

## Galeria de famintos

Ana Lúcia Leite e Aguiar\*

\* *Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Bahia.*

O cinema era pretexto para falar de uma situação mundial. Eles falavam de cinema. Não, eles falavam da América Latina. Um grupo de amigos, na reviravolta do início dos anos 60, discutia arduamente sobre a produção cultural cinematográfica do Brasil e do mundo. Lidas agora e em conjunto, percebe-se que o tom das cartas trocadas entre eles oscilava muito. Ora estamos em momentos de euforia, ora em momentos de grande depressão, melhor dizendo, de uma ânsia em fazer produzir, fazer nascer. Este cinema nasceria de uma libido, um apetite e os glutões em questão não estavam a fim de desperdiçar munição. Vê-se, nessas conversas missivistas, o seu desejo em criar narrativas que repensassem o Brasil e sua relação com o mundo. Em pauta a problemática do negro, a vontade de penetração nos mercados europeus, o Nordeste, a fome latina, a violência, o homem. O cinema era um desafio à capacidade do brasileiro de vencer o clima da época.

Em carta a Paulo César Saraceni, em 1961, Glauber Rocha escreve:

*“Estou em luta com muita gente. Vou terminar dando tiro no Rio e São Paulo. Você sabe que tenho sangue de cangaceiro.*

*Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem*

*dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Não se esqueça de seu país, veja se politiza o Gustavo. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens geniais.”*<sup>1</sup>

Os jovens cineastas se preocupavam com os camponeses que morriam nos campos áridos. Nesta época, eclodiam no mundo ocidental os estudos que começariam a voltar o olhar para esses mortos: mortos de fome, de silêncio, mortos pelo esquecimento. Com o advento dos Estudos Culturais, que ganhariam maior fôlego nos anos 80 e 90, outras possibilidades discursivas ganhavam espaço no mundo das enunciações e oxigenariam o universo canônico da literatura, trazendo para a cena da movimentação cultural aspectos que diziam respeito a uma maioria apagada ou esquecida por um tipo de legitimação histórica. Mas um longo caminho ainda estava por ser traçado no que diz respeito à transgressão dos valores impostos pelo mundo europeu e norte-americano. Entretanto, o cinema revelado por alguns cineastas brasileiros antevê a dialética sem síntese dos estudos subalternistas que, no pós-anos 70, ganhariam fôlego na fala de Guha, Spivak, Homi Bhabha, entre outros.

Esse sujeito, até então silenciado pelas supremacias colonizadoras, descobre frestas nas quais pode respirar e tentar, ainda que de modo limitado, reescrever sua história, tal como propõe uma análise foucaultiana. E limitado porque em seu início de descoberta de uma potência subversora do estereótipo secular que impuseram a esses sujeitos.

No Brasil, Graciliano Ramos torna-se objeto dos cineastas que, por meio de suas obras, queriam levar a representação de *Vidas Secas* e *Angústia* para o cinema. Em outra carta para Saraceni, Glauber escreve:

*“(...) revendo a literatura brasileira verifico que o Brasil mesmo está em Graça [fazendo referência a Graciliano Ramos], esta raça triste e pobre, esta raça apodrecida antes de se desenvolver.”*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ROCHA, p.151.

<sup>2</sup> ROCHA, p. 178.

A possível tristeza e descrença no povo brasileiro, antes de funcionar apenas como desilusão, funcionava como alimento para o motor que tanto desejavam fazer funcionar. As imagens verborágicas de Glauber gritando em entrevistas não revelavam uma visão pessimista em relação ao que esse sujeito apagado poderia representar para a história, mas como esse mesmo sujeito era o maior responsável pela revisão do seu poder, cabendo a ele tomar posse definitiva desse lugar de fala, de situação, de presença ou continuar permitindo ser apenas incluído como uma borra nas margens de um enredo em que ele mesmo não se reconhecia.

Mas qual é o lugar de fala desse cineasta que tanto desejava fazer pelo Brasil, pelos latino-americanos e pelos focos de pobreza espalhados minuciosamente pelo mundo? Quem é Glauber Rocha? Um signo cultural que nos chega hoje como imagem passada em p&b, às vezes colorida, causando desconforto com seus planos cinematográficos, berrando consciência nacional, baiano de Vitória da Conquista, de formação presbiteriana, filho de engenheiro de estrada de rodagem, alguém que aos 13 anos participava de programa radiofônico como crítico de cinema e mandava cartas para o tio dizendo que queria ser escritor. Aos 20 anos, Glauber já teria em mãos o copião de *Pátio*, seu primeiro filme, e entraria em contato com pessoas que fariam, com certeza, toda a diferença em sua vida. Brasileiro de classe média, com os sentidos aguçados para a pobreza de seu país.

O que se percebe para além dessa rala cortina biográfica é que Glauber e seus companheiros ainda assumem a postura do intelectual que fala pelo oprimido, querendo garantir a este a forma peculiar de como e por quê fazer sua revolução. É claro que não se pode negar o pioneirismo de todo um grupo que se lança para um cinema que se pretende novo, uma vez que deseja lançar novo olhar para o cotidiano da seca, da fome e a partir daí instaurar outras verdades e novas convocações ao povo.

Dessa forma, o cineasta baiano se coloca criticamente em relação à figura do intelectual de esquerda que deseja conciliar poesia e política em um universo de conflito que não lhe permite nem dialogar com o oprimido, nem representá-lo e nem a si mesmo. É

desse tema que tira o substrato com o qual construirá a silhueta de *Terra em Transe*:

*“(Terra em Transe) É uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrechocam sem encontrar o caminho válido e conseqüente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do partido que se unem sempre à burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, da demagogia e do oportunismo em nome do povo, e de outros temas paralelos.”*<sup>3</sup>

A crítica vai contra a postura demagógica assumida por alguns governantes. Paradoxalmente, o cineasta une os opostos poesia e política para montar sua rede discursiva do impossível, da revolução frustrada, ‘culpando’ - os que por acaso venham a se identificar com seu personagem - de falsos combatentes, inaptos para o cargo que tem poder de executar a transfiguração da realidade da nação. Sabendo que está construindo uma gênese discursiva totalmente nova para o Brasil de 60 e se pensando ao mesmo tempo em que fabricando filmes que demarcam precocemente sua forma de digerir o cotidiano, *Terra em Transe* mostra a luta de Glauber consigo mesmo. Do perigo de cair em um lugar-comum de intelectual de uma esquerda festiva, confundido pelo difícil ato de narrar a si mesmo para narrar o outro e vice-versa:

*“(...)temos que gritar. Terra, para mim foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético, Terra é a minha visão, é o pânico de minha visão.”*<sup>4</sup>

O pânico da visão do cineasta. A força de sua fala refletindo as nuances de seu medo. Contra a indústria hollywoodiana do cinema se estendendo para os países latino-americanos e para o mundo,

---

<sup>3</sup> ROCHA, p. 274.

<sup>4</sup> ROCHA, p. 282.



Glauber e seus companheiros de geração intelectual representavam um tipo de marginalidade para a época. Não eram eles, de fato, *marginais de berço*, mas marginais no sentido em que se deslocavam para um local outro, para uma diferença inominável, para o oco da fome de fazer cinema latino, para o oco da fome de levantar bandeira por um interesse de uma classe à qual não pertenciam: interesse pelas classes baixas, subclasse, periferia-favela, subpovo, sertão, subgente.

Narrativas da fome, como a de Carolina Maria de Jesus – a catadora de papel – em seu *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (1960), começavam a aparecer e a chamar atenção da crítica e do público para este novo ‘gênero’ que nascia. Um gênero que eclodia com os limites do literário e nem pode, ainda hoje, dada a sua complexidade, ser rotulado simplesmente como sendo ‘um gênero’. O testemunho de Carolina de Jesus, no Brasil, abria portas para o insondável. A negra catadora de papel é exótica, não consegue dormir sem ler e, vez ou outra, amanhece contente e canta:

“... o que eu aviso aos pretendentes à política, é que o povo não tolera a fome. É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la (...) Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando (...) O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> JESUS, p. 27.

*“...Quando eu cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco do macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me:*

*- Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.*

*Foi a primeira vez que vi minha palavra falhar. Eu disse:*

*- É que eu tinha fé no Kubstchek.*

*- A senhora tinha fé e agora não tem mais?*

*- Não, meu filho. A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia.*

*...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido.”*<sup>6</sup>

Por analogia, poderíamos dizer que o pânico de Glauber vem da certeza da favelada. Carolina sabe de si, sabe o que pensa, pensa, sabe que é carta importante no baralho. Ela é carta forte para a demagogia política e é descartada por essa mesma demagogia. Os políticos se alimentam de quem tem fome e Glauber, ao lado da negra, sabe disso, mas imaginariamente. E porque tem noção da sua diferença para a negra, pânica, porque da voz que ele oferece para dar, esse subalterno começa a se descobrir em posse. Mas o buraco da fome continua. E o cineasta berra idéias, enquanto caminha ao lado de tantas outras Carolinas, ele com a câmera na mão, elas com a dor da fome na cabeça. O momento é tênue, tenso.

Agora a bolha. Em diálogo, Ana Cristina Chiara, professora-ensaísta, Deleuze, o filósofo francês propondo cadeias rizomáticas de identificação com o diferente e Carolina, com suas mãos ásperas de catadora de papel. Estamos em 2002. Todos estes colocados por Ana Chiara – a ensaísta – dentro de uma “impensável bolha que, primeiramente, se referia às dificuldades respiratórias do filósofo e que passou a ser o limite impossível de um espaço de mediação”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> JESUS, p. 38.

<sup>7</sup> CHIARA, p. 43.

Ana Chiara, acadêmica, está “na mediação; bem no meio entre o pensamento europeu e o instinto de sobrevivência terceiromundista”<sup>8</sup>. É dela que recorto os trechos em que dialoga com Deleuze:

*“Fiz com cuidado todas as lições de casa, li as últimas novidades e posso repetir, com uma certa elegância, os modismos críticos, sem correr muitos riscos. Mas diante dessa estupenda aparição não sei mais o que fazer. Dou as costas aos dois, pois não quero testemunhar a cena de absoluta abjeção. Carolina é o seu outro absoluto. Tudo bem desde que ela fique onde está, não é mesmo? (...) Nossa Alice feia e negra sorri como o gato absurdo, sorri sem os dentes, sorri gengivas. Esse buraco vermelho quer sugar-nos. (...) Carolina está sempre com dor de estômago, nervosa interiormente e em falta. O povo que falta, conforme você gosta de falar, excede em Carolina. Ela é um excesso histérico perturbando a calma e luxuosa impassibilidade francesa. Excede porque é excessiva a fome, porque é excessiva a degradação das condições da vida que leva, porque também tem excessiva imaginação e capacidade de se virar catando, no monturo do lixão, comida e literatura.”<sup>9</sup>*

*“Posso perceber como você, ao ouvir Carolina, esboça um leve sorriso gratificado pela carga de afetos, perceptos e conceptos na frase que, se pudesse, anotaria para um belo artigo sobre o povo revolucionário, o povo do devir. Nem percebe que Carolina lança um olhar enviesado e mal na sua direção. Esquece que nela se concentram outras tantas Bertolezas e Macabéas dando pasto aos intelectuais.”<sup>10</sup>*

Chiara presente/percebe aquilo que em Glauber se desenha para o repúdio de ver-se fracassando, de produzir discursos graças à miséria do outro. Mas Glauber, acredito eu, consegue atravessar a linha de fogo de uma maneira que não nos é possível receber. Constrói narrativas tomando um cuidado excessivo para não se trair e, assim, torna-se um cineasta do terceiro mundo, enquanto sua fala destemida representa a força desse subalterno (que ele de

---

<sup>8</sup> CHIARA, p. 38.

<sup>9</sup> CHIARA, pp. 38-39.

<sup>10</sup> CHIARA, p. 41.

fato é, se relativizarmos novamente seu local de fala) inspirando a novidade de quem se descobre com uma força hegemônica às avessas: a de quem conhece muito bem a altura do muro que separa os mundos.

Em carta escrita em 1962 para Walter da Silveira, Glauber diz:

*“(...) nossa época é de crítica e não de moral. Os meus defeitos pessoais são estes: eu ofendo as pessoas no excesso do meu interesse por elas. (...) Minha vida no Rio é na Líder, no trabalho, algumas vezes junto na Fiorentina para conversar e isto ainda é trabalho. O senhor quer saber o que eu quero do cinema? Um trabalho científico, universitário – um trabalho de importância sociológica, antropológica e política. Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, mal formado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem. Eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico.”*<sup>11</sup>

E eis todo o messianismo que perpassa essa figura emblemática que ele se deixou ser. Esse corpo textual, prenhe desse pânico, dessa missão, desse olhar enviesado para o mundo político e também para esse povo em constante itinerário sem saber ‘para onde’. Os intelectuais da época pareciam ter respostas. Era aos gritos que ele queria se e nos convencer de uma revolução que pudesse ser a saída para essa discrepância infinita nesse jogo ideológico de classes sociais. A revolução era a saída. A violência das câmeras, para os leitores mais habituados à *Eztéyka da Fome*. Mas a certeza que se pode ter olhando hoje para os anos 60 que tanto representam em termos de atuação, de libertação desses falsos moralismos é a de que predominou um transe coletivo, mas nem mesmo ele foi suficiente para abalar as estruturas do Império.

Na obra *Cabeça de Porco*, lançada em 2005, que reúne escritos dos músicos MV Bill e Celso Athayde, e Luiz Eduardo Soares, este último, antropólogo e especialista em segurança pública, obra na qual se relata e se discute experiências de violência, de racismo, de

---

<sup>11</sup> ROCHA, p. 171.

pobreza, de segregação e silenciamento de um grupo social, os escritores tentam pensar as estratégias de sobrevivência, ou melhor, as saídas. Novamente as saídas. Celso Athayde declara que desistir, não desiste: “Mas saída não tem. Individualmente, é possível superar o racismo. A prova está aqui: somos amigos. Os casamentos interétnicos existem. Coletivamente, não”<sup>12</sup>. Na conversa entre os três, Luiz Eduardo Soares tenta ‘costurar uma interpretação otimista’. Ele diz:

*“Talvez porque formei minha sensibilidade em plena agitação vanguardista e messiânica dos anos 60. (...) O reconhecimento da falta de saídas talvez seja, em si mesmo, uma novidade e, mais ainda, uma novidade positiva. (...)”*

*Pois aqui estamos, quatro histórias [ele inclui Miriam Guindani, que colaborou com o livro], quatro cabeças infernizadas pela mesma pergunta: a saída, qual é a saída para a violência absurda, a injustiça desumana, a desigualdade degradante? E os quatro reconhecemos que a pergunta é maior que nós. Mas também reconhecemos que essa limitação não nos deve paralisar, porque há muito a fazer até onde a vista alcança. (...)”*

*Nos anos 60, 70, uma conversa como essa teria sido, no mínimo, improvável. Quem ousaria reconhecer a superioridade da pergunta sobre a resposta? (...) Considerando o preço que pagamos pelas certezas, de que dão testemunho os tristes regimes totalitários que visavam à igualdade e mataram a liberdade, talvez não seja tão mal assim não saber, não ver saída e viver essa angústia, sem solução, sem salvação. Nos anos 1960 e 70, lideranças de quaisquer níveis sabiam tudo e eram maiores que as perguntas. E agora, aqui estamos, a questão étnica ainda intocada, cercada de pavor e idealizações; a desigualdade, fratura exposta, naturalizada; tantas outras questões ainda não enfrentadas.”<sup>13</sup>*

Os pensamentos de Luiz Eduardo nos fazem pensar o quanto alguns dos militantes dos anos 60 deviam se sentir como peixes

---

<sup>12</sup> ATHAYDE, p. 71.

<sup>13</sup> SOARES, p. 73.

sufocados pelas águas ao redor. Teria sido esse o pânico de Glauber? O saque do transe coletivo em possuir respostas. E o pânico de saber que a resposta era infinitamente menor que o transe da pergunta.

De Glauber para cá vieram tantas outras Carolinas. O interessante é que muitas delas assumiram o posto da enunciação. Não, elas não querem mais que falem por elas. Elas mesmas podem falar por si. As mudanças. O que muda é a voz desse discurso que antes falava desses sujeitos subalternos. O agente agora é outro e propõe outras complexidades para o mundo da literatura. Uma nova categoria se instaura fabricando ‘textos de difícil digestão’. Não é mais a classe letrada quem fala da miséria. Outros sujeitos miseráveis emergem e colocam em xeque a legitimação do literário.

Voltemos ao *Cabeça de Porco* com MV Bill. Tudo bem, hoje ele é um *rapper* conhecido, mas antes de tudo é filho da Cidade de Deus. E sabe o poder desse lugar ao questionar: “Ao olhar aquela gente tão parecida comigo, eu tentava imaginar qual seria o meu destino se não fizesse rap”<sup>14</sup>. Ele está do lado de fora, nesse momento. Ao subir nos morros, ir para as periferias com Celso Athayde, sabem que já deixaram para trás, pelo menos momentaneamente, o posto de subalternos em relação àqueles conterrâneos, para agora sentirem o frio na barriga do risco de estarem ao lado dos meninos do tráfico e dos donos das favelas. Ao final de um relato sobre um morro no Paraná e os índios do Sul, ele escreve:

*“Paramos num posto de gasolina no Partenon e ficamos ali, paralisados, horas, refletindo sobre a loucura que é a vida daquelas pessoas e o quanto somos ingênuos, o quanto somos bandidos, o quanto somos irresponsáveis e o quanto somos medrosos.*

*Só que no dia seguinte estávamos, às duas da manhã, no alto de outro morro, no estado do Paraná. Eu, ali, em silêncio, ouvindo outro jovem que empunhava um fuzil falar sobre sua vida, suas expectativas. Eu pensava sobre o quanto somos dotados de coragem.”*<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> BILL, p. 66.

<sup>15</sup> BILL, p. 39.

Dançando dentro e fora das margens, Bill, Athayde, Carolina de Jesus, Ferréz. Só um começo de nomes de escritores que ousaram a revolução sem saídas do narrar para continuar narrando, existindo. Ferréz, antes de ser escritor, foi balconista, vendedor de vasouras, auxiliar-geral e arquivista. É morador do Capão Redondo, uma das favelas mais violentas de São Paulo. Eles seriam – mesmo Carolina, que foi contemporânea de Glauber – uma releitura dos anos 60? Uma revisão glauberiana da fome brasileira-latino-americana? O ponto de diálogo entre eles parece ser o de que, no país da fome, só quem tem um buraco no estômago consegue ‘ver’ melhor. Buraco da fome, buraco da existência. Do *entre-lugar* e do *lugar-sim*.

A lei do *Capão Pecado* é dura e difícil de ser cumprida. Lá morre bandido e mocinho. A vida te joga situações... Para cair no jogo da criminalidade basta o estouro de um fuzil, de um três oitão. Narrativa que ficciona a realidade. Fricciona leitores, causa-lhes beleza e espanto, dor no estômago, olhos vesgos de embriaguez. Aquele mundo existe? Existe enquanto falamos dentro de muros altos sobre eles, os subalternos? Esquecendo que nós, latinos terceiromundistas, e por nossa vez, subalternos idem, estaremos todos pelos ares quando eles resolverem fazer uma *Ipanema radioativa*, quando esses sujeitos quebram o vitrô de nossas casas ou colocam cacos de vidro em nossas gargantas no trânsito.

Esse duvidar da existência desse local *abandonado por Deus e batizado pelo Diabo*<sup>16</sup>, uma espécie de um verrossímil impossível, apresenta mundos irrepresentáveis e que só podem ser sentidos. Luiz Eduardo Soares reflete:

“Quando os navios negreiros trouxeram pedaços da África para dentro do Brasil, embutiram-nos, sob a forma do trabalho escravo, na estrutura da sociedade. Aos negros coube a senzala: integração subalterna. Nesse caso, as duas palavras são importantes e revelam aspectos igualmente verdadeiros e contraditórios: não houve separação física nem a cristalização legal da segregação, na atual Constituição. Pelo contrário. Mas a subalternidade nunca foi colocada

---

<sup>16</sup> FERRÉZ, p. 149.

*em xeque. Integração deu-se como subordinação de classe. Mas a cor da história permanece recalcada e retorna como sintoma, no muro da Rocinha, símbolo do indizível.”<sup>17</sup>*

Textos de difícil digestão que trabalham com o indizível. “Muribeca”, conto de Marcelino Freire em seu *Angu de Sangue*, apresenta esse irrespirável sensível. É nos ares do lixão que respiramos:

*“É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?*

*E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? (...) O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. (...) Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor. (...) você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. (...) Minha filha já vestiu um vestido de noiva, até aliança a gente encontrou aqui, num corpo. É. Vem parar muito homem morto, muito criminoso. A gente já tá acostumado. (...) A gente não quer outra coisa senão esse lixão pra viver. Esse lixão pra morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer.”<sup>18</sup>*

Difícil arriscar uma frase, um palpite depois da declaração de Muribeca. Ela é o meu outro extremo, local onde custo a reconhecer-me, a aceitar-me. Ela, tal como Estamira, dirigida no cinema por Marcos Prado, seria a novidade positiva para a falta de respos-

---

<sup>17</sup> SOARES, p. 86.

<sup>18</sup> FREIRE, pp. 23-25.

tas? O que Glauber diria disso tudo? O que Carolina diria, 46 anos depois da publicação de seu *Diário de uma favelada*? Essas narrativas nos lançam para o inusitado, mas a miséria da qual tratam foi sendo apenas acentuada com o passar dos anos. Glauber escrevera em sua *Eztéyka da Fome* que “para o brasileiro [a fome] é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome”. Acredito que essas narrativas contemporâneas apresentem um tipo de lucidez que parece contradizer o cineasta. Nessa forma de exposição de misérias, Estamiras e Muribecas não só sabem o tamanho de sua fome como retiram do lixo sua salvação. Carolina de Jesus, no messianismo dos anos 60, queria romper com o muro, mas não queira ficar lá e cá: queria romper com a vida de favelada. Muribecas e Estamiras também são exóticas: questionam todo o *modus operandi* social e rejeitam a possibilidade de saírem desse caos optando por inalar gás metano diariamente e se expondo ao resto e descuido dos outros. É preciso fórmulas novas de leitura desse *outro*. Esse outro que fala, que se entrega ao direito de ter voz e de expor sua miséria sem o desconforto usual. Esse miserável é um cosmopolita, sujeito que faz dobras onde ninguém desconfiaria. É claro que toda essa singularidade tem um preço que mal conseguimos suportar. Assim como Glauber, Ana Chiara, Luiz Eduardo Soares, e mesmo MV BILL, Athayde, Ferréz – que conseguiram vencer o meio. As saídas? Talvez todas essas vozes, por mais díspares que possam parecer, estejam tentando sugerir um caminho. Relatos de uma existência sem opção que traduzem isso na oportunidade de se continuar existindo. Na carta de Glauber para Paulo César Saraceni, citada no início deste texto, ele se despede do amigo num híbrido do fervor da época de fazer uma revolução apoteótica entremeada a uma espécie de ruga na testa, coração em suspensão, iminência de pensamento:

*“Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo.*

*Do contrário me suicido.*

# Literatura

Ana Lúgia Leite e Aguiar

*Estou em processo para isto. Jamais serei um reacionário, um alienado, comprometido com a corrupção, o capitalismo, a escravidão. Cria-me com sinceridade.*

A) *Ontem eu quase me suicido;*

B) *Hoje estou melhor, mas dentro de algumas horas receberei o impacto da morte novamente;*

C) *Tenho um problema fundamental. Não posso dizer por carta.*

*Escreva, escreva, escreva.*<sup>19</sup> ■

## Referências bibliográficas

ATHAYDE, Celso [et al]. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. 10ª ed. São Paulo: Francisco Alves, 1983.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editoral, 2000.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

---

<sup>19</sup> ROCHA, p.152.