é que a angústia sobrevém. Ao invés da angústia ser a expressão da relação direta do sujeito com a falta de objeto, passa-se à formulação do aforisma: “a angústia não é sem objeto”. Isso não quer dizer que ela tenha objeto, mas é uma referência a um tipo especial de objeto, que nos coloca no centro da questão do laço do desejo com a falta.

O eixo que articula a angústia ao objeto *a* é o mesmo que leva à sua vinculação com o mecanismo do desejo. A relação do desejo com o imaginário é um ponto já clássico na literatura psicanalítica. Lacan

tratou de estabelecer, em um primeiro momento, o laço dessa relação imagética com a estrutura significante, e, posteriormente, de aprofundar a análise do que fundamenta ou dá o suporte à estrutura mesma. A constituição do sujeito em sua relação ao Outro está configurada na estruturação do fantasma, cuja fórmula, desenvolvida por Lacan, liga um sujeito cindido a um objeto indefinido, que pode ter seu lugar ocupado por vários objetos definidos, permutáveis. O desejo coloca-se, assim, não como função pura, natural, mas algo que encontra seu suporte em uma construção fantasmática. O *a* é o buraco permanente que deve estar por trás dos objetos definidos, garantindo que a falta não faltará. Isso é fundamental para a sustentação do desejo. A relação do obsessivo com seus objetos serve para ilustrar a impossibilidade de chegarmos à causa última do desejo, na medida em que o obsessivo trata sempre de colocar o objeto numa distância segura. A angústia sobrevirá quando essa distância ameça ser elidida e o desejo se aproxima do gozo. Gozo mítico, note-se, equivalente a uma situação hipotética localizada na fase anterior ao estabelecimento da barra, um *S* ainda inteiro.

Situado o desejo como a imagem que é o suporte do desejo, observa-se a especificidade em torno do *a*, esse âmago do desejo, pois uma de suas principais características é não ser especular. Por ser exatamente o que escapa à imagem e está fora de qualquer identificação significante, o objeto *a* localiza-se em uma zona limite do sistema significante. A angústia, o equivalente subjetivo do objeto *a*, permitiu introduzir novas considerações sobre a problemática geral do desejo e sua relação com o objeto. Foi um caminho para ligá-lo

à função estruturante do corte e à definição de que na base constitutiva do desejo existe uma falha e ela deve ser mantida. Esta falha não remete a uma falta específica e só pode ser percebida na forma da relação do sujeito ao Outro. Ao afirmar não ser a angústia sem objeto, Lacan enfatiza justamente o caráter obscuro de sua condição: não é nem presença, nem ausência. Refere-se à falha que acompanha a dependência do sujeito ao Outro, à perda de algo que é profundamente nosso, mas não sabemos bem o que seja, pois não tem imagem, não tem forma. Não espanta que a matriz da angústia seja identificada como angústia de castração. Assim, ela é prévia ao estabelecimento da relação de objeto e remete à possibilidade mesma da sustentação do desejo.

OBJETO *a*, OBJETO DA PULSÃO

Jornada de Carteis da Escola de Psicanálise do Maranhão, setembro, 2000

A psicanálise circunscreveu, com Freud, a questão do objeto como essencialmente falta de objeto. No início coloca-se uma falta. É isso que marca a natureza do objeto em psicanálise e este é o ponto aprofundado por Lacan para pensar um objeto cujo estatuto é distinto dos objetos permutáveis e lhe permitiu clarificar a diferença entre o objeto pensado como causa do desejo e o objeto da demanda. Deteremo-nos na apresentação do conceito de pulsão, desenvolvido nos capítulos XIII e XIV, para marcar uma das vias que no desenrolar do *Seminário XI (Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise)* concorrem para a formulação do conceito de objeto *a*.

Lacan apresenta a pulsão como o último dos quatro conceitos fundamentais, servindo-se de um texto de Freud, *A Pulsão e suas Vicissitudes*, para destacar que a pulsão é um conceito cuja referência não é da ordem do orgânico. Ao indicar os elementos básicos constitutivos da pulsão (a pressão, a fonte, o objeto e o alvo), Freud ressaltava a singularidade da sua noção de pulsão, exatamente naquilo que se distinguia de qualquer “naturalidade” ou redução biológica. A pulsão possui características que a diferenciam. Trata-se de uma “excitação interior”, distinta da necessidade orgânica, como a sede ou a fome; é uma força constante, para a qual não há fuga ou resolução possível; e sua satisfação é sempre parcial. Estes elementos não apontam para uma

natureza simplesmente biológica. Como pensar uma força que é de origem interior, de intensidade invariável e nunca encontra o alvo, vale dizer, é indeterminada? Já no *Projeto de 1895*, a concepção de “energia psíquica” rejeitava uma compreensão puramente cinética. Lacan faz uma referência à Q_n , a quantidade de energia que é caracterizada por Freud como estímulo endógeno e força constante e se desenvolve no aparelho psíquico através das trilhas de facilitação (*Bahnung*). Essas cadeias de facilitação foram associadas por Lacan, no *Seminário 7*, às redes de significantes, de tal maneira que o deslocamento veio para o centro da cena, como expressão do deslizamento do significante, acarretando uma mudança na percepção geral do texto freudiano. Por trás do palavrório carregado de concepções energéticas, estariam colocadas as primeiras indicações sobre a impossibilidade de pensar o aparelho psíquico à semelhança de um aparelho energético nos moldes da física ou da biologia, mas como um aparelho determinado pelas malhas e desvios da rede simbólica. A energia não podia ser pensada sem a representação.

A trilha de Lacan foi a de explorar a perspectiva freudiana do objeto do desejo como “fundamentalmente perdido”. Como conceber o objeto da pulsão se ele, em si mesmo, não tem nenhuma importância? Quando fala do objeto da pulsão, Freud diz ser o que há de mais variável. Lacan tentou dar um estatuto teórico àquilo que é de fato a presença de um vazio, de um furo na estrutura do sujeito e de sua relação com o objeto. A pulsão não pode ser propriamente “satisfeita” e, ao mesmo tempo, não se contém, necessariamente buscando trilhas, que nada

mais são que cadeias de representação. Essa situação é expressa na ideia de que ela pode “atingir sua satisfação sem atingir seu alvo”. Entre as vicissitudes possíveis da pulsão, Freud coloca a sublimação, a realização através de outra coisa. A finalidade é a satisfação e não o objeto. De resto, o sintoma e outras formas de manifestação do inconsciente, são igualmente formas de satisfação parcial da pulsão. O alvo, então, é um eterno circuito em torno de algo inalcançável. Essa defasagem constitutiva coloca a pulsão como margeando o campo da representação, com o que ela se “desnaturaliza”. O que é investido, o diz Freud, são as representações. O circuito da pulsão necessita da referência ao Outro, pois se é do corpo que se trata, é de um corpo que fala. O objeto relativo à pulsão merece um qualificativo que sustente a incompletude estrutural que ele anuncia. O *a* torna-se o estatuto do objeto tal como ele se apresenta na pulsão, ou seja, estruturado em torno do vazio.

Guerrilhas foi composto em Adobe Garamond Pro 12, ainda não impresso, mas será. Este PDF é de dezembro de 2011.