

A estética da fome e a literatura indigesta: produção e recepção de afetos em *Cine privé*, de Antonio Carlos Viana

Jefferson Souza
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo discutir como a produção do contista sergipano Antonio Carlos Viana alinha-se à noção de Realismo afetivo, proposta por Karl-Erik Schøllhammer; dialogando tangencialmente com o Cinema Novo e com o Cinema Marginal da década de 1960. Por meio do estudo de dois contos do livro *Cine privé* (“Duas coxinhas e um guaraná” e “Cine privé”), analisamos como Viana, de acordo com os pressupostos do Realismo afetivo, recorre à percepção sensorial para construir suas narrativas e intervir na sensibilidade de seu público-alvo. Verificamos também em que medida esses contos engajam-se com os ideais de arte defendidos pelo cinema brasileiro da segunda metade do século XX, sobretudo pelo viés da estética da fome proposta por Glauber Rocha.

Palavras-chave: Realismo afetivo; Narrativa indigesta; Antonio Carlos Viana.

Abstract:

This article aims to discuss how the production of the storyteller Antonio Carlos Viana aligns with the notion of “emotional realism”, proposed by Karl-Erik Schollhammer; and tangentially dialogue with the 1960’s New Cinema and Marginal Cinema in Brazil. Through the study of two short stories from the book *Cine privé* (“Two snacks and soda” and “Cine privé”), we analyze how Viana, according to the assumptions of affective realism, refers to the sensory perception to construct his narratives and to intervene in the sensitivity of his target audience. We also noticed the extent to which these tales engage themselves with the ideals of art defended by the Brazilian cinema of the second half of the twentieth century, particularly the aesthetics of bias hunger proposed by Glauber Rocha.

Keywords: Affective realism; Indigestible narrative; Antonio Carlos Viana.

E foi a partir de abril [de 1964] que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando sistematicamente o Cinema Novo. Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entenderam. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto –, que a fome não era

curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

Glauber Rocha, Uma estética da fome

Introdução

Em julho de 1965, a Revista Civilização Brasileira publica a tese-manifesto de Glauber Rocha, acrescida de alguns trechos, intitulada *Eztetyka*, ou “Uma estética da fome”. Para o autor, a miséria do Cinema Novo se opunha à tendência do “digestivo”, preconizada pelo “crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda”: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais:

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html)

Sobre a importância da proposta de Glauber, diz Ismail Xavier:

Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples

constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A *estética da fome* faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 1983, p. 9)

Passado tanto tempo, parece que ainda é um grande desafio produzir e consumir obras de arte no Brasil. Mas ao contrário da “tendência digestiva” vigente nos anos 1960, de maquiagem e ocultamento da realidade faminta do brasileiro, o horizonte de expectativas contemporâneo parece eminentemente “indigesto”, caracterizado por uma cultura midiática na qual os meios de comunicação de massa utilizam expedientes cada vez mais sensacionalistas. Longe do embelezamento hipócrita do social, assistimos, ao contrário, à hiperexposição reiterada de suas mazelas. A frequência do feio, do mal, da violência, reeditada à exaustão pela imprensa, pelas novelas televisivas diárias e pelo cinema de entretenimento, acaba induzindo, por uma questão de sobrevivência, a arte literária a redimensionar seus procedimentos de criação e suas formas de relacionamento com o público. Ao contrário do que pensava Glauber Rocha em meados do século XX, em seu entusiasmo pelo Cinema Novo, a indiscriminada exibição da miséria no século XXI não parece ter determinado os efeitos positivos almejados por seus preconizadores.

Em razão disso, os escritores brasileiros da atualidade – cômicos e, ao mesmo tempo, desconfiados do poder da retórica midiática da inânia e de suas implicações eivadas de interesses políticos e econômicos – dialogam com essa cultura indigesta, cedendo, até certo ponto, à retórica do impacto: não se sabe se tardiamente movidos pela revisitação dos ideais dos revolucionários de outrora; se por mero cinismo, num entregar de pontos da resistência estética às circunstâncias inerciais e profundamente antiéticas da realidade. Em seu estudo sobre os novos realismos da atualidade, Karl-Erik Schøllhammer comenta que esse grupo de escritores ainda teria por objetivo artístico-estético intervir na realidade nacional, sobretudo a marginal e a periférica, por meio de uma expressão literária de forte apelo e impacto recepcional, partilhando uma tendência artística que batizou de “realismo afetivo”. Segundo o autor:

essa procura por um novo realismo na literatura é movido, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57).

Na prática, observa-se o quanto os escritores da atualidade trabalham no sentido de incorporar à ficção literária aspectos da cultura midiática, recorrendo sobretudo a expedientes determinantes de efeitos, a fim de manter abertos os canais de comunicação com o público contemporâneo, alvo de mecanismos diferentes de sensibilização, educação e percepção das produções artísticas. No entanto, se na cultura midiática a retórica do impacto serve, quase sempre, para produzir reações de cunho emotivo e superficial face aos simulacros da realidade; no “realismo afetivo”, contrariamente, ela teria por objetivo proporcionar ao público instrumentos de reflexão e de conscientização sobre esses mesmos simulacros. Desse modo, Schöllhammer entende que uma das virtudes do “realismo afetivo” é a de compreender que:

a consciência [do receptor de arte] é uma sorte de membrana que está em contato com o mundo externo ao mesmo tempo que faz parte desse mundo. Nesse sentido, o *self* não é distinto do mundo externo, mas uma sorte de dobra no mundo, uma membrana entre o interior e o exterior capaz de capturar e transmitir forças afetivas. (MARKS *apud* SCHOLLHAMMER, 2012).

Assim, tomando-se por base essa afirmação acerca do atual contexto da ficção, pode-se concluir que diversos escritores brasileiros contemporâneos, conscientes do fato de que o público está imerso num contexto repleto de estímulos sensoriais, passaram a produzir uma ficção hipersensível, afetivamente investida; talvez – pelo menos na opinião de uma crítica esperançosa e otimista – no intuito de compensar a crescente anestesia que se observa na sociedade na “era do vazio”; contrariando, assim, as expectativas de críticos mais pessimistas, como Gilles Lipovetsky:

Após a agitação política e cultural dos anos 1960, que podia parecer ainda um investimento de massa da coisa pública, é uma desafeção generalizada que ostensivamente se afirma no social, tendo por corolário o refluir dos interesses no sentido de preocupações puramente pessoais e isto independentemente da crise econômica. A despolitização e a dessindicalização ganham proporções nunca antes atingidas, a esperança revolucionária e a contestação estudantil desapareceram, a contracultura esgota-se, raras são as causas ainda capazes de galvanizarem a longo prazo

as energias. [...] O neonarcisismo que nasce da deserção do político traduz o novo espírito do tempo. [...] ‘Se eu ao menos pudesse sentir alguma coisa!’: esta fórmula traduz o novo desespero que fere um número maior de sujeitos. Impossibilidade de sentir, vazio emotivo, a dessubstancialização toca aqui o seu termo, revelando a verdade do processo narcísico como estratégia do vazio. (LIPOVETSKY, 1983, p. 48; 72)

Em vista disso, cremos poder aproximar a produção ficcional do contista sergipano Antonio Carlos Viana à categoria do “Realismo afetivo”, proposta por Schøllhammer. Estreante na literatura na década de 1970, a produção desse autor intensificou-se na década de 1990 e, sobretudo, no primeiro e segundo decênios do século XXI. Em geral, a sua ficção busca “traduzir”, de forma crítica e provocativa, aspectos da realidade brasileira já banalizados pelo jornalismo sensacionalista, como a violência, por exemplo; bem como a realidade de sujeitos marginais, que interessa à mídia apenas como “histórias” de superação desses indivíduos, ou como simples constatações impassíveis da crueza da realidade – fato que levou o crítico e professor Rinaldo Fernandes a identificar a constante retomada do tema da “violência no espaço urbano e público” na prosa de Viana.

Assim, como boa parte dos escritores do final do século XX e início do XXI, Viana, em lugar de difundir ideais utópicos e redentores em sua ficção, optou por torná-la uma via de acesso a situações-limite da existência. Nota-se, em razão disso, a tendência da ficção desse autor de inscrever os padecimentos dos personagens em seus corpos, incitando a sensibilidade dos leitores por meio da evocação dos sentidos perceptivos considerados “primários”, como o olfato e o paladar. A visão, considerada um sentido “superior” e associado a uma cultura letrada, à partilha de uma realidade conceitual e racionalmente construída, parece ser um tanto evitada na composição dessas histórias. Paradoxalmente, o livro de contos desse autor, *Cine privé*, de 2009, ao fazer alusão em seu título à sétima arte – para cuja recepção são convocadas, sobretudo, a visão e a audição – não ocultam sua vinculação a uma perspectiva racionalista e crítica do mundo. Essa performatividade ficcional e receptiva ambígua pode ser constatada nos contos “Duas coxinhas e um guaraná” e “Cine privé”, que selecionamos para esta breve análise.

Matou a mãe e foi fazer uma boquinha

Ao longo dos anos 1960, os cineastas do Cinema Novo impuseram sua marca e continuaram a pregar seus dogmas, mas viram suas forças diminuindo conforme o poder de repressão do Estado crescia. A censura prévia interditava filmes e nossos cineastas não conseguiam exibí-los. O mercado também não ajudava. Com a proposta de se desprender do cinema de consumo fácil, rompendo com a plateia um contrato de comunicação, os filmes não encontravam produtores e dependiam do mesmo governo que os censurava, através de leis de incentivo existentes.

Neste momento, duas vertentes surgiram e se mostraram antagônicas. De um lado, aqueles que defendiam um cinema que fizesse concessões ao público e permitisse um diálogo contínuo; de outro lado, uma nova safra de diretores, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, João Silvério Trevisan, Geraldo Veloso e Ozualdo Candeias, que propunham um radicalismo extremo. Apesar da existência de uma (quase) rivalidade entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, ambos possuem muitos pontos de contato, como os baixos orçamentos na fase inicial dos movimentos, a noção de autor – introduzida no Brasil pelo Cinema Novo e herdada pelo Cinema Marginal –, e a presença de personagens desesperançosos que se desestruturam.

Presos à chamada “estética do lixo”, os marginais questionaram a politização do Cinema Novo, buscando o amadorismo como estética, ao invés de encará-lo como limitação. O movimento propôs apelar para pequenas revoluções cotidianas, questionando a repressão, a censura e a manipulação do poder. Em 1969, no conturbado cenário do regime militar brasileiro, surge no cinema nacional um filme de Júlio Bressane, intitulado *Matou a família e foi ao cinema*, um clássico marginal repleto de ironia, revolta e violência, e talvez um dos grandes filmes protagonizados pelo nosso país, onde um entediado rapaz de classe média carioca mata os pais a navalhadas e vai ao cinema ver *Perdidos de amor*.

À semelhança da gratuidade deste enredo de Bressane, o conto “Duas coxinhas e um guaraná”, do livro *Cine privé*, de Antonio Carlos Viana, desenvolve uma história em que a fome exerce um papel preponderante. Nele, deparamo-nos não com a fome física do Cinema Novo, mas com a fome psíquica, intelectual e espiritual preconizada pelo Cinema

Marginal. Por isso, a narrativa de Viana convoca o paladar como uma instância apelativa das mais importantes no enredo, que pode ser sumariamente resumido da seguinte maneira: um jovem de classe média de um centro urbano brasileiro, profundamente entediado, estrangula a própria mãe e vai fazer um lanche.

Além do paladar, a oralidade também é um elemento importante – e *indigesto* – na construção da trama, o que se percebe quando o narrador-personagem do conto reclama do tom de voz e dos termos de baixo calão empregados por sua mãe no trato cotidiano em família. É evidente a força do discurso humilhante da mãe, previamente “tatuado” na memória afetiva do filho, com suas modulações ferinas: “ ‘pode até ter boa pica, mas se não tiver dinheiro não fica’, dizia ela, com aquela gargalhada de derreter nervos de qualquer um”. (VIANA, 2009, p. 20). Esses aspectos textuais apontam para uma provável intenção na ficção de Viana: produzir uma percepção mais direta da violência simbólica agenciada pela narrativa. Diz o protagonista:

Eu andava precisando de uma garota, tinha combinado tudo pela internet, não dava para envelhecer diante de bocetas abertas só na telinha. De vez em quando, batia saudade de uma ao vivo e aí eu só faltava pirar. [...] Avancei para a bolsa em cima da cama e foi nessa hora que ela se colocou no meio do caminho, as pernas moles, a voz alterada, cheia das porras e dos caralhos de sempre. Não tinha outro jeito senão apertar o pescoço dela, só pra assustar, mas de repente descobri que era tão bom apertar o pescoço de alguém, os ossos tão molinhos, a cabeça caindo para trás, bem levemente. (VIANA, 2009, p. 17).

Ao contar esse episódio, o rapaz sugere o quanto a agressividade verbal – oral – da mãe é por ele introjetada e reproduzida. A fome não é tanto de sexo, mas de amor, de atenção, de afeto. Fome de palavras. O incômodo com a palavra agressiva, eivada de conotações sexuais, acaba contribuindo para a atitude extrema que se segue. A dimensão do amor é degradada em todos os aspectos nesta história: a miséria humana deste jovem abrange um contexto familiar e social arruinado – do qual seus pais provavelmente já eram vítimas –, determinando uma experiência de vida abjeta e desumana. Num único e desagradável parágrafo, o escritor nos faz intuir a situação do protagonista, provavelmente sem instrução e sem emprego, dependente de uma mulher fisicamente maltratada e certamente abandonada, exaurida e cansada, que se vale da

agressão verbal como catarse para alívio de suas tensões. Reduzido a uma condição sub-humana, o rapaz – obviamente solitário e introspectivo, habituado à frequência de sites pornográficos – pensa constantemente em sexo como alívio tensional e única fonte de prazer, tornando-se capaz de matar a mãe num impulso momentâneo, quando impedido de praticar o furto necessário à realização de seus desejos. Não há para ele qualquer impedimento ético. Ao contrário: sem querer, ele descobre no matricídio um prazer de perversão quase erótico, quase incestuoso, como se os insultos pornográficos da linguagem materna o excitassem para a violência, induzindo-o a cometer o assassinato. Numa versão degradada e simbólica de fornicção, ele silencia a mãe pela asfixia, e goza com isto. Goza com o silêncio.

A relação oralidade/paladar é direta como estratégia mobilizadora dos afetos na recepção deste conto, a começar pela sugestão do título, que resume seu argumento rasteiro: “Duas coxinhas e um guaraná” é exemplo de *junk food*, refeição rápida, que se obtém a preço baixo em qualquer esquina, rica em calorias e açúcares, e com má qualidade nutritiva. O apetite desta juventude protagonizada pelo enredo alinha-se em todas as dimensões, nivelado por exigências cada vez mais rasas: a comida é ruim, as experiências afetivas são péssimas, as relações humanas só existem no patamar da exploração recíproca, o discurso é rude e o acesso à cultura resume-se à busca incansável de satisfação pela pornografia e pela violência, amplamente acessíveis a todos nos veículos de comunicação de massa – assim como os *fast-foods*.

Percebe-se, claramente, que o autor estabelece uma relação intrínseca entre apetite, prazer e *Tânatos*, ou pulsão de morte. Comer mal vai levar à morte, mas a privação de experiências afetivas genuínas, de paz de espírito, de envoltórios amorosos comprometidos, além da completa inexistência de uma verdadeira educação – de acesso a uma *linguagem* significativa – também são situações extremas para a sobrevivência humana. Viana resume em poucas frases a gravidade deste imenso contexto de degradação patológica em que submerge grande parte da população brasileira. A mãe do protagonista, por exemplo, consumia álcool e cigarros com frequência, retratando outro sintoma do mesmo problema, que determina comportamentos de fuga autopunitivos, alienantes, pela ingestão de entorpecentes diversos. Assim como a mãe, o filho também

exibe comportamentos de risco relacionados à alimentação, e todos parecem obedecer ao mesmo impulso autodestrutivo:

entrei no primeiro bar aberto. Não sou de beber álcool, só refrigerante, tomo um copo atrás do outro, e não pode ser light. Até com isso minha **mãe** implicava. “Desse jeito, seu açúcar vai para casa de caralho”. [...] Eu estava pouco ligando para glicemia e adjacências. Que todas as taxas me fodessem logo, só assim eu teria descanso. (VIANA, 2009, p. 20).

Apesar de sua natureza rude, e de seu próprio comportamento nada exemplar, a mãe não deixa de revelar, a seu modo, uma certa preocupação com o filho. Sua energia destrutiva, porém, é mais óbvia e evidente que a dele, pelo menos aos olhos da sociedade que condena a bebida alcóolica e acata o refrigerante como inofensivo, sem pensar que ambos provêm da mesma origem, e redundam nos mesmos malefícios à saúde. Pesquisas recentes concluíram que o açúcar deve ser controlado da mesma maneira que o álcool e o tabaco, como forma de proteger a saúde pública.¹ Como o álcool, o açúcar é associado à alegria, à saciedade, à desinibição, à compensação das carências. Mas como não atinge prioritariamente o sistema nervoso central, determinando reações desagradáveis e incapacitantes, costuma ser popularmente absolvido e associado à infância, à energia positiva e vital de Eros. Entretanto, os efeitos de seu consumo excessivo são igualmente devastadores.

Em decorrência desse aspecto, a pulsão de morte funciona, ao longo da narrativa, como uma espécie de “termômetro” que mede gradativamente o mal-estar do protagonista, daí o fato de os impulsos suicidas alinhavarem o título do conto ao seu desfecho. Assim, ao cabo dele, presencia-se o grau mais alto da manifestação da pulsão de morte na atitude do matricida, uma vez que ele, ante a sua situação insolúvel, combina o excesso de açúcar ao de gordura, a fim de aniquilar-se, tal como se vê no último parágrafo do

1. Os prejuízos provocados pelo consumo exagerado do açúcar estão contribuindo para a pandemia global que se tornou a obesidade e, conseqüentemente, para o aumento da mortalidade por doenças crônicas não transmissíveis, como as cardiovasculares, as respiratórias crônicas e o diabetes, que têm como fatores de risco comportamentos modificáveis ou não. Tabagismo, consumo de bebidas alcoólicas, obesidade e maus hábitos alimentares são alguns dos fatores de risco modificáveis. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), essas doenças são responsáveis por 58.5% das mortes mundiais e por 45.9% da carga global de doenças. No Brasil, essa tendência não é diferente: dados do Ministério da Saúde mostram que essas doenças são responsáveis por 75% da receita do Sistema Único de Saúde (SUS).

conto: “Só espero que o garçom não se faça de engraçadinho. Sei que ele vai se lembrar do sangue entre meus dedos, mas basta dizer que devorei com gosto duas coxinhas e um guaraná pra foder de vez com minha vida”. (VIANA, 2009, p. 22).

Tomando essas análises por base, pode-se averiguar o papel central que o corpo – através da fome – exerce no conto “Duas coxinhas e um guaraná”. Primeiro, é por meio do “corpo” (matéria concreta) que os personagens do conto punem a si mesmos (via linguagem, alimentos e entorpecentes); e que o matricida, desprovido de mecanismos psíquicos de resistência e superação, materializa o aniquilamento de sua mãe. Segundo, é pela “retórica” dos afetos que o conto dirige à “membrana da consciência” dos leitores uma série estímulos sensitivos (sobretudo, como vimos, aqueles ligados à oralidade), a fim de desvelar o mal-estar que paira no mundo contemporâneo, sob uma perspectiva concreta e física.

Um corpo insalubre

Já no conto “Cine privê”, o leitor entra em contato com a trajetória intranscendente de seu Manuel, personagem subempregado num cinema pornográfico, na função de limpador de cabines eróticas. Por essa razão, constata-se logo que a intranscendência vivenciada pelo protagonista do conto é de ordem social e psíquica, já que a atividade laboral que ele exerce denuncia o seu desprestígio social, afeta a sua autoestima e põe em risco a sua integridade física, moral e espiritual. Aspecto, aliás, reforçado pela própria esposa do personagem, a evangélica Doralice, como se pode ler abaixo:

Quando seu Manuel volta para casa, Doralice o recebe com nojo na cara. Diz, mal ele abre a porta, que sente cheiro de bicho no cio, basta ele dobrar a esquina. Grita que não consegue tomar o café na mesma mesa que ele e vai para outro cômodo, onde a filha embola na cama de vento. (VIANA, 2009, p. 25)

De acordo com o fragmento acima, percebe-se como Antonio Carlos Viana volta a inscrever no corpo o sofrimento do protagonista de “Cine privê”. Para confirmar tal hipótese, basta inferir o quanto, sob a ótica de Doralice, o corpo de seu Manuel e o local onde ele trabalha formam um só “corpo” insalubre. Além disso, o corpo dele trazia outro

estigma: a sífilis, que ele tinha contraído no passado e que fora a causa da deformação genética de sua filha. Neste sentido, o autor de “Cine privé”, além de integrar o corpo do personagem Manuel à genética e ao trabalho, utiliza-se ainda de alusões físicas para caracterizar, de forma mais contundente, sua indigência e degradação social: “Ele é tomado pelo asco quando, sem querer, toca nos respingos que ficam na cadeira. Lava as mãos com água sanitária na mesma hora, daí ter as mãos tão feias, mas o medo da Aids é maior que tudo.”(VIANA, 2009, p. 24-25).

Também se torna evidente na narrativa a hiperexcitação olfativa a que são submetidos os personagens e os leitores. Assim, além de seu Manuel ser identificado por sua esposa pelo seu suposto “cheiro de bicho no cio”, tanto o protagonista como os leitores do conto encontram-se, por vezes, “confinados” em cabines eróticas, caracterizadas pelo mau cheiro e pela ausência de ventilação, como são também convocados a se exporem ao cheiro forte da água sanitária, do sabão de coco e do desinfetante de eucalipto. Este fato evidencia os anseios “retóricos” de “Cine privé”: expor radicalmente os personagens e os leitores a intensos apelos olfativos, com o intuito de arregimentá-los para o nauseante confronto entre os odores da insalubridade e os da assepsia. No entanto, ao cabo da narrativa, o protagonista e, conseqüentemente, os leitores, são impelidos a se conformarem com a vitória da insalubridade e da indigência, como se pode constatar no último e hiperbólico parágrafo do conto: “Mas uma cabine se abre e acaba com o sonho de seu Manuel, que pega a vassoura de franja mole para limpar, mais uma vez, toda a porra do mundo.” (VIANA, 2009 p. 28).

Assim, seu Manuel é uma espécie de alterego melancólico do escritor realista “engajado” em tempos pós-modernos, atuando como um mero e invisível “faxineiro” em seu humilde cinema privado, a cujas sessões comparece para se desgostar com o espetáculo hedonista, vicioso do público leitor. Isto se dá porque a cabine da literatura “fede” cada vez mais, contaminada pela concessão estética aos apelos da hiperexcitação sensorial do público. Os visitantes do “Cine privé” da atualidade não conseguem obter das produções culturais de seu tempo nada além do que procuram. Estão entupidos de sexo, violência e *junk food*, e isto é tudo o que podem realmente apreciar. A “limpeza” de seu Manuel, contudo, não significa uma concessão ao *digestivo*, um retorno à estética da alienação

que domina subliminarmente grande parte das produções narrativas de lazer e consumo de massa no Brasil, como as novelas televisivas, por exemplo; apesar de seus cenários no submundo do crime e na realidade das favelas, e de seus apelos politicamente corretos à “causa” do momento: seja à defesa de minorias, seja à propaganda política, seja à quebra de preconceitos. A “limpeza” de seu Manuel se dá no interior mesmo do “Cine privê” da literatura realista contemporânea, no contato direto, crítico e renovado com a miséria, o onanismo vazio, a fome – e na insistência da denúncia desta situação.

Como vimos brevemente nestes exemplos, a obra de Antonio Carlos Viana tem-se caracterizado pela insistência reiterada em seu poder de ressensibilizar os leitores pela palavra literária. Um dos mecanismos para isso é o recurso ao chamado “Realismo afetivo” – e que nós chamamos aqui de “literatura indigesta” –, supostamente capaz de provocar transformações sensíveis genuínas em reação a certas situações ou eventos problematizados nos textos. Assim, a esperança no “Realismo afetivo” ainda parece ecoar os princípios da *Eztetyka* de Glauber Rocha dos anos 1960, interrogando sobre problemas que não foram resolvidos, antes modificados, atualizados e, talvez, agravados nestes cinquenta anos: “A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.

Conclusão

Em razão dos aspectos apresentados ao longo texto, percebe-se que a tradição de retratar a miserabilidade, o indigesto e o mal na arte brasileira têm a sua origem no cinema da década de 1960. Viu-se, sobretudo, que o Cinema Marginal, que retratou a “fome” dos afetos, da sensibilidade e da alteridade, influenciou muitos ficcionistas brasileiros. Portanto, direta ou indiretamente, percebe-se que a prosa de Antonio Carlos Viana é debitária dessa tradição da arte brasileira, pois reflete o mal-estar da sociedade vivenciado em condições precárias, seja nas cidades grandes, seja no interior. Isto é, a sua ficção desreca um Brasil que pensávamos conhecer.

Além disso, ao inscrever o sofrimento de seus personagens em seus corpos e hiperexcitar os sentidos perceptivos de seus leitores, a ficção deste autor mostra que a atual sensibilidade estético-literária e cultural brasileira tem exigido da literatura cada vez mais o desvelamento da condição humana por intermédio de “metáforas” em carne viva. Por isso, os personagens desse contista, embora de papel, imitam a realidade no “como se” da ficção, na medida em que vivenciam suas “trajetórias”, transgredindo o tênue liame que separa o real sensível do delicado universo de nosso real interior.

Referências

FERNANDES, Rinaldo de. O conto brasileiro do século 21, in: *Rascunho*. Curitiba, n. 121, maio de 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.

São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROCHA, Glauber. “A estética da fome”, in: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

_____. *Eztetyka da fome*. Disponível em:

http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *A ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p.129-148.

VIANA, Antonio Carlos. *Cine privé*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Embrasilme/Brasiliense, 1983.