

A questão do *eutro* na cena moderna: reflexões em contos de E. A. Poe e Machado de Assis*

Ivo Lucchesi

Introdução

O propósito a orientar o pensamento analítico em torno do tema sugerido vincula-se à necessidade de identificar quais as reais aporias que projetam a modernidade e seus desdobramentos na direção de um horizonte sombrio. Que aspectos concretos se interpõem entre o ser e o mundo, a ponto de impedirem uma construção societária na qual a vida de seus membros não se sinta refém de uma rede tentacular, capaz de privar os seres do usufruto de bens materiais e de instalar mecanismos obliterantes do aprimoramento dos valores essenciais?

Uma análise prévia já reconhece que se inscreve no modelo cultural do Ocidente uma radical ameaça cujas raízes podem ser percebidas na progressiva falência de categorias sociais e existenciais nas quais o Ocidente, ao longo de seu percurso histórico, concentrou sua aposta. Assim, proponho uma releitura crítico-reflexiva acerca do que reconheço serem as quatro categorias centrais e como se inter-relacionam com o campo da arte. São elas: indivíduo, identidade, sujeito e subjetividade. Cumprida essa parte, sugiro o que, em nosso entendimento, resta do espólio delas, ou seja, o que surgiu como expressão do eu (o *eutro*), em meio aos escombros decorrentes do estilhaçamento e pulverização de que se tornou alvo o significado das categorias mencionadas, expostas ao emaranhado cenário da *hipermodernidade*.

Por fim, é intenção tentar fazer convergir para a representação literária o resultado crítico das questões conjunturais, com base em dois contos cujas problematizações articuladas por Edgar Allan Poe, no conto “O homem das multidões”, e Machado de Assis, no conto “O homem célebre”, parecem sinalizar, com bastante agudeza perceptiva e estética, os grandes dilemas que, atualmente, ameaçam atingir seu limite máximo, potencializando o “mal-estar” individual e societário.

A arte: sempre um ato de auto-expressão

Desde os mais remotos tempos, o conhecimento humano se esforça na tentativa de definir e delimitar o sentido de *indivíduo*, *identidade*, *sujeito* e *subjetividade*. No centro das ciências humanas, a despeito de relevantes avanços, permanece o desafio quanto à clareza de significado das categorias acima referidas. Há uma longa tradição do pensamento ocidental subordinada ao ditame dessas quatro categorias que, num primeiro momento, a metafísica procura elucidar, fazendo-se suceder pelas formulações do racionalismo, da fenomenologia e, por fim, da ontologia hermenêutica.

Dos pré-socráticos ao cogito cartesiano, prolongando-se na concepção kantiana do ego *transcendental*, em aliança com as especulações teóricas sugeridas por Freud, algo perdura como presença esfíngica a suscitar ininterruptas investigações, sondagens, reavaliações. Se, por um lado, porém, as investidas teóricas nos mais variados campos não atingem a eficácia desejada quanto à real significação das quatro categorias, por outro, o mesmo não se pode dizer quanto à eficiência a elas emprestada pela arte.

Na costura dos mais diferenciados tempos, encontra-se a criação artística a fornecer uma verdadeira galeria de personagens e enredamentos com os quais o enigma ocupa a cena. Ora é um Édipo mergulhado na sôfrega procura de uma identidade oculta nas trevas de sua própria história, ora é um Hamlet atribulado pela necessidade de definir um caminho que, no fundo, não o liberta de um enfrentamento dramático, seja qual for sua escolha. Também poder-se-ia invocar o aturdimento de um Bentinho que vê agigantar em si mesmo a corrosão dilaceradora, sem jamais saber equacionar se o ciúme lhe nasce como fruto do pensamento astuto e da observação lógica, ou do sentimento que, desrespeitando a razão, no ser de Bentinho se instala numa incessante e crescente tortura. Enfim, a relação seria interminável e impossível de contentar as multifacetadas percep-

ções de outros que reclamariam a falta de referências que haveriam de priorizar, em lugar das obras citadas, a significação presente na figura de Prometeu a quem os deuses não perdoam pela ousadia em querer repartir com os humanos o fogo do conhecimento proibido. Por que também não haveria de relembrar a violência ética de Medéia, cujo fundamento, séculos após, iria realimentar Garcia Lorca em “Bodas de sangue”? E por que, ainda, deixar à margem o contraponto do trágico, tão emblematicamente expresso na representação do ridículo humano das peças de Molière, nos escritos de Balzac e Eça de Queirós? Igualmente, não seria justo silenciar a respeito das crises que fomentam as atormentadas personagens de Dostoiévski, bem como, no avesso delas, os aprisionados seres configurados nas obras de Kafka, Beckett, Ionesco, entre outros.

Afirmando ou negando, exaltando ou denunciando o aniquilamento, a arte, em todos os tempos, não faz outra coisa senão pôr em xeque o sentido com o qual nomeamos *indivíduo*, *identidade*, *sujeito*, *subjetividade*. Tal assertiva traz à discussão um certo senso comum que em torno do tema se foi consolidando ao longo do tempo. Não são poucas as vozes que atribuem às quatro categorias o fato de elas serem uma especulação criada pelo imaginário burguês. Sem dúvida, a burguesia, até por carecer de auto-representação histórica, transformou essas questões em algo mais intenso. Isto, contudo, não credencia a burguesia como fiadora dessas proposições. O que, na verdade, a burguesia institucionaliza e consigna é a figura de autor e a obra como produto e propriedade. A burguesia finda por carimbar a arte com o selo do capital, destinando-lhe o atributo patrimonial. Tentarei equacionar melhor o problema.

Reportando-nos à Antigüidade clássica, desta feita centrando a observação no campo das artes plásticas, verifica-se que, se, naquela época, não se encontra a figura do autor como padrão de singularidade, o mesmo não se pode afirmar em relação ao acervo. O legado de esculturas que sobreviveu às guerras e aos cataclismos deixa claramente delineado o ideal de beleza. O que está consignado nas esculturas de *Apolo*, *Afrodite*, *Vênus de Milo* é uma concepção acerca do cânone do corpo. Há, pois, uma identidade a orientar uma certa configuração humana que, provavelmente, guiava e estimulava o imaginário individual e coletivo daquela sociedade. Tais esculturas não deverão ter sido meros ícones míticos. Adiante, ainda retornarei a esse aspecto autoral na Antigüidade.

Quando se reconhece haver, no Renascimento, uma revalorização estética dos paradigmas da Antigüidade greco-romana, está-se dizendo que o olhar renascentista recupera o corpo como *unidade de expressão*, com formas torneadas e anatomia insinuante. Há, inegavelmente, nesse gesto artístico, um ato político subversivo a consagrar a libertação de um corpo erotizado e erotizável. Assim se pode compreender perfeitamente o “diálogo” entre a escultura de Apolo, de autoria anônima, e a de David, de Michelângelo.

Tanto a literatura e o teatro quanto as artes plásticas, desde as origens, se prestam à erotização das formas. Seja a literatura erótica grega dos contos milésios, reunidos, no século II a.C., por Aristides de Mileto, no livro *Milesiarcas*, seja, no teatro, com as peças *Lisístrata* e *A assembléia das mulheres*, ambas de Aristófanes, por volta de 411 a.C., o erotismo se revela um dos grandes temas. Na cultura ocidental, nunca a nudez se viu dissociada da eroticidade. Da mesma forma, tudo, na Antigüidade clássica, serve de pretexto para exibição do corpo, em estado de nudez total ou parcial, conforme declara Richard Sennet: “A Grécia civilizada fez do corpo exposto um objeto de admiração”¹.

De modo ainda mais ostensivo, registra-se, a partir do Renascimento, vasta figuração plástica da nudez, servindo ou não de mote a temas religiosos. Apenas para ilustrar, podemos destacar *Eva*, de Van Eyck; *Eva*, de Albrecht Dürer; *Nascimento de Vênus*, de Botticelli; *Leda e o cisne*, de Leonardo da Vinci, bem como a de igual título na versão de Michelângelo. Deste também não se pode ignorar a abóbada da capela Sistina. Aliás, em função dos propósitos de um certo olhar, os afrescos bem podem representar o grande templo profano da nudez dionisiaca, recoberto com o disfarçado véu da tematização do sagrado, em atendimento à encomenda do papa Paulo III. Principalmente, a pintura do *Juízo final* é um painel no qual o artista realiza vigorosa expressão de desrecalque. Enfim, é um ato de profunda desrepressão contra a imposição de uma moral fechada. No *Juízo final*, Michelângelo contempla, até onde pôde ir sua radicalização, a celebração da carne. É conhecido por todos o episódio protagonizado pelo papa Pio V, sucessor de Paulo III, determinando a Daniele de Volterra a tarefa de “cobrir as indecências” e “as figuras que apareciam espacialmente provocativas”².

Prosseguindo ainda no elenco de pinturas, não posso deixar de mencionar *As três graças*, de Rafael – tema posteriormente revisitado na tela de igual nome por Rubens –; *Vênus e o tocador de órgão*, de Tiziano; os inúmer-

ros nus femininos de Correggio, a exemplo dos nus masculinos de Caravaggio, com acentuada auto-expressão da homossexualidade (cf. o quadro *São João Batista*), antecipando aquilo que, séculos após, notabilizaria o trabalho de Wilhelm Von Gloden, no campo da fotografia. Seguiriam a trilha renascentista na apologia à nudez Velásquez, em *A Vênus do espelho*, Goya, em *Maja desnuda*, Rembrandt, em *Betsebé com a carta de David*, e assim sucessivamente.

Mais à frente no tempo, com a invenção da fotografia, multiplicam-se a produção e a difusão da nudez, emprestando ao corpo expressão de efetiva realidade. O nu fotográfico, lembrando Bernard Noël, institui “le toucher du regard”³. Para Noël, a nudez reproduzida pela fotografia, enquanto linguagem, firma um novo pacto de fruição e de significação: “Dans chaque rencontre, il y a cette révélation extrême. La nudité est la figure de cet extrême”⁴.

A razão maior a mover a presente argumentação diz respeito ao fato de que, na raiz da criação estética, se inscreve uma *pulsão do inconformismo*⁵ do ser perante a existência, cuja essência vital aponta para a dor e para o corpo. Dor e desejo vão, assim, tecendo a rede da linguagem, redundando na concretude de uma auto-expressão materializada na obra. Em sendo verdadeiro, portanto, tal reconhecimento, torna-se óbvia a conclusão de que, na matriz do ato criador, estão o indivíduo, a identidade, o sujeito e a subjetividade que, a partir de agora, procurarei desenvolver.

A crise das quatro categorias

Acentuada presença na tradição do pensamento ocidental marca a trajetória de cada uma das categorias nomeadas no tópico anterior. Nem sempre elas figuram nos diversos contextos acompanhadas de significados precisos, o que muito tem contribuído para o desgaste semântico com o qual atualmente comparecem em centenas de ensaios das mais distintas linhas teóricas, quando não se tornam alvo de banalização de perfil jornalístico-informativo.

Não há aqui nenhuma intenção de reconstituir o mapeamento acerca do itinerário sinuoso por cada categoria tomado, supondo que, para tanto, demandaria uma exaustiva pesquisa, a ponto de justificar um trabalho à parte. Todavia, mínimo reconhecimento das territorialidades acadêmicas que envolvem o uso de tais conceitos se faz necessário.

Do conceito de indivíduo predominantemente tem-se ocupado a filosofia do direito, conforme se pode detectar nos escritos de Rousseau, Kant e Fichte. Dele também se ocupa o campo das ciências políticas. Na maioria dos casos, a noção de indivíduo se vê atrelada ao sentido de propriedade e de liberdades individuais. No tocante ao emprego da palavra-conceito *identidade*, a Leibniz credita-se a primazia, por ocasião do que ele formula a respeito da lógica, ao instituir tanto “as identidades dos indiscerníveis” quanto “o princípio do terceiro excluído”. Fora de uma ambiência filosófica, *identidade* é evocada com acentuada recorrência nas esferas crítico-teóricas que agenciam cultura e psiquismo, como a antropologia, a psicanálise e a psicologia. Referente a sujeito, sua presença se dá, com maior ênfase, nas chamadas correntes filosóficas do sujeito – uma linhagem inaugurada por Sócrates –, concentrando-se principalmente em autores como Kant, Fichte, Lagneau e Husserl. Contudo, a utilização de sujeito como categoria serviu mais para assinalar uma oposição em relação às filosofias da ação. Mais adiante, com a entrada em cena das ciências da linguagem, vem-se associando sujeito à noção de discurso e/ou de escritura. Por fim, a *subjetividade* se revela a menos precisa quanto a poder confiná-la a qualquer dos campos do conhecimento. Digamos que ela transita timidamente por todas as esferas, tornando sua possível real significação enfraquecida.

Feito esse breve registro, cabe, agora, a tarefa de explicitar os atributos que procurarão delinear o significado com o qual pautarei seus usos no presente escrito.

O indivíduo

Por indivíduo, caracterizo a indivisível unidade de um corpo societário. Em sendo irrepartível, haverá de ser, com o seu isolamento, também irrepetível, afora quando participa de ações coletivas. Assim compreendido, deduz-se que a história civilizatória sempre foi povoada de indivíduos. Isto não se confunde com autonomia societária. Mesmo em épocas cujos regimes se marcaram pela opressão, ainda assim neles se pode reconhecer a existência do *indivíduo*.

O pensamento ocidental, talvez mais por um processo de ideologização, insiste em creditar ao Renascimento o nascedouro do *indivíduo*. Tal avaliação me parece tão equivocada quanto aquela defendida por outro naipe de teóricos que decreta a morte do indivíduo com o surgimento da sociedade de massa. A propósito do “nascimento do indivíduo”, observe-se o que afirma Walter Brünig:

No início da época moderna, com o Renascimento e a Reforma, ergue-se o protesto do que é individual, único, no homem contra toda e qualquer limitação e constrangimento devidos a naturezas gerais, ordens e normas. O homem individual torna-se consciente de suas forças criadoras próprias e reclama autonomia. Mesmo na sua relação com o absoluto não se quer mais deixar limitar por instituições e dogmas; é como individualidade única e insubstituível que encontra o Tu do Deus pessoal. A consciência da consciência própria e da força criadora do homem conduz a uma atitude completamente nova.⁶

Além de o autor não considerar a gama de conquistas obtidas pelas civilizações antigas, ainda finge ignorar o quanto perdurou em várias partes da Europa, principalmente na Península Ibérica (e sua conseqüente extensão às colônias da América do Sul), a Inquisição. De que “Deus pessoal” fala o autor? Que idílico cenário Brüning vislumbra no qual não mais existem “normas” e “dogmas”? Ou estará ele, sub-repticiamente, querendo associar a noção de *indivíduo* ao conceito de nação, fenômeno que concretamente se estrutura como um dado historicamente datado a partir do Renascimento? Se assim é, também é um outro equívoco, na medida em que, ao promover-se tal acoplamento, se está definindo a categoria de indivíduo por meio de um atributo de natureza externa. E ainda que não seja, o que, então, no julgamento do autor, terá representado o fato de um membro das sociedades antigas sentir-se cidadão romano ou cidadão ateniense?

Insisto na recuperação da idéia de que a existência do *indivíduo* se constitui numa indispensável e permanente singularidade civilizatória de todos os tempos, visto ser este o fundamento a dar suporte e sentido ao impulso do ato criador, essência da expressão artística.

Recupero, portanto, o que envolve a questão autoral na Antigüidade. Bem nos são familiares os nomes de Homero, Ésquilo, Sófocles, Aristófares, Petrónio, Virgílio, Sêneca, e outra tanta legião. Sabemos todos o que criaram. No entanto, magistras esculturas e colossais construções ficaram no mais absoluto estado de anonimato. Ora, tal fato não significa que, naquelas sociedades, não se valorizava a figura do autor. A questão é outra: naquelas sociedades, certas criações não eram autoralmente prestigiadas, por injunções axiológicas e econômicas próprias daqueles tem-

pos. É preciso lembrar que, naquele contexto, havia uma distinção bastante clara entre o sentido de “criar” e o de “construir”, ou entre o artista e o artesão. Já, no Renascimento, também por força das novas condições igualmente axiológicas e econômicas, tudo passou a ser alvo de destaque, porque também tudo se tornou mercadoria atrelada a um valor ou preço. O prestígio autoral, no progressivo processo de instalação da burguesia, passou a conferir maior *status* ao objeto.

Enfim, a arte, desde os primórdios, afirma a excelência e a singularidade dos atos e dos sentimentos individuais. Que seja a bravura épica de Ulisses, que seja a desventura abissal de Édipo, é o indivíduo posto em relevo que, na construção de sua historicidade, fixa parâmetros de conduta, de conceitos. No mais, são sutilezas históricas e estéticas a alimentarem discussões, correntes teóricas ou territorialidades acadêmicas, a exemplo de questiúnculas inexpressivas a se cingirem a enquadramentos, classificações e esquematizações que não vão além de reducionismos tão práticos e pragmáticos quanto reveladores da tecnicidade de um pensamento estéril, limitado e incapaz de fazer as obras expressarem a grandeza de que elas são portadoras. A propósito, cabe recordar a advertência de cunho judicativo que, há quase duas décadas, Eduardo Portella sentenciou, ao perceber os possíveis desvirtuamentos por que, no Brasil, os estudos literários, em sua maioria, estavam passando:

Na estratégia compulsiva da análise acadêmica, quando o impulso *informativo* se mantém, o nível *interpretativo* se perturba. O analista costuma ser aquele que não sabe o que fazer com a análise que fez. Nas suas mãos o debate técnico se resume numa discussão cifrada, enroscada no próprio idioleto. Este dedicado e paciente *scholar* quase nunca evita a relação subalterna com o texto, no empenho ilusório de garantir a objetividade do conhecimento.⁷

O encaminhamento desta reflexão parece inclinar-se para uma certa provocação que, aliás, já a posso (e devo) apresentar. Não será exatamente no momento histórico no qual se manifesta a necessidade de auto-afirmação, mediante o ato de nomeação do indivíduo como categoria, o marco inicial de sua lenta morte? E mais, o processo de deperecimento do indivíduo não terá sido sublimado pela crescente e infiltrante construção do

individualismo? Nesse caso, a estética romântica poderia ser lida ao contrário do que o senso comum para ela estabeleceu. O Romantismo, em lugar de se caracterizar como a expressão estética a prestar culto ao indivíduo, estaria, na verdade, consignando o *réquiem da individualidade*? Nesse sentido, a exacerbação da individualidade indicaria o grito de sua própria agonia. Talvez, a metáfora mais reveladora dessa percepção tenha sido condensada na personagem Fausto, de Goethe. A esta se seguem o desespero disfarçado na *flanerie* de Baudelaire, o vagante narrador de “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe, o desencanto do maestro Pestana de “Um homem célebre”, de Machado de Assis, a radicalização da falência nas personagens de Kafka, passando pelo desolado e ignorado poeta, perfilado por Carlos Drummond de Andrade no poema “Nota social” e, por fim, culminando com o total banimento na experiência narrativa oferecida pelo *nouveau-roman*, a exemplo do que se verifica em *O ciúme*, de Alain Robbe-Grillet.

A identidade

Das quatro categorias selecionadas, a *identidade* é a que mais concentra contradições cuja origem se situa na semanticidade ambivalente da palavra. Tanto identidade pode significar o que constitui a especificidade de alguém ou de algo quanto permite caracterizar o que há de idêntico em alguém ou em algo. A *identidade do indivíduo* não exclui a *identidade* do grupo social (ou de uma agremiação esportiva, filantrópica ou partidária) a que ele pertença. Assim também se dá com a identidade da obra de arte. O que nela há de propriedade singular e o que nela há de reconhecível em relação a um leque de obras pertencentes a uma estética comum. Na *identidade*, portanto, residem, lado a lado, o específico e o coletivo, a igualdade e a diferença.

A ambivalência semântica da qual a palavra-conceito em questão é portadora parece ser o fator que, ao mesmo tempo, turva e ilumina as significações a ela atribuídas. Ao ser, também essa dualidade se expõe. A própria expressão “crise de identidade”, tão comumente usada, se faz tradutora da ambivalência semântica que se transformou em conflito existencial, principalmente pelos rumos tomados pelo modelo cultural do Ocidente. Na *identidade*, está inscrita a afirmação do *indivíduo*, mediante o que o torna um ser autônomo. Mas, como saber-se um ser efetivamente autô-

nomo, sem que tal certeza não se encontre ameaçada pela máscara de uma excessiva auto-estima? E mais, na nova configuração sócio-existencial com que se ergueu a sociedade de massa, quais as garantias efetivas, capazes de assegurar ao ser a construção real de uma identidade? Talvez, um dos mais dramáticos impasses impostos pelo século XX, passada a euforia nervosa da *Belle Époque* tenha sido a desesperada procura da *identidade*.

Todas as proposições teóricas, estéticas, sociais, políticas, culturais, morais e, enfim, existenciais estão irremediavelmente contaminadas pela *aporia da identidade*. Ser parte do coletivo, sem desfigurar-se; conquistar o reconhecimento, sem concessões ao lugar-comum e à mesmice; ser inovador, sem produzir a *morte do outro*; pesquisar a cura de uma doença, sem acarretar o surgimento de outra; criar máquinas mirabolantes, sem ocasionar o sepultamento de segmentos societários e produtivos; conquistar o desenvolvimento, sem amesquinhar tradições e culturas enraizadas. Nesse emaranhado de estratégias pendulares esteve (e está) mergulhada a crise que atravessou o século XX. Aos românticos coube o ônus de anunciá-la, como geração pioneira a experimentar a dor do desencanto. Às vanguardas que pontificaram as primeiras décadas do século XX restou a violência estética como espasmo último de repúdio ao que estava sinalizado com todas as letras. Nesses dois momentos, a *identidade* e, com ela, o *indivíduo*, perdeu o direito à ingenuidade. O desdobramento crucial dessa agônica experiência esgarçou o último reduto que Christopher Lasch usou como subtítulo de uma de suas obras: “a sobrevivência psíquica em tempos difíceis”⁸.

É inegável o reconhecimento do quanto a intensificação de conflitos impregnou as relações tanto sociais quanto interpessoais, em decorrência do acirramento de disputas, competição, atitudes corporativistas, volúpia incontida por riqueza, febre consumista (mecanismo de autocompensação), delirante e desesperado exibicionismo, carreirismo, obtenção de prestígio pessoal a qualquer preço, tudo, enfim, veio a reboque de um processo societário de perfil macrossistêmico a alimentar tais deformações. Na origem dessa derrocada, se encontra a morte da identidade, deixando o resíduo de indivíduo à sua própria deriva, na condição de refém de uma legitimação que não está sob seu controle e sim sob a vigilância do “outro”. O mundo da “estandardização” – nisso Adorno não se equivocou – parece haver tragado o suspiro derradeiro da identidade. Em seu lugar, ficam a representação e o simulacro, um quadro, aliás, corretamente pintado pelas palavras de Deleuze, no prólogo de *Diferença e repetição*:

O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição.⁹

A arte, sempre antecipadora das transformações, é pródiga em descortinar o horizonte da crise na qual ingressaram o *indivíduo* e a *identidade*. De um lado, a pintura impressionista e, de outro, a narrativa literária do início do século XX bem captaram a diluição tanto da paisagem quanto do enredo, ou seja, aquilo que servia de parâmetro da representação do mundo foi sendo, pouco a pouco, desintegrado de modo a resultar na geometrização do abstrato, a exemplo do cubismo, e na fragmentação do conteúdo narrativo, ao lado do estilhaçamento do tempo. Sem ter o que representar, restou a linguagem como dobra de si mesma, abrindo o novo naipe de práticas estéticas centradas na metalinguagem. A crise das “grandes narrativas”, como a pensou Lyotard¹⁰, não inaugura um novo período na história do Ocidente, simplesmente porque suas substância e forma já estão emolduradas no próprio processo natural de um tempo que não conhece fronteiras e, como tal, não se esgota, apenas segue seu curso natural. Não há, portanto, um “pós”. O que há é o desdobramento de perdas superpostas nas quais não mais se vislumbram espaço e tempo, à altura de o *indivíduo* e, conseqüentemente com ele, a *identidade*, neles se reconhecerem. A “grande narrativa”, portanto, não morreu. Ela está aí, com outra roupagem, configurada nas megaproduções cinematográficas, no culto ao consumo, no fascínio pela imagem, no multiculturalismo como subproduto da globalização, na revitalização de práticas esotéricas e, por fim, conforme bem preconizou Debord¹¹, na espetacularização do mundo. O que se faz ausente é a narratividade capaz de refundar o sentido da existência, reconciliando o *indivíduo* com a *identidade*. Este é o impasse.

O sujeito

“A era moderna gira particularmente sob o signo da liberdade subjectiva”.¹² Assim Habermas inicia um dos seus ensaios, ao tentar focar o pensamento de Nietzsche como marco da virada da modernidade, na qual o grande embate estaria, segundo o autor, reservado à bipartição de uma territorialidade: espaço público e o espaço privado. A questão sugerida por Habermas ficaria razoavelmente equacionada, se houvesse efetiva transparência quanto à real existência de ambos os espaços, ou seja, se pudéssemos discernir que área demarcada asseguraria o espaço público e que área caberia à vivência do privado. Se nenhum véu, entre as duas esferas, cobrisse a visibilidade dessas instâncias, então qualquer reflexão em torno da configuração do sujeito na sociedade contemporânea perderia sua razão de ser. O reconhecimento da fronteira entre o público e o privado estaria a dizer que, em ambos, a transitividade do indivíduo preservaria sua condição de *sujeito*. Acredito que, nesse particular aspecto, Habermas já está passos atrás no tempo. A tensão a que ele se refere já foi desalojada. O que se está experimentando, inclusive pela emergência de novas modalidades comunicacionais, a exemplo da internet, é a liquidação das fronteiras.

Antes de maiores especulações, torna-se imperioso declinar aqui o significado que emprestaremos à categoria de sujeito. *Sujeito* é o *indivíduo* que firma sua identidade pela capacidade de organizar um discurso no qual ele, conscientemente, reconheça como sendo a expressão autêntica de seu eu. Caracterizado dessa forma, o sujeito não pode prescindir do lógos. O *sujeito* só pode saber-se como tal numa experiência com a linguagem, de modo a, com ela, pôr em xeque a exterioridade do mundo. O que está aqui sendo afirmado não é o primado do *sujeito cognoscente*, e sim o que mais se afina com o que Bataille denominou “experiência interior”¹³. Em tal situação, o sujeito exige a si um permanente estado de abertura, pondo-se em questão, como condição essencial para impedir que o ser se transforme num mero ente “esquecido de si” – lembrando Heidegger –, entregue a uma realidade reificada.

Da mesma forma, que *indivíduo* e *identidade*, na conjuntura societária contemporânea, se transformaram em categorias existenciais esvaziadas de representatividade, é óbvio também que o mesmo ocorra com a de *sujeito*. O modo de vida presente cria para a sobrevivência do sujeito graves ameaças, na medida em que tende a vingar o modelo da *barbarização*¹⁴, fru-

to de uma cultura da deformação ética cujo fundamento básico parece ser a despersonalização, acrescida de uma estratégia calcada na inautêntica egocentria, capaz de produzir nas pessoas, tanto a falsa imagem de si para o outro quanto para si mesma, além de haver aniquilado o sentido da autoridade. A construção sistêmica centrada prevalentemente nessas características não acarreta apenas a fragilização das vidas, mas também o próprio perfil político de todo um corpo societário, repercutindo diretamente na ameaça à consolidação da democracia. Tal fato não escapa à observação crítica de Christopher Lasch: “O declínio da autoridade é um bom exemplo do tipo de transformação que promove o aparecimento da democracia sem substância”¹⁵.

A depreciação da vida pública, exposta e enfaticamente noticiada pela grade midiática, realimenta a perda de referências na vida individualizada, o que inviabiliza a reconstrução do *sujeito*. Como ser residual, fica-lhe também a situação de *sujeito de ação*. Entregue ao mais absoluto estado de abandono, sem orientação, sem conhecimento sólido e enraizado, o eu, entorpecido e deformado, se faz objeto do estonteante bombardeio da informação, sem a possibilidade de sequer ter a dimensão da destinação trágica de sua existência. Se o eu pudesse percebê-la, habilitar-se-ia para a reconstrução de si. Todavia, esse substrato lhe é subtraído, na medida em que tudo ao redor se mostra uma intimação a mergulhar no frêmito do imediatismo. Falta-lhe, além de uma base crítica, a desconfiança acerca do que o aniquila. Tudo lhe é oferecido sob o rótulo do descartável, sem atinar que, na verdade, o que se descarta é o próprio eu. Ou, quem sabe, haja em si a leve desconfiança dessa mortífera realidade, e, por isso mesmo, sentindo-se inabilitado para romper os elos da cadeia asfixiante, se deixe, numa circularidade irremovível, arrastar para a vivência de uma ininterrupta excitação? Para a análise dessa questão, é indispensável convocar-se o enfoque a respeito da quarta e última categoria: a *subjetividade*.

A subjetividade

A linha de abordagem com que vem sendo construída a presente reflexão não deixa margem a nenhuma dúvida quanto à imagem melancólica no tocante ao modo como se apresenta a cena moderna. A impressão é que, na moldura desse quadro, se situa uma tela a tematizar o desencanto e a nulidade acerca de tudo que, algum dia, porventura, tenha sido afirmativo

e glorioso. Não é bem assim, posto que não é o saudosismo o sentimento a mover o olhar crítico. O problema é de outra ordem e este nos remete a uma inevitável constatação: as categorias com as quais o modelo cultural do Ocidente tentou pautar sua identidade estão falidas. A insistirmos na preservação delas, outra opção não restará, senão a falsificação de suas reais significações. Por outro lado, instala-se a crise exatamente por não se saber pensar a realidade presente, divorciada daquelas mesmas categorias. Como imaginar o mundo sem *indivíduo*, sem *identidade*, sem *sujeito* e, supõe-se, sem *subjetividade*? Como estruturar, o mínimo que seja, o pensamento sobre “o mundo do sem elas”, quando a tradição apostou todas as fichas no “mundo do *com elas*?” Este é o desafio.

Será que, pelo menos, das quatro categorias, uma poderá ainda servir como referência matricial? Sim, esta é a proposição que ora encaminharemos. A *subjetividade*, como espaço interior de um eu, se apresenta como o reduto impossível de ser eliminado ou esvaziado. Isto é possível, em razão de ela constituir-se na diferença com a qual se marca a condição humana. Claro está que, em função dos vetores vigentes na vida atual, também a *subjetividade* se molda à configuração do que está posto. Todavia, ela, diferentemente das demais, não tem como ser eliminada. Afinal, é por meio da *subjetividade* que o eu filtra, frui, se expressa, adquire e manifesta suas conexões com a realidade circundante e circunstante. Mesmo aprisionado ou manipulado, condicionado ou falsificado, o eu (sobre)vive dela e com ela. É a *subjetividade* o derradeiro pilar de sustentação com que almeja atingir o patamar da felicidade, mesmo abdicando de um entendimento mais profundo de todas as suas implicações, ou até ignorando que tais implicações existam.

O eu existe vinculado a uma experiência contingencial na qual todos os seus movimentos estão previamente mapeados por conexões, cujo perfil as define como: *associativas*, *participativas*, *tensionais* e *disjuntivas*. Não há forma de pensar a vida sem reconhecer essas quatro possibilidades que tanto podem ser alternadas quanto concomitantes. Nesse deslizar do eu pela passarela do mundo, dão-se os envolvimento, os afetos, as inserções, os conflitos e as rupturas. Elas, somadas (e somatizadas), dimensionam as dores, os desejos, as conquistas, as perdas, as ilusões, os projetos, as crenças, os enganos, as simulações, as convicções. Claro, a qualidade e dimensão de profundidade dessas manifestações e vivências adquirem os contornos decorrentes do que as alimenta. Disto derivam as diferenças. Em que medida elas dão substância e autenticidade ao eu, é o que fica como a

grande incógnita com a qual cada eu deve defrontar-se, já que desse confronto depende sua própria imagem de si. Nesse ponto nevrálgico se delimita a necessidade (ou não) de o eu ir em busca do conhecimento, não para apresentar-se perante o outro num jogo de representações, mas para assumir-se perante si mesmo, no compromisso tácito com sua mais profunda verdade. Aqui, tem início outro desdobramento.

A circulação do eu no teatro do mundo parece, nos tempos atuais, a encenação de um enredo desarticulado, no qual as personagens se movem sem rumo pré-elaborado, a ponto de não mais se fazer clara a distinção entre o eu e o outro, abrindo espaço para o surgimento do que pode ser nomeado como *eutro*, numa espécie de simbiose de “personas” a flutuarem em meio a uma atmosfera que retira de tudo e de todos o peso de sua própria gravidade. O *eutro* é a deformação do eu em combinação com a virtualização do outro. Como tal, torna-se uma construção existencial que fica a meio de tudo, fazendo parte de uma peça cujo início não sabe bem como se deu e cujo final também não parece ter maior consequência. É um modo de viver suspenso com os pés no chão. O *eutro* aprende a satisfazer suas expectativas num olhar sem compreender; viver a alegria com data e duração marcadas; firmar relacionamentos amorosos por prática virtual, ou simplesmente “ficando” com alguém que, por sua vez, está na mesma superficial sintonia. O *eutro* foi educado (ou esquematizado) para contentar-se com o que a ele apresentaram como sendo a liberdade e o prazer de viver. Sob esse aspecto específico, é interessante o que Edgard Morin formula:

Que é a liberdade? É a possibilidade de escolha entre diversas alternativas. Bem, a liberdade supõe duas condições. Em primeiro lugar, uma condição interna, a capacidade cerebral, mental, intelectual, necessária para considerar uma situação e poder estabelecer suas escolhas, suas apostas. Em segundo lugar, as condições externas nas quais essas escolhas são possíveis.¹⁶

A avaliação a respeito da liberdade, proposta por Morin, oferece parâmetros justos para o entendimento mais claro do que sugerimos para a “identidade” do *eutro*. Ele simplesmente não reúne, em plenitude necessária, nenhuma das duas condições assinaladas por Morin. Intelectualmente, o *eutro* é um ente perturbado, já que o conhecimento adquirido é desarti-

culado, desreferencializado de conexões que requereriam uma entrega e um investimento por ele ignorados ou desprezados, razão pela qual o *eutro* aprende a escolher em meio às ofertas que sistemicamente lhe são dadas.

Quanto às “condições externas”, o *eutro*, até por faltar-lhe a primeira, mal as reconhece, o que favorece seu deslizar pesaroso pelo mundo, mas, ao mesmo tempo, sem maiores dilacerações existenciais. O *eutro* se acomoda às situações, sem a dimensão do que perde na disposição de conceder(-se). Ele acaba por ser até generoso nessa flutuação pela vida. Nenhuma ritualização lhe é cobrada; nenhuma hierarquização lhe é configurada, a não ser a de caráter funcional com a qual se defronta nas relações associativas de trabalho. Também, para o *eutro*, nada deve estar agenciado a maiores compromissos. Afinal, tudo sempre pode ser relativizado. A dramaticidade há de estar confinada aos noticiários diários nos quais ele busca, por meio de uma falsa catarse, a liberação autocompensatória para afugentar quaisquer atribulações típicas do cotidiano. O *eutro* também é facilmente recambiado para uma vivência religiosa na qual sua dimensão subjetiva se confunde com a celebração que ele aprendeu a mimetizar na “escola aeróbica” de um certo *showbusiness*. Não menos deformada é sua experiência estética. Para ele, a arte, quando não é terapia, é um simples prolongamento do que se acostumou a consumir no âmbito de um entretenimento descompromissado. Como tal, não reconhece maiores diferenças quanto ao fato de se o que lhe oferecem é realmente arte ou não. O importante é que ele se sinta bem, protegido de qualquer desconforto ou incômodo existencial. Tudo deve ser agradável, direto, excitante e leve. Quanto ao que se possa abordar em relação à arte em nossa atual sociedade, faz-se oportuno reproduzir o enquadramento proposto por Ronaldo Lima Lins:

A arte está posta, então, numa posição homóloga àquela em que se encontra em nossa sociedade, onde garante, no seu âmbito, uma liberdade total, uma liberdade que outrora jamais conheceu, já que obedecia sempre a injunções externas e a leis rígidas internas. Trata-se, como não ignoramos, de uma liberdade enganosa, de uma liberdade que, nos limites de seu percurso, volta-se contra si mesma, emudecendo, pelo excesso de ruído (portanto, pela falta de medida), os sons de advertência que porventura insiste em enunciar.¹⁷

Por fim, o *eutro* segue a trilha que a ele foi determinada, na medida em que não guarda consigo a memória de seu eu. Ele já nasceu no mundo do *eutro*, pronto para viver a experiência subjetiva da *eutridade*, destituída do sentido de espaço (sempre mutante) e de tempo-duração.

O eutro e a multidão nos contos de E. A. Poe e M. de Assis

Como já foi afirmado em páginas anteriores, a literatura, entre outros atributos, tem a capacidade – como de resto, a arte em geral – de sempre antecipar-se ao que somente mais adiante a sociedade torna visível. Tudo, portanto, do que até aqui foi alvo de análise e considerações atinentes à sociedade contemporânea se pode ler nas concepções ficcionais concebidas no século XIX. Uma é o conto que Edgar Allan Poe, primeiramente, publicou em 1840, no *Burton's Gentleman's Magazine*, “O homem das multidões”, cuja referência doravante se fará pela sigla *HM*. Outra, também um conto, “Um homem célebre”, que será nomeado pela sigla *HC*, publicado por Machado de Assis, em 1896, no livro *Várias histórias*. Entre o mistério que ronda a engenhosa e sagaz criação de Poe e a aparente serenidade de quem expõe, com distanciamento, a dor da vida motivada pela desilusão, a exemplo do que fica patente no conto de Machado, duas escritas se cruzam, completando-se e, acima de tudo, promovendo um rasgo na cortina que ainda escondia o cenário com o qual se apresentaria a tensa realidade do século XX.

“O homem das multidões”

O conto de Poe abre-se com uma epígrafe de La Bruyère: “É uma grande desgraça não poder estar só”. Inaugurador como é de uma literatura que tematiza o mistério, Poe, em *HM*, confirmando aquilo que o caracterizou como um escritor marginalizado, propõe ficcionalmente uma história na qual ele rompe radicalmente com o cânone narrativo que, na literatura norte-americana da época, vigorava. *HM* é a destituição de qualquer mínimo apelo à nacionalidade, destoando, por conseguinte de seus escritores contemporâneos. Afora outros aspectos, a ausência de culto à nacionalidade na obra de Poe assegura-lhe um lugar de primazia singularidade e, talvez por isso, injustamente incompreendido pela maior parte dos leitores e da crítica de sua época.

Ainda na primeira metade do século XIX, Poe capta, com extrema agudeza perceptiva e estética, o fundamento do que viria a transformar-se na característica estrutural do corpo societário do século seguinte: o desaparecimento do indivíduo e de sua respectiva identidade, dando lugar ao quase total estado de “anomia”, para usarmos o conceito de Durkheim.

A frase inaugural do conto, afora a epígrafe já mencionada, é uma inscrição em alemão (*er lässt sich nicht lesen*) com a qual, aliás, o conto se encerra, caracterizando a intencionalidade de conferir à narrativa um caráter circular, recolocando o leitor exatamente no mesmo ponto de partida, envolto no mesmo mistério, já que o autor não oferece ao leitor nenhuma pista quanto ao significado da frase. Esse mistério se vê ainda mais ratificado quando sabemos que a frase significa “ele não se deixa ler”, ou seja, não é a frase apenas que porta consigo o enigma. O enigma é também o que se constitui como o objeto central do relato. Adquire maior sentido a presente afirmação quando se tenta analisar a situação exposta no conto. Trata-se de um narrador-personagem cuja identidade o leitor desconhece. Nenhuma referência ao seu nome, tipo físico, idade, função. Nada. Sabe-se que é alguém que, sentado à mesa de um Café cujo nome também é enigmático (D***), repentinamente do interior do Café vê “pela grande janela da sacada em Londres” (única referência espacial), “ao findar duma noite de outono” (única referência temporal), passar um velho homem que faz o narrador sair de onde está para segui-lo a esmo. Acompanha-o, à média distância, pelos mais variados becos e ruas, horas a fio. Em meio à andança sem rumo e sem explicação, ele relata o que seu olhar detecta na paisagem tanto física quanto social, até que encerra concluindo:

– Este velho – disse eu por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. *É o homem das multidões*. Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais espesso do que o “*Hortulus Animae*”, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen*.

Sem fazer da leitura crítica do conto um tortuoso exercício de tecnicidade contábil que faria lembrar uma citação de Eduardo Portella, referenciada neste mesmo escrito, não posso deixar de mencionar um recurso que, empregado abusivamente pelo autor, se torna quase uma

metáfora concreta do conto. Refiro-me ao fato de, ao longo das sete páginas que o conto ocupa na edição brasileira, haver 91 ocorrências, entre frases e expressões, remetentes ao *olhar*. A título de ilustração, cito apenas algumas: “fitando-lhes lastimosamente os olhos”, “a membrana da visão mental se parte”, “ora esquadrinhando os anúncios, ora observando a promíscua companhia (...), e ora espreitando a rua pelas enfumaçadas vidraças”, “Olhava os passantes em massa”, “seus olhos rolavam com vivacidade”, “Não me excitaram grandemente a atenção”, “um vaporoso escurecimento dos olhos”, “Vi revendedores judeus, com olhos de gavião, cintilando em fisionomia das quais todas as outras feições mostravam apenas uma expressão de abjeta humildade”, “rostos cheios de equimoses e olhos aquosos”, e assim sucessivamente por todo o conto.

Num certo sentido, a atmosfera ficcional articulada por Poe abre, para os futuros caminhos da literatura ocidental, uma fresta que, muito provavelmente, fecundou tanto a tematização do absurdo de Kafka quanto a estética do realismo mágico com a qual veio a notabilizar-se um expressivo leque de escritores latino-americanos. Sem dúvida, a narrativa desenvolvida, principalmente, na primeira metade do século XX, muito deve à ousadia de Poe, um escritor sobre quem T. S. Eliot, por desconhecimento, ou por despeito, não soube depositar um olhar justo, preferindo desdenhar a qualidade da literatura de Poe, sob a alegação de faltar a ela reflexividade. Curiosamente, o conto escolhido se oferece à análise como um desafio, exatamente por aquilo que nele transborda quanto ao que provoca como reflexão.

Afinal, que chave interpretativa pode abrir, no conto, a porta da significação? Registremos, primeiramente, o que, a respeito de HM, declara Oscar Mendes: “Em ‘O homem das multidões’, [Poe] focaliza a figura do homem só no meio das multidões, no seu isolamento trágico, vagando pelas ruas repletas de gente de uma cidade, torturado talvez pelo terror ou pelo remorso¹⁸.”

O crítico, considerando que estava assinando, na edição por ele organizada, nada além de uma nota preliminar aos *Contos filosóficos* dos quais faz parte HM, optou por um acanhado comentário cujo conteúdo, embora não incorreto, beira quase o simplório, além de muito distar das problematizações que do conto podemos extrair. Exponho algumas delas:

a) A diluição da autonomia pela perda de referenciais

O narrador-personagem encarna o ser-aí, vagante, disponível e, ao mesmo tempo, sem destino. Encantado com o que vê, está, porém, perdido na própria oferta. A ação humana, pois, parece não mais regida por um nexo a unir ser e realidade. Trava-se um novo embate marcado pelas “relações disjuntivas”, fundando uma espécie de esquizofrenização do eu, máscara social e mortuária do *eutro*.

b) A subordinação do olhar aos apelos da exterioridade

O ser, esvaziado na sua identidade, e desvinculado de auto-referências, busca, fora de si mesmo, algo capaz de reconciliá-lo com a existência. Nessa ávida procura, é que, talvez, se manifeste subliminarmente uma parcela de dimensão trágica. Nada, porém, de maior intensidade. O narrador já sabe que, como indivíduo, se fez presa da reificação.

c) A nadificação do sentido

O narrador, como errante, acompanha os passos de um estranho, ignorando o que move ambos. Tudo vê, sem a preocupação de rigorosamente compreender. Impulsionado pelo *non sense*, sente-se impossibilitado de promover qualquer reconhecimento. A nadificação e a reificação a que fica exposto o eu ganham concretude no próprio esvaziamento do enredo que, sem a “grande história” da personagem, cria a fabulação do mistério como simulacro do ato de narrar, o que faz recordar Adorno: “Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandartização e pela mesmidade”¹⁹.

d) O estado de aturdimento do ser

Na incapacidade de a realidade exterior se apresentar como espaço de signos geradores de sentido, o vagar, quase a esmo, denuncia um ato agônico, próprio de quem queima a última cartada para escapar da falência existencial, razão pela qual nada do que é visto pelo narrador lhe produz deslumbramento. Andar e seguir “o gênio do crime profundo” pode representar a sombra de si mesmo. Qual é o delito em causa? Será a identidade o alvo

do “crime”, por isto mesmo, “profundo”? Não há respostas. A razão perversa que orienta os destinos da nova vida tem o poder do silêncio. Ver é o que resta. Vagar é o que está concedido.

e) A morte do indivíduo e o triunfo da multidão

Na nova sociedade, não há mais lugar nem vez para a celebração do indivíduo. Seu espaço está tomado pela multiplicidade de rostos anônimos, cujas vidas se chocam em meio a sonhos impossíveis e projetos inacabados. Tudo parece dirigir-se para a entronização do ôntico, vetando a expressão do ontológico.

f) O narrar da incomunicabilidade

A tradição narrativa do Ocidente sempre se marcou por atrelar o narrar a uma experiência do ser com o saber, como, aliás, bem define a etimologia de narrar que, em português, por oposição, gera os adjetivos “ignaro” e “ignorante”. Antecipando uma característica da ficção contemporânea, Poe faz do ato narrativo a negação de seu próprio fundamento. O sujeito não detém mais a posse do discurso, tornando-se objeto de uma realidade que “fala” por seu intermédio. Está em cena agora um eu de quem foi subtraído o direito de produzir o signo e de fundar o sentido. Signo e sentido, na nova conjuntura societária, pertencem a uma ordem sistêmica na qual, enredados, estão o eu e a multidão. Daí o caráter circular que une a última frase do conto à primeira. Encontrar o ponto de fuga possível, para além da moldura narrativa, é o desafio que fica para o leitor. Assim, o narrar se converte num procedimento próprio de quem deseja dividir com o leitor a perplexidade e a angústia.

“Um homem célebre”

Além do diálogo implícito que o conto de Machado evoca, em relação ao de Poe, outro diálogo mais explícito HC (sigla referente ao conto) sugere, em relação a outro conto do próprio autor, “Cantiga de esponsais”, integrante do livro *Histórias sem data*, publicado 12 anos antes. Giram ambos em torno do fracasso de um músico que não alcança, a despeito do prestígio atingido, a realização como compositor. Tanto a crise que abala Mestre Romão (CE) quanto a corrosão que invade o ser de Pestana, professor de música e compositor de polcas (HC) são variações de um mesmo tema.

A metalinguagem está intrinsecamente na costura da narrativa machadiana. A substância ficcional com que se tece, fio a fio, o conflito da personagem protagonista advém, diferentemente do narrador de HM, da clara consciência do quanto o projeto pensado para sua vida se foi desviando do caminho inicialmente para ela pensado e desejado. Sim, embora Pestana tenha a consciência do que perdeu, por outro lado não vislumbra o real agente do infortúnio, o que, em certo grau, o aproxima do narrador de HM, na razão direta em que, pelo já exposto, se distanciam.

Pestana suporta a vida desalinhada de seus desígnios mais profundos porque, de uma maneira ou de outra, tornou-se uma celebridade. Compunha em sintonia com a demanda de um gosto popularesco que pouco exigia além da alegria capaz de ser vivida ao sabor de acordes agradáveis, porém nada muito sofisticado. O trecho selecionado e abaixo reproduzido é bem elucidador, no tocante ao conflito que atravessa o ser de Pestana:

Exposta à venda, esgotou-se logo a primeira edição. A fama do compositor bastava à procura; mas a obra em si mesma era adequada ao gênero, original, convidava a dançá-la e decorava-se depressa. Em oito dias estava célebre. Pestana, durante os primeiros, andou deveras namorado da composição, gostava de a cantarolar baixinho, detinha-se na rua, para ouvi-la tocar em alguma casa, e zangava-se quando não a tocavam bem. (...)

Essa lua-de-mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. /.../.

Pela intermediação, quase judicativa, do narrador conhece-se o dilema que habita a personagem. Este é um dado que, aparentemente, nada teria a merecer registro. Afinal, centenas de narrativas, em todas as épocas se valeram de tal recurso, a ponto de constituir-se num padrão convencional. Se convencional é, em se tratando de Machado de Assis, con-

vencional deixa de sê-lo, o que obviamente procuraremos demonstrar.

A intermediação de que se vale Machado, através do narrador, acaba por tornar-se uma estratégia de mascaramento, cujo propósito é escamotear a auto-referenciação que a metalinguagem finda por trazer à tona. No plano da linguagem, aparentemente, o autor conta a história de alguém célebre: um autor de peças musicais. Uma leitura no plano da metalinguagem dá conta de que Machado, em 1896, já é alguém célebre: um autor de contos, romances, peças de teatro, poesias e crônicas. Seu nome percorre os mais exigentes circuitos sob aplausos. E aí, nesse subtexto, por autoprojeção ou auto-ironia, põe-se na frente do espelho (lembramos que “pestana” remete a olhos e a sono / sonho –pesadelo). Será que ele se vê como é visto, a exemplo da personagem? Será que ele avaliza sua obra com o mesmo retumbante reconhecimento com que os outros o fazem? Sim, aí, na tensão entre a linguagem e a metalinguagem, residem a sutileza e a riqueza de signos com as quais HC firma como uma escrita vigorosa. É bom frisar que, em 1896, Machado já totalizava um volumoso acervo: quatro livros de contos, seis romances, três livros de poesia e cinco peças de teatro, afora dezenas de crônicas e outras tantas de ensaios. Isto parece eximi-lo de maior autodesconfiança. Todavia, exatamente por já haver criado maior parte da obra é que pode ter sido tocado pela frustração do que, talvez, não mais pudesse ser, além do já realizado. Daí, uma celebridade em crise que, ainda assim, tem de atender às comemorações, inaugurações, solenidades institucionais, agrados do público fiel que sempre à espera da próxima criação está.

O conto, lido por esse viés, receberia 95 anos após, uma reinjeção de atualização metalingüística, cruzada por diálogo intertextual, em razão de um episódio originado, a exemplo das polcas de Pestana, da chamada esfera da música popular. Explicando. Em fins de 1991, Caetano Veloso, às vésperas de ingressar no ano de seu cinquentenário, lança o Lp *Circuladô*²⁰ – repleto de sutis referências autobiográficas – composições, em cuja contracapa, em diagonal, reproduz uma frase que, no conto HC, é emblemática quanto ao que nele está problematizado: “(...) mas as polcas não quiseram ir tão fundo”. Óbvio está que Caetano, na sua costumeira voracidade e perspicácia de leitura, captou o subtexto, trazendo-o também, como metalinguagem e na condição de autor célebre, para uma apropriação auto-referencial. Deste modo, o conteúdo desta análise que, num dado momento, se centrou na própria figura de Machado, automatica-

mente se vê extensivo às possíveis intenções metalingüísticas e existenciais à figura de Caetano. Recorde-se ainda que a capa do mencionado *Lp* põe em destaque um olho (pestana?) e um girassol.

Reconduzindo o conto de Machado ao enfoque inicial, eis que volta à cena o drama de Pestana. Sem conseguir, ao longo da vida harmonizar o que, de resto, era inconciliável, a personagem cada vez mais mergulha no aprisionamento irreversível. Finda o conto com a sua morte: “Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo”.

O sentimento de frustração não pôde reverter algo que, provavelmente, se fizera inscrito na lei sistêmica cujo fundamento se apóia em conspirar contra a vocação libertária do indivíduo.

Em linhas gerais, os dois contos preparam ficcionalmente a territorialidade de um certo narrar cujo épos se funda na prefiguração do que, no século seguinte, assumiria formato pleno: o surgimento do *eutro*. Seja o aturdimento do narrador de HM, seja a frustração de um projeto de vida realizado a meio, o que se desenha em ambos é a derrocada da autonomia até a entronização da consciência inautêntica que, por vezes, se confunde com a “alienação consciente”, uma expressão cuja construção semântica, em outras épocas, não passaria de um absoluto paradoxo, mas que, na sociedade contemporânea, cada vez mais ganha presença e estímulo.

Conclusões

1. A reflexão apresentada procurou significar uma tentativa de colaboração voltada para a necessidade de se compreenderem os dilemas e as aporias disseminadas na sociedade contemporânea a qual, vitimada por estratégias das mais engenhosas, se tem entregue a uma postura pendular, oscilando entre um certo tipo de desencanto imobilista e uma “alegria frenética”, porque subproduto de uma atmosfera a convocar para o culto à excitação, em detrimento de uma postura cognoscente e reflexiva.

2. A progressiva formação de uma sociedade de massa, paralelamente à implementação definitiva da Revolução Industrial, se encarregou de demonstrar quanto antigos projetos dariam início a sepultamentos. Refiro-me à “crise das quatro categorias”: indivíduo, identidade, sujeito e subjetividade. A massa tem sido vista como o agente neutralizador da individu-

alidade. Igualmente, a reprodução tem corroído a identidade, bem como a Indústria Cultural formata a produção do discurso, anulando o sujeito, e, por fim, a subjetividade ficou restrita a um reduto regulado pela emocionalidade do cotidiano. A modernidade se viu subtraída em sua dimensão mítica, deixando à vista de todos a falência dos possíveis benefícios conquistados pelo progresso. Como compensação, é devolvido à existência flagelada o consumo que vai de bens duráveis a bônus descartáveis enquanto resíduos do ser são diluídos pela multidão.

3. O quadro descrito no item anterior procurei configurar nas escritas ficcionais de E. A. Poe (“O homem das multidões”) e de Machado de Assis (“O homem célebre”). Refletem ambos a lenta marcha de um narrar em direção ao vazio e ao sem sentido. É um sintoma que Dostoiévski ainda tentou frear. Todavia, o olhar implacável de Kafka se impôs. Nada mais haveria por ficcionalizar senão o mergulho do ser no abismo. A escuridão do absurdo se chocou contra a iluminação artificial de uma sociedade iludida.

4. Na descaracterização crescente das quatro categorias, surge na paisagem da aturdida modernidade – já a caminho da *hipermodernidade* – um novo perfil circulante nas grandes cidades: o *eutro*. Não é o “eu”; não é o “outro”. É um ser *esquízo*, fruto de uma simbiose emoldurada pela cultura de massa. O *eutro* é uma subjetividade pasteurizada à procura de um equilíbrio apenas encontrável ao sentir-se portador de um discurso sintonizado com as vozes da maioria. Do ato de abdicar de sua autonomia discursiva e pensante, depende a sensação de bem-estar, ou seja, vive a *eutridade* como um estado de suspensão de sua dramaticidade. Seu consolo reside na simplória expectativa de lampejos de afirmação. Para tanto, investe tenazmente no “ver” (voyeur) e no “ser visto” (exibicionista).

Notas

* O presente ensaio é um capítulo de uma obra em três volumes, sob o título de *Perversões da modernidade*, resultante da tese de doutorado *O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos*, defendida na área de Teoria Literária, em setembro de 2003, na Faculdade de Letras da UFRJ.

1. SENNET, Richard, 1997. p. 30. São igualmente relevantes ao tema em questão as contribuições de Michel Foucault, nos três volumes de sua *História da sexualidade*, bem como a *História da literatura erótica*, de Alexandrian (cf. bibliografia).

2. PARRAMÓN, José M. [s.d.]. p. 36.

3. A expressão “o toque do olhar” é usada por Bernard Noël como título à introdução do livro *Le nu*, 1986. p. 1.

4. “Em cada encontro [entre o olhar e o nu fotográfico], há esta revelação extrema. A nudez é a figura deste extremo”. NOËL, Bernard. Op. cit., p. 9.
5. Desenvolvemos tal conceito no livro *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, 1987. [cf. bibliografia]. Reproduzimos, a seguir, a passagem que melhor configura o significado que emprestamos à expressão usada no presente escrito: “(...), na raiz do produto estético aloja-se um sentimento de ruptura à procura de uma integração estabilizadora da angústia. Há, portanto, no interior de do artista uma voz de morte que ele procura a todo custo silenciar com a linguagem da criação. Assim, queremos afirmar que a todo processo de criação corresponde uma experiência anterior de destruição, razão pela qual inexistente arte desvinculada de crise.” (LUCCHESI, Ivo, 1987. p. 126).
6. BRÜNING, Walter, 1993. p. 539.
7. PORTELLA, Eduardo, 1982. pp. 4-5.
8. A expressão se refere à obra *O mínimo eu* (1986). Trata-se de um estudo no qual Lasch desdobrou questões que as havia abordado no livro anterior *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*, 1983.
9. DELEUZE, Gilles, 1988. pp. 15-16. A publicação original, em francês, data de 1968.
10. LYOTARD, Jean-François, 1986. pp. 51 e segs. A publicação original, em francês, data de 1979.
11. DEBORD, Guy, 1997. p. 27 e segs. A escrita original, em francês, é de novembro de 1967.
12. HABERMAS, Jürgen, 1990. p. 89. A publicação original, em alemão, data de 1985.
13. Refiro-me ao livro de Georges Bataille, *O erotismo* [cf. bibliografia], no qual, principalmente no capítulo *O erotismo na experiência interior*, o autor reconhece como condição intransferível a entrega do eu ao contato com a radicalidade das coisas do mundo. Apenas mediante essa exposição radical do ser, tornaria possível a revivência do sagrado.
14. A propósito do termo empregado, Jean-François Mattei, tocado por tal percepção, dedicou à questão da barbárie um longo estudo exatamente com o título de *La barbarie intérieure: essai sur l'immonde moderne*, publicado em 1999.
15. LASCH, Christopher, 1986. p. 36.
16. MORIN, Edgard, 1996. p. 53.
17. LINS, Ronaldo Lima, 1993. p. 231.
18. MENDES, Oscar, 1997. p. 382.
19. ADORNO, Theodor, 1972. p. 174.
20. LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff, 1993. p. 209 e segs.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana M. Scherer e José L. de Mello. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- APEL, Karl-Otto. *Estudos de moral moderna*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRÜNING, Walter. Antropologia filosófica. In: HEINEMANN, F. *A filosofia no século XX*. Trad. Alexandre F. Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993. pp. 537-552.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlando e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIEGUEZ, Gilda Korff. Corpo: liberdade e prisão. In: _____. (org.). *Esporte e poder*. Petrópolis: Vozes, 1985. pp. 105-125.

FICHTE, Johann G. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. História da sexualidade (vol. I, II, III). Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização / O futuro de uma ilusão*. Trad. José Octávio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998.

HABERMAS, Jürgen. A entrada na modernidade: Nietzsche como ponto de viragem. In: _____. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana M. Bernardo et alii. Lisboa: Dom Quixote, 1990. pp. 89-108.

HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*. Trad. François Vezón. Paris: Gallimard, 1996.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação (elemento de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)*. Trad. Zeljko Loparic e Andréa M. Altino de C. Loparic. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rhoden e U. Baldur Monsburger. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto M. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LINS, Ronaldo Lima. O itinerante: a máquina do sonho. In: _____. *Nossa amiga feroz: breve história de felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. pp. 217-237.

LUCCHESI, Ivo. Do *flâneur* ao *voyeur*: a crise da(s) modernidade(s). In: VÁRIOS. *Revista Comum* (13). Rio de Janeiro, Facha, 1999. pp. 79-100.

_____. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? (uma viagem entre a aurora e a sombra)*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MATTEI, Jean-François. *La barbarie intérieure: essai sur l' immonde moderne*. Paris: PUF, 1999.

MENDES, Oscar. (org.) *Edgard Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O corpo como ser sexuado. In: _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pp. 213-236.

MORIN, Edgard. A noção de sujeito. In: SCHUMTAIAN, Dora Fried. (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara H. Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. pp. 45-58.

NOËL, Bernard. Le toucher du regard. In: *Le nu*. Paris: Centre Nacional de la Photographie, 1986. pp. 3-9.

PARAMÓN, José M. *O nu a óleo*. Trad. Roberto Goldkorn. Barcelona: Paramón Ediciones, [s.d.].

PORTELLA, Eduardo. Instâncias de legitimação da linguagem. In: VÁRIOS. *Revista Tempo Brasileiro* (69). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1982. pp. 3-12.

SENNETT, Richard. *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. London: Norton, 1990.

_____. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos A. Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia A. Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEEN, Edla van. (dir.) *Os melhores contos: Machado de Assis*. (sel. Domício Proença Filho). São Paulo: Global, 1984.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D' Água, 1992.

Resumo

A presente reflexão procura fixar um olhar crítico sobre o processo de diluição de referências que, ao longo dos séculos, serviram de suporte para o projeto ocidental. Em seguida, a título de ilustração da nova cena social e existencial, propus outro nome para o até aqui chamado “eu”: o *eutro*.

Palavras-chave

Referências; projeto ocidental; eu; *eutro*.

Abstract

The actual reflection intends to fix a critical eye about the dilution process of references that, along centuries, supported occidental Project. At last, elucidating the new social and existential life, I propose another name so far named “I”: “*Ither*”.

Key-words

References; occidental Project; I; *Ither*.