

time continua sendo o monumento mais específico e mais surpreendente à situação estética gerada pelo desaparecimento do referente histórico. Esse romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas “representar” nossas idéias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em “história *pop*”). Desse modo, a produção cultural é relegada a um espaço mental que não é mais o do velho sujeito monádico, mas o de um “espírito objetivo” coletivo e degradado: ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam. Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o “realismo” derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance.

III

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. Esses são, no entanto, alguns dos termos privilegiados pelos quais a produção pós-moderna tem sido analisada (e até defendida por seus apologistas). Mas são atributos que ainda denotam uma carência: as formulações mais substantivas têm nomes como textualidade, *écriture* ou escrita esquizofrênica, e são estas que devemos examinar agora.

Acho que a exposição de Lacan sobre a esquizofrenia nos é útil aqui não porque eu tenha algum modo de determinar se ela tem qualquer acuidade clínica, mas principalmente porque — como descrição mais do que como diagnóstico — ela me parece oferecer um modelo estético sugestivo¹². Obviamente não me passa pela cabeça que nenhum dos mais significativos artistas pós-modernos — Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ou mesmo o próprio Beckett — seja esquizofrênico no sentido clínico do termo. A questão, aqui, não é, tampouco, fazer um diagnóstico do tipo cultura-e-personalidade de nossa sociedade e de sua ar-

te, como na crítica cultural psicologizante e moralizante do tipo da do influente *A cultura do narcisismo*, de Christopher Lasch, de cujo espírito e metodologia quero distanciar estas observações: há, é bem provável, coisas muito mais fortes a serem ditas a respeito de nosso sistema social do que se pode dizer em termos de categorias psicológicas.

Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. Devo omitir o pano de fundo familiar ou mais ortodoxamente psicanalítico dessa situação, que Lacan transcodifica em linguagem ao descrever a rivalidade edipiana em termos não tanto do indivíduo biológico, o rival na atenção da mãe, mas sim o que ele chama de Nome-do-Pai, a autoridade paterna agora considerada como uma função lingüística¹³. Sua concepção da cadeia da significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado — o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação — é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção lingüística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. Vamos questionar os resultados estéticos ou culturais de uma situação como essa em seguida; vejamos, antes, como ela nos faz sentir:

Eu me lembro muito bem do dia em que aconteceu. Estávamos passando uns dias no campo, e eu tinha ido caminhar sozinha, como fazia de vez em quando. De repente, quando estava passando pela escola, ouvi uma canção alemã: as crianças estavam tendo uma aula de música. Eu parei para escutar e, naque-

le exato momento, um estranho sentimento me acometeu, um sentimento difícil de analisar, mas parecido com algo que eu iria conhecer muito bem mais tarde — um perturbador sentido de irrealidade. Parecia-me não mais reconhecer a escola, ela tinha ficado grande como um quartel; as crianças que cantavam eram prisioneiras, obrigadas a cantar. Era como se a escola e as crianças estivessem separadas do resto do mundo. Ao mesmo tempo, meus olhos se fixaram em um campo de trigo cujos limites eu não conseguia ver. Uma vastidão amarela, ofuscante à luz do sol, aliada ao canto das crianças presas na escola-quartel, causou-me tal ansiedade que comecei a soluçar convulsivamente. Corri para casa, para nosso jardim, e comecei a brincar, “para fazer com que as coisas parecessem normais”, isto é, para voltar à realidade. Essa foi a primeira aparição daqueles elementos que estiveram para sempre presentes nas minhas futuras sensações de irrealidade: uma vastidão sem limites, uma luz fulgurante e o brilho e a suavidade das coisas materiais¹⁴.

No contexto de nossa discussão, essa experiência sugere o seguinte: primeiro, que a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material — ou melhor, literal — quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante.

Narrativas clínicas como essa iluminam de forma notável o que ocorre na textualidade ou na arte esquizofrênica, apesar de, no texto cultural, o significante isolado não ser mais um estado enigmático do mundo ou um fragmento de linguagem incompreensível porém hipnotizante, mas sim algo mais próximo da sentença isolada e sem nenhum apoio. Pense-se, por exemplo, na experiência da música de John Cage, na qual um conjunto de sons materiais (por exemplo, o piano preparado) é seguido por um silêncio tão intolerável que é impossível imaginar o aparecimento de um outro acorde sonoro, assim como é impossível imaginar a lembrança do acorde precedente, a fim de estabelecer qualquer conexão com ele, se é que existe tal conexão. Algumas das narrativas de Beckett são dessa mesma ordem, em especial *Watt*, em que a primazia das sentenças no presente desintegra violentamente o tecido narrativo que tenta retecer-se em torno dele. Meu exemplo, no entanto, será menos sombrio, um texto de um poeta de San Francisco, cujo grupo ou escola — conhecido como Poesia da Linguagem ou A Nova Sentença — parece ter adotado a fragmentação esquizofrênica como sua estética fundamental.

China

Moramos no terceiro mundo a partir do sol. Número três. Ninguém nos diz o que fazer.

As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito boazinhas.

Está sempre na hora de ir embora.

Se chover, você ou tem ou não tem um guarda-chuva.

O vento faz voar seu chapéu.

O sol também se levanta.

Gostaria que as estrelas não nos descrevessem uns aos outros; gostaria que nós mesmos o fizéssemos.

Corra na frente de sua sombra.

Uma irmã que aponta para o céu pelo menos uma vez por década é uma boa irmã.

A paisagem é motorizada.

O trem leva você para onde ele vai.

Pontes no meio da água.

Pessoas desgarradas em grandes vias de concreto, indo para o avião.

Não se esqueça de como vão parecer seu sapato e seu chapéu quando você tiver desaparecido.

Até as palavras flutuando no ar fazem sombras azuis.

Se o gosto for bom, nós comemos.

As folhas estão caindo. Chame a atenção para as coisas.

Escolha as coisas certas.

Oi, adivinhe o que aconteceu? O quê? Aprendi a falar. Fantástico.

A pessoa cuja cabeça estava incompleta começou a chorar.

Enquanto caía, o que a boneca podia fazer? Nada.

Vá dormir.

Você fica superbem de *shorts*. E a bandeira parece estar muito bem também.

Todos se divertiram com as explosões.

Hora de acordar.

Mas é melhor nos acostumarmos com os sonhos.

Bob Perelman¹⁵

Muitas coisas poderiam ser ditas a respeito desse interessante exercício de descontinuidades, não sendo a menos paradoxal entre elas a reemergência de um sentido global mais unificado ao longo dessas sentenças desconexas. Na verdade, na medida em que de forma curiosa e secreta esse é um poema político, ele parece captar um pouco da excitação da enorme e inacabada experiência da Nova China — sem paralelo na história do mundo —, o aparecimento inesperado, entre as duas superpotências, do “número três”, o frescor de um mundo objeto totalmente novo, produzido por seres humanos que controlam seu destino coletivo e, acima de tudo, o acontecimento mar-

cante de uma coletividade que se tornou um novo “sujeito da história” e que, após a longa sujeição ao feudalismo e ao imperialismo, de novo fala sua própria voz, por si mesma, pela primeira vez.

Mas o que eu mais queria demonstrar era a maneira pela qual o que chamo de disjunção esquizofrênica ou *écriture*, quando se torna generalizada como um estilo cultural, deixa de ter uma relação necessária com o conteúdo mórbido que associamos a termos como esquizofrenia e se torna disponível para intensidades mais alegres, para aquela mesma euforia que vimos deslocando as afecções anteriores de ansiedade e alienação.

Consideremos, por exemplo, a exposição de Jean-Paul Sartre a respeito de uma tendência similar em Flaubert:

Sua sentença [nos diz Sartre sobre Flaubert] se fecha sobre seu objeto, agarra-o, imobiliza-o, arrebenta suas costas, se enrola em torno dele, se torna pedra e petrifica o objeto com ela. É cega e surda, não tem sangue, nem um sopro de vida; um profundo silêncio a separa da sentença seguinte, ela cai no vazio, eternamente, e carrega consigo sua presa nessa queda infinita. Qualquer tipo de realidade, uma vez descrita, é riscada do inventário¹⁶.

Sinto-me tentado a considerar essa leitura como uma espécie de ilusão de ótica (ou de ampliação fotográfica) involuntariamente genealógica, na qual certas características latentes ou subordinadas, mais propriamente pós-modernistas, do estilo de Flaubert são enfatizadas de forma anacrônica. No entanto, ela nos dá uma interessante lição de periodização e de reestruturação dialética de dominantes e subordinadas culturais. E isso porque essas características eram, em Flaubert, sintomas e estratégias de toda uma vida póstuma de ressentimento contra a práxis que é denunciada (cada vez com mais simpatia) nas três mil páginas do *Idiota da família*, de Sartre. Quando tais características se tornam, por sua vez, a norma cultural, elas se despem de toda espécie de emoção negativa e se tornam disponíveis para usos mais decorativos.

Mas ainda não exploramos totalmente os segredos estruturais do poema de Perelman, que no fim das contas acaba tendo bem pouco a ver com aquele referente chamado China. O autor, de fato, já revelou como, andando por Chinatown, deu com um livro de fotos cujos subtítulos ideogramáticos eram letra morta para ele (ou, talvez devêssemos dizer, um significante material). As sentenças do poema em questão são, então, os subtítulos que Perelman deu àquelas fotos, seu referente, uma outra imagem, um outro texto ausente; e a unidade do poema não mais está na linguagem, mas deve ser buscada fora, na unidade de um outro livro ausente. Existe aqui um claro paralelo a ser traçado com a dinâmica do assim chamado fotorrealismo, que parecia ser um retorno à representação e à figuração após a longa hegemonia da estética da abstração, até que ficou evidente que seus objetos não se

encontravam no “mundo real”, mas eram, também eles, fotos do mundo real, agora transformado em imagens, de cujo “realismo” a pintura fotorrealista é agora o simulacro.

Essa exposição da esquizofrenia e da organização temporal poderia, no entanto, ser formulada de outro modo, o que nos leva de volta à noção heideggeriana da fenda ou ruptura entre a Terra e o Mundo, ainda que de uma forma totalmente incompatível com o tom de grande seriedade de sua própria filosofia. Eu gostaria de caracterizar a experiência pós-moderna da forma com o que parece, espero, um *slogan* paradoxal: a proposição de que “a diferença relaciona”. Nossa própria crítica recente, a partir de Macherey, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros.

Mas, nos mais interessantes trabalhos pós-modernistas, pode-se detectar uma concepção mais positiva de relação, uma concepção que restaura a tensão própria à noção de diferença. Essa nova modalidade de relação pela diferença pode, algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção; mais frequentemente, ela toma a forma de um imperativo impossível no sentido de se atingir uma nova mutação de algo que talvez não se possa mais chamar de consciência. Creio que o emblema mais notável desse novo modo de pensar as relações pode ser encontrado na obra de Nam June Paik, em que telas de televisão empilhadas são colocadas no meio de uma vegetação exuberante, ou aparecem piscando para nós de uma abóbada feita de estranhas estrelas de vídeo; todas mostram sempre as mesmas seqüências ou conjunto de imagens, que retornam em momentos não sincrônicos nas várias telas. A velha estética é então posta em prática pelos espectadores que, desnordeados por essa variedade descontínua, decidem se concentrar em uma só tela, como se a seqüência de imagens relativamente sem sentido que pode aí ser observada tivesse algum valor orgânico em si mesma. O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who fell to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca.