

DIÁLOGO QUASE AMOROSO DO MODERNO COM O CONTEMPORÂNEO: uma análise do conto “Vai”, de Ivan Ângelo.

Belmira Magalhães

Apresentação

Este estudo tem como objetivo a análise do conto “Vai”, de Ivan Ângelo, sob a perspectiva marxiana, em relação ao papel da arte como reflexo e superação do cotidiano.

Utilizando-se do método lukacsiano de análise real sob o viés da particularidade artística, pretende-se demonstrar que o Autor, neste conto, consegue, através da representação da relação de aspectos singulares (o relacionamento de um casal), com aspectos universais (relação homem-mulher, amor, ciúme, paixão), construir a particularidade da relação de gênero, refletindo sobre as contradições que os papéis masculino e feminino assumem na atualidade. Ao realizar o diálogo entre um homem e uma mulher, realiza o encontro de duas concepções de mundo, ao mesmo tempo que discute a relação entre emoção e razão na condução das ações humanas.

O conto “Vai”, de Ivan Ângelo, apresenta características que estão resumidas no pensamento de Edgar Allan Poe sobre esse gênero literário; é breve, escrito apenas em três páginas e consegue o efeito conscientemente construído pelo Autor, de fazer o leitor optar a respeito de duas posições, de dois mundos; ao mesmo tempo que reduz, ao final, a necessidade de opção levando o leitor a perceber que pode e deve haver convivência entre as duas propostas apresentadas.

De uma temática com episódios domésticos, relação intersubjetiva de um casal, pode-se converter *“no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”* (Cortázar, 1993:153). No conto em análise, o Autor transforma a corriqueira relação de um triângulo amoroso em um repensar entre dois mundos, duas formas de viver que se apresentam na contemporaneidade.

O impacto deste conto é tal que, depois de sua leitura, não é possível mais esquecê-lo na vivência cotidiana; cada notícia de jornal sobre a complexidade do mundo moderno nos faz retornar às imagens criadas pelo Autor para refletir sobre essa realidade.

Ao entender-se a arte como criação humana que se desenvolveu a partir de determinado momento histórico de forma consciente para o autor e o receptor, vê-se que ela tem como função primeira responder a questões postas pelo cotidiano. A gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo em sua existência material concreta, sendo por esse motivo que a arte se instala no centro de um conflito básico, no processo de ser homem do homem; este aponta para o fato de que nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas, só no espaço social as paixões humanas podem ser realizadas, mesmo que, em determinadas circunstâncias, apenas de forma artística.

No conto “Vai”, Ivan Ângelo reflete sobre a dualidade que acompanha o homem desde os princípios básicos postos pela modernidade – razão e emoção. O narrador afirma, contraditoriamente, que em matéria de amor não se deve apelar para o lado emocional. Seu objetivo é racionalizar a iminente perda da mulher amada e tentar, através de um discurso aparentemente desprovido de qualquer deslize emocional, demover a amada de abandoná-lo.

“Quer ir? Vai. Eu não vou segurar. Uma coisa que não dá certo é segurar uma pessoa contra a vontade, apelar pro lado emocional.”¹

O Autor quer mostrar que a construção artística é controlada por seu criador; para isso, faz de sua escritura um instrumental cuidadoso da argumentação de seu ponto de vista, tanto sobre o papel da arte, como sobre a relação entre valores que se misturam no cotidiano contemporâneo. Nesse sentido, é que a estética lukacsiana afirma que a arte é consciente em todos os momentos (realização e recepção)² e que precisa ser mais consciente que o trabalho, cuja relação sujeito/objeto se dá a partir de uma necessidade puramente prática.

Para Lukács, só na arte é possível a afirmação de que “*não há objeto sem sujeito*” (1967:227)³, acrescentando, logo em seguida que, embora verdadeiro esse fato, o estético existe com independência do sujeito, como objeto material e não como objeto estético, porque só o sujeito é capaz de tornar qualquer objeto, um objeto artístico. A relação dialética entre a alienação na produção do objeto e a retrocaptação quando da sua absorção, constitui um dos traços fundamentais do reflexo estético, o fundamento da marca da subjetividade diferenciadora dessa atividade humana.

Ivan Ângelo, nesse conto, reflete sobre uma particularidade que tem as seguintes características mais gerais: há um triângulo amoroso, a exemplo da *Commedia dell'Arte*, em que o pierrô, aqui representado pelo narrador, está sempre prestes a perder sua colombina para um arlequim qualquer; este

¹ Todas as citações referentes ao conto analisado serão feitas sem a inclusão da(s) página(s), por se tratar de uma narrativa de apenas três páginas, o que as tornaria repetitivas.

² Ver conceito de distanciamento em Brecht. (1978).

³ Segundo o Autor, o grande equívoco dos idealistas, como Hegel, constitui a transposição dessa peculiaridade do reflexo artístico para outras áreas da atividade humana.

constitui um dos traços da universalidade do conto, pois nada mais universal do que brigas e trocas de amor durante a história da humanidade. No entanto, o Autor atualiza sua narrativa ao fazê-la através de uma escritura moderna e ao discutir valores só possíveis de transitar na contemporaneidade; o tempo presente induz à reflexão sobre as relações de gênero, e é sobre esse assunto que Ivan Ângelo nos convida a pensar, e, quem sabe, a opinar.

A relação dos elementos universais e dos elementos de singularidades constitui a particularidade refletida no conto "Vai".

"Tanto a universalidade como a singularidade são superadas na particularidade, que nesse instante fixa um grau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana. Essa superação - da individualidade e da universalidade - não significa o desaparecimento, mas a conservação dessas esferas principalmente em relação ao papel desempenhado pela universalidade no reflexo estético, já que toda obra de valor discute intensamente os grandes problemas da humanidade e de sua época." (Magalhães, 1994:12).

A narrativa tem início com o narrador afirmando que em matéria de amor não se deve nem apelar para o lado emocional, nem segurar a pessoa contra sua vontade, porque os resultados serão sempre insatisfatórios.

"De um jeito ou de outro isso vira contra a gente mais tarde: não fui porque você não deixou, ou: não fui porque você chorou".

A razão comanda o discurso e o Autor faz uma suspensão da argumentação ao utilizar os dois pontos, introduzindo outra personagem, criando uma expectativa no leitor e através da construção indireta do discurso introduz a voz do outro - a voz da experiência; mas tudo sob o domínio do narrador que escolhe as respostas e continua usando a pontua-

ção de forma transgressora, para marcar a interlocução de sua argumentação através da diversidade de respostas

“Não fui porque você não deixou, ou: não fui porque você chorou.”

Segurar uma pessoa pelo uso da autoridade ou pelo uso do emocional manifestado através de uma aparente fragilidade (o choro) não produz resultado satisfatório, pois acaba destruindo o relacionamento.

Sob o domínio da razão, percebe-se que não há como controlar sem ser controlado, e que qualquer controle significa ausência de harmonia, ausência de plenitude. O Autor usa a metáfora⁴ da harmonia exigida para a apresentação de uma orquestra, para demonstrar que o sentido da harmonia não está na homogeneidade, mas na convivência entre diferentes de forma a possibilitar um conjunto eficaz: os violinos – a tranquilidade, o momento da seqüência melódica – e os tambores (a quebra da regularidade). Da mesma forma que o momento de crise numa relação amorosa pode significar o rompimento definitivo, da mesma forma, a possibilidade de retomada a partir de outros parâmetros.

“Sabe, existe umas harmonias em que é bom a gente não mexer. Estraga a música. Tem a hora dos violinos e tem a hora dos tambores.”

Apresentada a temática do conto, o Autor começa a enfatizar a lógica de sua argumentação que se baseará no uso sistemático da ironia, configurada na construção sintática de afirmar e negar simultaneamente e pelo recurso das marcas de pontuação cuidadosamente elaboradas.

⁴ Segundo Umberto Eco, a metáfora se produz “com base num rico tecido cultural, ou seja, num universo de conteúdo já organizado em redes de interpretantes que decidem da semelhança ou dessemelhança das propriedades.” (Eco, 1991:191).

“Eu compreendo, compreendo perfeitamente. Olha, eu até admito: você muda para melhor. Fora de brincadeira, acho mesmo. Eu sei das minhas limitações, pensei muito nisso quando tava tentando te entender. É, é um defeito meu considerar as pessoas em primeiro lugar. Concordo. Mas não tem mais jeito, eu sou assim. Paciência.”

Com o uso do enunciado “Concordo”, infere-se das palavras do narrador que ele afirma que concorda – que a personagem interlocutora do discurso busque mudanças para melhor; – que o personagem-narrador possui limitações irremovíveis.

Ao mesmo tempo, observa-se que o narrador é capaz de um processo de busca de entendimento das ações do outro através do uso da capacidade ímpar do ser social de pensar, pela utilização da linguagem, (marcas conscientes e transgressoras de pontuação).

“No momento de superação da esfera da vida para a esfera do ser social, estão presentes, necessariamente, a consciência (capacidade de escolha com objetivos, com um fim) e a atividade que permite a efetivação desses objetivos. No entanto, sem a linguagem, que ao se instaurar transforma qualitativamente a reprodução do ser social, não teria sido possível o movimento social da forma como se processou” (Magalhães, 1992:20).

É essa capacidade que o gênero humano adquiriu e processou, que Ivan Ângelo usa para conseguir que seu personagem obtenha êxito junto à amada; por isso, faz o jogo dialético com o tom irônico da narrativa. Após ter concordado com todas as afirmações acima expostas, nega-as, utilizando-se do mesmo enunciado “Concordo”, mas introduzindo em seguida o modalizador argumentativo *mas*, como forma de promover o apagamento ou, pelo menos, a ênfase nas afirmativas anteriores.

“Concordo. Mas não tem jeito, eu sòu assim”.

Encerra o enunciado negando a possibilidade de mudança, que apregoava como correta para sua amada, pois afirma sua incapacidade de não considerar as pessoas em primeiro lugar, e, ao mesmo tempo, alerta seus interlocutores, para que prestem atenção à narrativa, iniciando um enaltecimento desse possível defeito. O enunciado “Paciência”, que vem logo a seguir, é a justificativa para a não mudança de valores que colocam as pessoas como centro das ações.

O narrador prossegue com o jogo discursivo da afirmação/negação, imputa à objetividade a impossibilidade de aquisição das qualidades ressaltadas em relação ao rival

“Tanta coisa que eu não aprendi, por falta de tempo, de oportunidade – ora, pra que ficar me justificando? Não aprendi por falta de jeito, de talento, essa que é a verdade. Eu sei ver as qualidades de uma pessoa, mesmo quando é um homem que vem roubar minha namorada. Roubar não: ganhar.”

Em seguida, nega que a objetividade seja um fator preponderante do seu aparente despreparo e justifica sua não aprendizagem por uma deficiência da subjetividade – *“Não aprendi, por falta de jeito e de talento, essa é a verdade.”*

Nessa passagem, o Autor começa a alertar o leitor para o fato de que seu conto só pode ser entendido através da relação entre objetividade e subjetividade que se completam contraditoriamente. Há uma intencionalidade implícita que sugere que a continuidade da narrativa entrelaçará, de forma indissolúvel, conteúdo e forma, de tal modo que sem compreender a realidade que serviu de parâmetro para a criação da obra, e, ao mesmo tempo, sem perceber as possibilidades da subjetividade em geral e da artística em particular, torna-se difícil captar o ponto de vista do Autor impregnado na obra.

A captação da tomada de posição do artista apresenta dificuldade, só sendo possível quando se penetra em todos os momentos da elaboração do texto literário, pois quanto mais

imaneente, mais intensa se põe. A intenção do autor é objetivada no mundo da obra de arte; o momento pessoal tem importância constitutiva na percepção da particularidade, e, dialeticamente, é imprescindível à ultrapassagem do cotidiano que suscitou a possibilidade do reflexo artístico. Segundo Lukács, desde a escolha do tema e do motivo, essa relação começa a se pôr e percorrerá todo o processo de elaboração.

“Nesse sujeito criador se decide a que nível se realiza a unificação puramente subjetiva com a verdade histórico-social e se nessa unidade não deve ficar mais que um mero reflexo da particularidade ou há de despertar em si as mais amplas formas vitais da subjetividade.” (Lukács, 1966-7:282).

O narrador solicita que sua personagem mulher e os leitores em geral comparem entre as duas objetividades que começará a nomear; pede, ainda, ao leitor que olhe à sua volta, não porque alguém esteja recomendando pela autoridade que possui, (até porque o narrador é aquele que não deu certo e está em situação de perda), mas porque o cotidiano precisa ser observado, para que haja condições de uma decisão acertada.

“Compara”, que constitui por si só um enunciado, pois vem marcado pelo uso do ponto final para estabelecer o limite da comparação e, ao mesmo tempo, apontar para o lugar de onde vem o olhar do narrador, é o enunciador das qualidades do rival que serão, a seguir, enumeradas ironicamente.

“Compara. Ele dança muito bem, até chama atenção. Campeão de natação, anda de bicicleta como um acrobata de circo, é bom de moto, sabe atirar, é fera no volante, caça e acha, monta a cavalo, mete o braço, pesca, veleja, mergulha... Não tem companhia melhor.”

Após a exaltação das qualidades físicas do jovem *Adonis*, passa a valorizar o modo de ser de seu rival:

“Outra coisa: ele é mais engraçado do que eu. Fala mais alto, ri mais à vontade, às vezes chama até um pouco a atenção, mas... é da idade. [...] mas, ele tem mais dinheiro também, você sabe. Ele tem até, sabe?, aquele ar corajoso dos ricos, aquela confiança de entrar nos lugares. [...] Ele é mais bonito também.”

Se a aparência do discurso fosse a única possibilidade de compreensão do texto, não haveria para o narrador-personagem nenhuma chance, pois, como se confrontar com alguém tão admirado pelo próprio rival?

No entanto, atravessando o véu da imediaticidade e analisando a totalidade das argumentações construídas pelo narrador, percebe-se que cada elogio traz implícita uma crítica contundente à forma de vida de pessoas que ocupam uma posição privilegiada na sociedade e que se relacionam com os outros, como se suas existências apenas tivessem sentido como forma de servir aos bem apessoados, aos jovens, e, essencialmente, aos ricos.

Toda a forma argumentativa estabelece a diferença e a aproximação entre a objetividade e a subjetividade pela elaboração intencional das marcas de pontuação. A interrogação que não pergunta, mas chama atenção sobre a ação.

“Moto? Meu Deus, quem sou eu? [...] Montar? É preciso ter essa certeza, que ele tem de que cavalo foi feito para ser domado, arreado, freado, ferrado e montado.”

As reticências que insinuam a continuidade do argumento, que na verdade têm a incumbência de apagar o elogio explícito, não verdadeiro, esconde a crítica à violência das ações.

“Caçar... Dar um tiro num bicho... Ele tem isso, a certeza de que o homem é o senhor do universo, tudo está aí para ele”.

Paralelamente, aparecem as características do personagem narrador que, na comparação, apresenta sempre a aparência da fragilidade, da deficiência, e como já foi assinalado, o uso da interrogação é uma forma de frisar a diferença entre os dois homens que estão sendo observados pela mesma mulher e pelos leitores.

“Eu danço mal [...] Atravessar uma piscina, eu atravesso, uma vez, duas talvez, mas três? [...] Moto? Meu Deus, quem sou eu [...] Montar? É preciso ter a certeza que ele tem [...] O jeito que ele dirige um carro é humilhante. Já viajei com ele, encolhido e maravilhado. [...] Caçar... dar um tiro num bicho... Não, não tenho coragem. Aí é que estou perdido mesmo, no capítulo da coragem. [...] Quantas vezes já levei desaforo para casa. Levei e levo. Se um cachorro late para mim na rua, vou lá e mordo ele? Eu não. Mudo de calçada. [...] Não consigo ser engraçado assim. Não está em mim.”

Ao término da comparação, o quadro que se apresenta é o de dois mundos em confronto, duas formas de viver que têm o mesmo espaço histórico de convivência e que por isso têm, necessariamente, que se interligar: o mundo da era tecnológica, baseado no vigor e rapidez da juventude, na velocidade supersônica, força, beleza, ação e realidade virtual, molda o comportamento padrão de homens e mulheres; e o mundo criado sob o humanismo, fruto do iluminismo, no qual o homem ainda esperava se tornar o centro de todas as ações e em que as idéias eram valorizadas como forma de conduzir a humanidade para um futuro de prosperidade, beleza e comunhão.. Como diz o narrador, um mundo em que considerar as pessoas em primeiro lugar não se constituiria defeito.

“[...] é um defeito meu, considerar as pessoas em primeiro lugar.”

É esse o mundo que o Autor quer preservar, senão todo, pelo menos alguns aspectos dele que não se confrontam

diretamente com a lógica econômica implementada pela nova forma de acumulação do capital, que devora, tanto idéias que não lhe são simpáticas, taxando-as de obsoletas, como destrói os homens, vistos apenas como fermentos na produção ou consumo de seus produtos.

“[...] retalharam a modernidade em uma série de componentes isolados – industrialização, construção, urbanização, desenvolvimento de mercados, formação de elites – e resistem a qualquer tentativa de integrá-los em um todo. [...] oferece a toda uma geração de refugiados dos anos 60 um alibi de dimensão histórica e mundial para o sentimento de passividade e desesperança de tantos de nós nos anos 70”.(Berman,1990:32-4).

Enquanto a modernidade se definia como um vasto processo de subjetivação do mundo, a pós-modernidade aparece como a anulação das marcas do sujeito, na medida em que o individualiza ao extremo e nega a possibilidade de coletivização que não tenha como desencadeador o mundo da produção.

Essa é a discussão que Ivan Ângelo está empreendendo em seu conto. Sabe os limites de cada face da questão e procura, pelo menos até a parte analisada, usar a razão, não da forma direta dos materialistas vulgares que viam na arte apenas uma forma de reproduzir a realidade para propor soluções segundo sua própria ótica. O narrador, construção racional do Autor, transita bem em relação a essas contradições; já avisou que é frágil, mas não foge à luta. Continuando com seu olhar arguto, percebe que o momento agora é outro, a fase de elogiar para denegrir já está superada e muda radicalmente de estratégia.

Enquanto inicia o conto perguntando à amada se ela quer ir e dizendo-lhe que vá; agora apenas afirma: “Vai”, num enunciado único, isolado de qualquer pergunta, aceitando a concreção da derrota anunciada logo no início da narrativa:

“[...] mesmo quando é um homem que vai roubar minha namorada. Roubar não: ganhar.”

Percebe que essa batalha está perdida, o enunciado "Vai" pressupõe a admissão de um interlocutor que não está mais ouvindo e que começa a agir para finalizar o diálogo.

Nesse momento deixa o tom irônico, fino, do elogio enganoso e passa para uma forma mais direta de argumentação que vai ganhando força centralizando-se na figura do personagem-narrador, que através do uso de uma fala humilde procura demonstrar a soberania de suas qualidades, como se a voz da modernidade assumisse seu lugar reivindicando ser ouvida.

Um mundo que ainda é capaz de se emocionar com coisas simples, é capaz de se indignar com a violência moderna. Em nome da busca de novas emoções passa por cima do que estiver à sua frente, como o narrador já nos alertou sobre o rival: *"Para ser bom nisso é preciso ter aquele ar de quem vai passar roncando na frente ou por cima de todo mundo - e esse ar ele tem."*; o narrador implicitamente solicita que pelo menos o leitor continue dando-lhe oportunidade de esclarecimento, antes de qualquer avaliação final, já que a amada, pelo menos nesse instante, já tem sua decisão tomada.

Voltemos ao pierrô que sofre a perda da amada, mas sabe fazer tantas coisas:

"Eu sei por exemplo uns poemas de cor, sei fazer papagaio de papel, posso cozinhar uns dois ou três pratos com categoria, tenho certa paciência para ouvir, sei ótima massagem para as costas, mastigo de boca fechada, levo jeito com crianças, conheço umas orquídeas, tenho facilidade para descobrir onde colocar umas carícias, minhas camisas são lindas, sei umas coisas de cinema, não bato em mulher."

Ivan Ângelo sabe que os mundos estão em confronto e sabe também que não basta pedir para comparar apenas duas realidades ou dois homens, sendo preciso que a subjetividade conheça o chão que está pisando, e para isso a teoria só tem sentido quando aliada à prática. Em se tratando de uma

relação amorosa, a única prática possível é a vivência plena do amor, da paixão. Por isso, o narrador, por mais que isso possa feri-lo, diz para a amada que vá, pois ele espera que a velocidade tão exaltada na contemporaneidade consuma esse amor rival.

E como o narrador avisou desde o início da narrativa que razão e emoção têm de ser conjugadas formando harmonias, diz para sua amada e para os leitores que nada é definitivo, nem histórias de amor, nem momentos de negação dos valores tão trabalhosamente conquistado pelo gênero humano em sua trajetória, até os dias de hoje. O momento é de refluxo das potencialidades humanas, mas a arte ainda pode desempenhar o seu papel de antecipar e propor mudanças no relacionamento de um casal e no relacionamento dos homens em geral, e por isso, o autor-narrador, ao terminar o conto, abre-o para o futuro de forma bela e inesperada como condiz com o texto artístico:

“Eu não sou rancoroso. Leva a chave para o caso de querer voltar.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Ivan Ângelo

Duas faces. [s.n.t.]. Reed. em parte no volume *A face horrível*.

A festa. São Paulo: Vertente, 1976.

A casa de vidro. São Paulo: Cultura, 1979.

A face horrível. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

O ladrão de sonhos e outras histórias. São Paulo: Ática, 1994.

Obras de referência

ABENDROTH, W. et alii. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1980.

BARTHES, Roland et alii. *Literatura e sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura*. Lisboa: Estampa, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. (Org. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria da literatura*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTRO, Heliane. *Ideologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas no Século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LOBO, Luíza. *Críticas sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- . *Ontologia do ser social*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MORENO, César Fernández. (Coord.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PRÉVOST, Claude. *Literatura, política, ideologia*. Lisboa: Moraes, 1976.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- . *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- XAVIER, Elódia. (Org.) *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.