

Sinticação

ISSN 1516-4330

junho 2007

15



Universidade
Tuiuti
do Paraná



Centro de Pesquisa em
Estética da Imagem

Significação

revista brasileira de semiótica



Significação

revista brasileira de semiótica - junho 2001 15

Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Kati Eliana Caetano
Maria Bernadette Cunha de Lyra
Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan
Muniz Sodré

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Assistente Editorial

Elisabeth Lavalle Farah Silva

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva

Revisão

Sebastião Cherubim

Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI

Conselho Científico

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)
Ismail Norberto Xavier (Vice-coordenador)
Mauro Wilton de Souza
Fernando P. Rocco Scavone

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

SIGNIFICAÇÃO - REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CTR
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Universidade Tuiuti do Paraná





CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Maria de Lourdes Sekeff
Cecília Almeida Salles
Pedro Jacobi
Gilberto Pinheiro Passos
Eduardo Alcântara de Vasconcellos

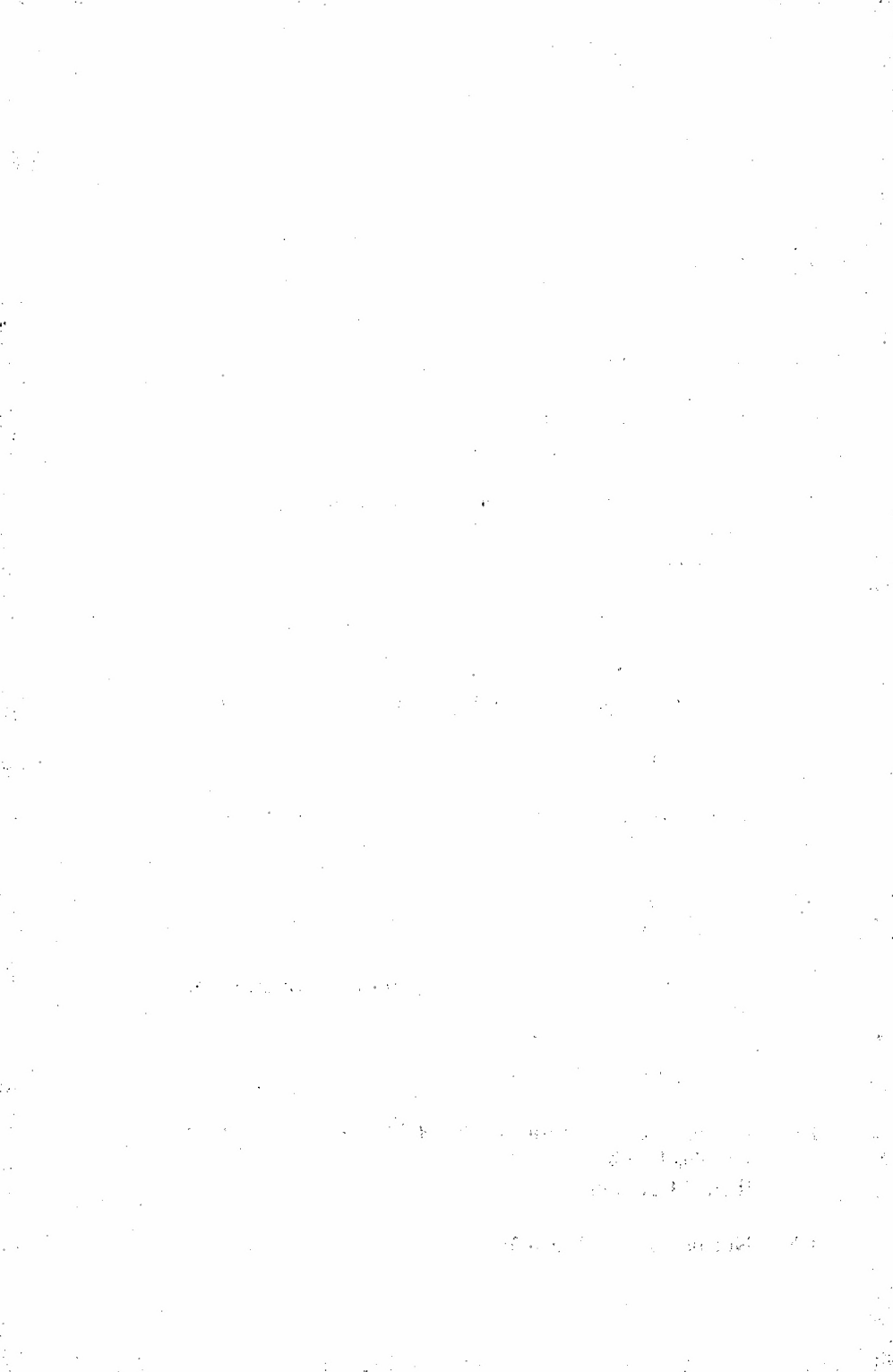
Coordenação editorial
Joaquim Antonio Pereira

impressão: junho de 2001

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-9727
<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 Os limites do científico
LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA
- 17 A cigarra e a formiga: por uma paisagem sonora da sociedade globalizada
HELOÍSA DE ARAÚJO DUARTE VALENTE
- 29 Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual
INGRID GEIST
- 69 Tateando ao menos duas fronteiras de um campo para a comunicação
EUGÊNIO BUCCI
- 83 *Tudo sobre minha mãe*: apontamentos para uma leitura
SANDRA FISCHER
- 99 Híbridação e a “estética da hipervenção”
DENIZE CORREA ARAUJO
- 119 Fundamentos semióticos para la construcción de un país imaginario: escritura, pintura y mestizaje estético en la obra de Eugenio F. Granell
JAVIER HERRERA-NAVARRO
- 149 *La nuit sacrée*: figurações de espelhamento no filme de Nicolas Klotz
RETO MELCHIOR
- 179 Normas para publicação



Apresentação

Significação, a partir deste ano de 2001, passa a ser uma revista semestral contando com o patrocínio da Universidade Tuiuti do Paraná. Vinculada, em princípio, ao Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o periódico entra, pois, numa nova fase e abre maiores possibilidades para divulgar a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação da Universidade patrocinadora e de outros programas de pós-graduação do Brasil e do Exterior. Conseqüentemente, aumentam também as responsabilidades e o trabalho de análise dos artigos que nela se publicam, embora seus objetivos permaneçam os mesmos.

Os textos reunidos neste número colocam o leitor interessado em questões relacionadas com o amplo campo da comunicação diante de um conjunto heterogêneo de pontos de vista. É só comparar, por exemplo, os artigos de Lucrécia D'Alessio Ferrara e de Eugênio Bucci para constatar isso. A representação fenomênica de um objeto transporta o observador para uma dimensão cognoscível e cria condições para que o sujeito, por vias da interpretação, mantenha vivos os propósitos da ciência e intensifique sua relação evolutiva com o mundo. Tal idéia, defendida no primeiro dos autores citados, pode muito bem manter uma relação dialógica com os conceitos de comunicação formulados por Bucci e gerar uma espécie de perspectiva em abismo teórica a partir da qual parece possível adentrar-se num terreno crítico bastante atual. Outro tanto ocorre se compararmos os trabalhos de Ingrid Geist e Heloísa de Araújo Duarte Valente. O ritual, enquanto ato comunicativo, instaura um processo em que os signos se

entregam ao simulacro de sua dissolução e abre, assim, a possibilidade de que o mundo sensível, tão valorizado pelos estudos de semiótica realizados recentemente por pesquisadores que seguem os pressupostos da chamada Escola de Paris, fique em evidência, além de demarcar um território extremamente adequado ao trânsito da primeridade defendida por Peirce. Nessa perspectiva, não resulta estranho, mesmo que se crie um paradoxo, que, no espaço urbano tenhamos também uma paisagem sonora que, assumindo propriedades repetitivas, imita, de algum modo, o processo ritualístico que se acaba de mencionar. Pode-se dizer que também o trabalho destas duas pesquisadoras fornece elementos suficientes para estabelecer relações de conexão entre particularidades aparentemente distantes.

Os outros textos centram seu interesse em temas mais concretos. Sandra Fischer e Reto Melchior analisam, respectivamente, processos de intertextualidade em *Tudo sobre minha mãe* e figurações de espelhamento em *La nuit Sacrée*. Ambos artigos, porém, apresentam pontos de coincidência e, em certa medida, se complementam no tocante à manipulação de pressupostos semióticos. O trabalho de Javier Herrera-Navarro possui, além da consistência de suas interpretações, o mérito histórico de apresentar por primeira vez ao público brasileiro a obra de Granell, surrealista espanhol que nos legou uma produção pictórica muito pessoal e que escreveu o romance *El Indio Tupinambá*, obra que foi recomendada a Buñuel como digna de ser filmada. E, finalmente, o artigo que Denize Corrêa Araujo dedica ao estudo das formas híbridas, tipos de manifestações que caracterizam tendências expressivas de nosso tempo.

Os Editores

Os limites do científico

LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Dividido em três partes, este ensaio estuda a ciência contemporânea enquanto atividade limitadora do científico entendido, doravante, como “rede de conexões” possíveis. Nessa dimensão, estuda-se a representação e a interpretação como paradigmas da ciência e as características que trazem para sua compreensão. A representação exige a dimensão fenomênica do objeto para sugerir a invenção de outra dimensão cognoscível, mais familiar e cotidiana. A interpretação é a condição para manter viva a ciência como interrogação do sujeito na sua relação evolutiva com o mundo.

Palavras-chave

ciência, representação, interpretação

Abstract

In this essay we will be trying to show how are the contemporary science limits when we understand science like possible connection web. In this point we study the representation and the interpretation like science paradigms under the lights of her understood. The representation consider the phenomenological object dimension to suggest the invention of another daily colloquial cognition. The interpretation is the condition to support alive the science like subject interrogation in his world evolutive relation.

Key words

science, representation, interpretation

O final dos anos 80 e, sobretudo, a década de 90 caracterizaram-se pelo desafio da avaliação do século que findava e pela urgente necessidade de saber ou tecer um prognóstico para o futuro, ou mais exatamente, tentar fazer um balanço da falta, do débito, da culpa em relação àquilo que deveria ter sido feito e não foi: o desafio daquilo que não sabemos nos coloca ante a necessidade ou arrogância de saber tudo e dominar o mundo, o universo, a nós mesmos e aos outros. O final do século nos coloca nus ante a arrogância do científico. Porém, a evidência dessa ingenuidade permitiu que aquele balanço fosse entremeado com outras vozes que propuseram, com prudência, enfrentar os limites do científico a fim de que fosse possível iluminar o futuro com a experiência e fazer da ciência uma paciente aprendizagem.

A absurda Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges é diferente de qualquer outra biblioteca porque, não só concentra todos os livros que já foram escritos como aqueles que ainda o serão, tudo aquilo que já foi pensado e, também, tudo aquilo que ainda o será; tudo aquilo que significa como aquilo que não apresenta sentido algum pode ser encontrado na tenebrosa biblioteca hexagonal. A Biblioteca de Babel é a metáfora literária da ciência que se julga eterna, infinita e invencível. Ante a ingenuidade de pensar que poderia explicar todo o mistério do universo, esta ciência sucumbiu sem perceber que, enquanto obra humana, fazia parte e estava comprometida com o próprio mistério que acreditava explicar e esgotar.

Em 1988, publicou-se *Lezione Americane Sei Proposte Per Il Prossimo Millenio* (tradução publicada pela Cia das Letras, 1990) onde o autor, Italo Calvino, no seu último verão, teve tempo, apenas, para deixar redigidas e concluídas cinco propostas que tinham, como título, instigantes palavras: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade. Embora todas essas propostas tenham interesse

específico e relevante, a que nos interessa, no momento e para o fim dessas considerações, é a última: a multiplicidade como conhecimento enquanto “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.

Em 1998, a Editora Fayard publicou um livro com quatro entrevistas memoráveis concedidas a três jornalistas franceses por quatro nomes notáveis: Jean Delumeau, Stephen Jay Gould, Jean Claude Carrière e Umberto Eco. Como se sabe, um historiador, um paleontologista, um escritor e roteirista e um semioticista que debatem uma questão diretamente relacionada com a idéia de fim de milênio, ou seja, com a idéia de tempo. De Proust a Prigogine, o século XX é dominado pela idéia do tempo da passagem, da mudança, da velocidade, da compressão, da simultaneidade informatizada que é o tempo ausente do espaço virtual.

Agora, a questão já não é saber o que é a ciência para produzir um conceito, mas entender o que está acontecendo com a ciência. Nesses limites, o tempo enquanto mudança e a rede de conexões múltiplas me darão os elementos de análise dos dois parâmetros que traçam limites para o científico nesse fim de século: a representação e a interpretação.

A representação

A superação de uma idéia causal do mundo que foi a conquista da ciência da segunda metade do século XIX colocou, em seu lugar, a dinamicidade do universo flagrado no seu ritmo de mudança e aprisionado em mediações representativas a fim de que seja passível de elaboração científica, ou seja, só é possível conhecer através de uma mediação. Repele-se a decisão arbitrária do *cogito* cartesiano para produzir o conhecimento do real recortado na dimensão fenomênica e mediado por representações. Essa condição torna as apreensões do fenômeno sempre imperfeitas e sujeitas a uma continuidade evolutiva.

Mediação ou representação supõe a tensão que sempre se estabelece entre o sujeito e as coisas representadas e é responsável por uma experiência de alteridade que, de um lado, deforma o real

valorizando-lhe algumas faces e representando-o parcialmente; de outro, estimula o sujeito a realizar a comparação entre outras representações dispersas no tempo e na história. Essa comparação permite ao sujeito assenhorear-se do passado, aprender com ele e, em consequência, planejar o futuro. Representar é deformar o real para ser possível aprender com a experiência representativa e propor, não a explicação do universo, mas o plano possível do comportamento e da sua mudança como “gatilho para a ação”. Essa instância da ação em movimento contínuo instaura a dimensão pragmática que se afasta da programação determinista e autoritária do comportamento, para considerar sua possibilidade ética como consequência da aprendizagem redentora. Representar supõe operar com um caráter seletivo as dimensões do mundo, mas é responsável pelo tempo perceptivo que permite aprender com o passado e converter o presente em ação que planeja ativamente o futuro numa correção de rota constante. Não cabe à ciência, à teoria ou aos conceitos saber tudo ou tudo explicar; ao contrário, cabe à ciência a invenção de hipóteses.

Esse caráter experimental das representações faz dela uma experiência evolutiva, talvez circular não no sentido de um eterno retorno às tentativas primeiras, mas àquele diálogo de experimentações que, em interfaces, superam a “fratura do conhecimento” (Morin, 1999) para complementarem-se e avançar.

Apreender o mundo como fenômeno e representá-lo em mediações possíveis e, portanto, necessariamente incompletas e talvez deformadas é o grande avanço da ciência do século XX: aponta-se uma nova racionalidade que supera o afastamento epistemológico entre sujeito e objeto científicos para envolvê-los na mesma conexão que faz que o mundo se apresente cognoscível porque mediado por uma representação que permite ao sujeito se reconhecer no objeto, ou seja, na representação; o sujeito encontra reflexos do seu próprio pensar. Supera-se, portanto, o estranhamento epistemológico que marcou a ciência tradicional e permite-se inventar uma dimensão mais familiar do cognoscível, porque reconhecida no cotidiano. Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências no mundo. Representar é deformar e criar, para o real,

mediações parciais, mas reveladoras. Este é o cerne das fontes teóricas dessas reflexões e, a meu ver, da “ciência em ação” de Bruno Latour, da nova racionalidade de Ilya Prigogine, das “anomalias enquanto emergência de novos paradigmas científicos” de Thomas Kuhn, do “pensamento complexo” de Edgard Morin, do “conhecimento tornado inevitável como trabalho do mundo de Michel Serres, ou da desconstrução apresentada por Derrida e apresentada como implosão em fragmentos de toda percepção hegemônica e logocêntrica do homem e das suas obras no universo ou, sobretudo, da “aprendizagem através da experiência” na visão antecipadora da pragmática de Charles Sanders Peirce na primeira década do século XX.

O real enfrentado na sua dimensão fenomênica e aprisionado em mediações representativas parciais criam a complexa ciência marcada pela imprecisão e pela relatividade do conhecimento que constitui a imagem (outra representação) da ciência no fim do milênio: imagem que impõe a multiplicidade como modo de conhecimento que vê o mundo em rede de conexões complexas que são interpretações válidas enquanto estruturas argumentativas, mas relativas ou, apenas possíveis. A ciência contemporânea transformou em falácia a crença das explicações totalizantes do universo; estão superadas, espera-se, crenças, dogmas e ortodoxias para que possamos enfrentar, “com energia no braço e atenção no olhar” a dúvida e o provisório da interpretação.

A interpretação

Ao lado das representações, a interpretação precisa criar/produzir sentidos do universo e do homem num sistema em movimento de diferenças relacionais. Assim como, as mediações são vitais para a cognoscibilidade do universo e do homem que se reconhece na circularidade das suas representações, a interpretação tece, na narração de uma lógica argumentativa, as relações daquela complexidade que está na síntese entre sujeito e objeto de conhecimento, entre matéria e espírito.

A interpretação é a condição de manter viva a ciência como interrogação do sujeito na sua relação evolutiva com o mundo; é forma

de mobilizar a ação cognoscitiva longe da passividade dos significados estabelecidos para enfrentá-la como imprecisão e singularidade falível que só consegue corrigir-se no concerto dialogante de outras vozes, outras interpretações disciplinares que se expandem como ação interativa de pensar o mundo nos fragmentos do cotidiano. Parece evidente que o paradigma que define a ciência contemporânea é a dúvida, ou seja, a humilde coragem de enfrentar o exercício científico como pergunta: “*A busca da verdade está doravante ligada à investigação sobre a possibilidade da verdade*” (Morin, 1999, p.18)

A produção de sentidos como consequência da experimentação e da necessidade interpretativa valoriza a dimensão semiótica de toda ciência contemporânea que comparece no âmago das afirmações dos estudiosos apontados anteriormente. Portanto, a semiótica, mais do que outra área de conhecimento, é uma maneira de pensar a ciência como condição de abandonar o determinismo explicativo e a comodidade dedutiva e cumulativa do método a fim de valorizar o resgate atento do fenômeno na produção criativa e imprevisível de sentidos.

Sem reduções teóricas ou conceituais, supera-se o saber classificatório porque excludente das diferenças para considerar a complexidade sempre móvel do objeto; em lugar do conceito, firma-se a interpretação que opera a desmontagem (ou a desconstrução) das teorias levando-as à exaustão. Busca-se as possibilidades do novo e, então, surge uma distinção notável: não se cria o novo definitivo e assim concebido, mas, apenas, as possibilidades do novo sentido que se opõe ao dogma das vanguardas que, por se conceberem como absolutas, já nascem velhas.

Na falibilidade de interpretações conectadas, tem papel decisivo a interatividade eletrônica que, na simultaneidade espaço/temporal, permite, não só a troca eficaz, mas acima de tudo, o atrito que apressa o desgaste da competência interpretativa, substituindo-a, cada vez de modo mais radical, por uma inteligência coletiva e cooperativa de informações (Levy, 1999). Em lugar da comunicação de um código, norma ou lei, oferece-se a informação múltipla e alternativa para a escolha de soluções eficazes em cada caso.

Relativizam-se a explicação e a certeza para gerar uma outra ética científica onde se reúnem idéia, concepções e invenções

compartilhadas e ampliadas na fatura de um mundo onde um homem livre é capaz de gerar um conhecimento que trilha os caminhos da criação na complementaridade entre emoção e razão, entre o real e o imaginário, entre ciência e história. Procura-se uma imagem capaz de, na síntese da pergunta, revelar uma pequena parte do grande mistério do homem na construção do mundo e seus valores.

Essa ética sugere um outro mapa do mundo onde os lugares são dimensões culturais que não se circunscrevem em territorialidades políticas mas, na desterritorialização respeitosa do particular local, caminha-se da dimensão sensível até o desenho do mundo como diálogo de diferenças.

Bibliografia

- DERRIDA. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil
- KUHN, T. 1983. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion
- LÉVY, P. 1999. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: 34
- LATOUR, B. 1989. *La science en action*. Paris: La Découverte
- MORIN, E. 1999. *O Método 3. O conhecimento do conhecimento*. RGS: Sulina
- PEIRCE, C. S. 1931/58. *Collected papers*. Cambridge/Massachusetts: Harvard Un. Press
- PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. 1992. *Entre o tempo e a eternidade*. São Paulo: Cia das Letras
- SERRES, M. 1992. *Eclaircissements*. Paris: François Burin

**A cigarra e a formiga:
por uma paisagem sonora
da sociedade globalizada**

HELOÍSA DE ARAÚJO VALENTE
Universidade Católica de Santos/UNISANTOS

Resumo

Há pouco mais de cem anos, a paisagem sonora urbana conhecia uma série de sons bizarros que, desde então, só se multiplicaram, a ponto de formar uma massa sonora de baixa definição acústica (*lo-fi*). Trata-se do som contínuo dos motores que, em última análise, transmitem mensagens repetitivas. De outra parte, a globalização deste final de século abocanha, a cada dia, um território espaço-cultural cada vez mais amplo. A música - pelo menos a música das mídias - já nasce *cosmopolita*, fazendo ressoar um mesmo repertório em todos os restaurantes e aeroportos do mundo. Cria-se, assim, uma mesma trilha sonora para o grande formigueiro humano que habita o planeta. O presente trabalho pretende discutir, através do exemplo da música, o papel da paisagem sonora atual, numa sociedade humana que adquire traços de uma sociedade entômica.

Palavras-chave

paisagem sonora, globalização, mídias.

Abstract

About a hundred years ago the urban society began to know a certain amount of bizarre sounds that had never heard before. These sounds - the machines motors - brought by the industrial and the electric revolution had multiplied along the century, on the verge of creating a sound mass, composed by sounds of low definition (*lo-fi*). On the other hand, globalisation has occupied, day by day, a more extended space-time territory. Music became *cosmopolitan*, as we can hear the same *soundtrack*, the same musical repertoire everywhere, worldwide, from airports to restaurants, it is the hit parade which composes the urban soundscape for the human anthill that inhabits the planet. This text aims to discuss through a musical perspective, the role of today's soundscape, in a society, which progressively gains traits of an entomological one.

Key words

soundscape, globalisation, medias.

A cigarra e a formiga (*allegro moderato*)

A *cigarra e a formiga* é uma fábula que se tornou bastante conhecida. Implacável alegoria, preconiza os valores da produção e do trabalho como bastiões da personalidade íntegra, digna e respeitável. La Fontaine ensina que todos devemos ser como a formiga, para que possamos ser felizes. Com a adoção de um trabalho sistemático e interminável durante todo o verão, a formiga não mede esforços por acumular. No inverno, regozija-se dos frutos de seu trabalho extenuante: recupera suas forças para outro ano de trabalho árduo.

A cigarra, de outra parte, não acumula. Ela canta o verão, imprimindo-lhe indelevelmente sua marca característica. A cigarra canta durante o verão. Ela participa da orquestração do verão. É possível pensar-se em cigarras, senão no verão? A cigarra espalha seu *canto* através de sua mídia primária, o seu próprio corpo. Foi Harry Pross, teórico da comunicação da Universidade Livre de Berlim, quem classificou as mídias em três categorias. O corpo classifica-se como a primeira mídia, pois veicula a mensagem através de recursos expressivos que lhe são próprios e altamente eficazes: um gesto, um olhar, um modo de falar ... E tal eficiência pode até potencializar-se quando esse mesmo corpo se serve de aparatos de outra natureza para amplificar (espaço- temporalmente) a sua capacidade comunicativa, *transportando* a mensagem. Nesse caso, o ato comunicativo se apóia numa *mídia secundária*. Tal é o caso das máscaras, dos adereços.

O século XX atesta uma complexificação do sistema comunicativo, a ponto de criar um outro sistema que inclui um aparato não apenas para a emissão da mensagem, como também para que a

recepção seja efetivada: são as mídias eletro-eletrônicas, representadas pelo rádio, telefone, televisão, entre outros. Estas mídias são dotadas de um maior poder de alcance espaço-temporal e requerem, para esse fim, aparatos tanto no ato da emissão quanto no da recepção da mensagem. Constituem a categoria que Harry Pross denomina *mídia terciária*.¹

Posto que as mídias terciárias proliferam incessantemente - a ponto de encobrir o zumbido de um coro de cigarras-, uma abordagem cuidadosa faz-se necessária. A partir deste momento, dirigiremos nossas atenções ao universo sônico.

O som que vem do céu (*andante mosso*)

Ainda que muito exaustivamente se tenha falado acerca das transformações que a revolução elétrica trouxe para o meio social, alguns aspectos parece não terem sido ainda esgotados. No que se refere ao universo sônico, os estudos mais profundos de que se tem notícia iniciaram-se na década de 1970, com Murray Schafer, compositor e estudioso da paisagem sonora.² De fato, assinala o autor, a revolução elétrica não apenas acentuou muitos dos efeitos trazidos pela revolução industrial, como também engendrou outras novidades: a multiplicação de fontes sonoras e o maior domínio territorial acústico.

Além do mais, pela primeira vez na história, tornaram-se possíveis a conservação do som e sua dissociação do local de origem. De acordo com Schafer, isso se deu, inicialmente, com a invenção do fonógrafo, do rádio e do telefone, mídias que necessitavam de cabos e antenas para seu funcionamento. A partir desse momento, o som passou, então, a *vir do céu*: as antenas e, mais tarde, os satélites seriam os porta-vozes da sociedade moderna.

Voltando ao rádio e ao telefone, é de se notar que estes aparelhos, devido às suas características especiais, afetaram a

1. Estas idéias originais de Harry Pross (Medienforschung, 1972) foram sumariadas pelo Prof. Norval Baitello (1996).

2. R. Murray Schafer, compositor, pedagogo e musicólogo canadense, é o criador do conceito de *paisagem sonora*, tema constante em sua investigação pluridisciplinar, a partir da década de 1970. O estudo de diversas paisagens sonoras (os sons que compõem um ambiente acústico, seja qual for sua natureza) realizaram-se não apenas em seu país, mas também em outras partes do mundo.

percepção de forma avassaladora. É o que afirma Schafer: com o telefone e o rádio, o som se libertou de suas origens no espaço; com o fonógrafo, se libertou do tempo (Schafer, 1979, p. 132). Em outras palavras, estes aparelhos foram responsáveis pelo surgimento da *esquizofonia* (squizo=separar; phonos= som).

“A *esquizofonia* é a separação de um som original de sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica” (Schafer, 1979, p. 133). Até a entrada da esquizofonia na paisagem sonora, cada som era único, executado um de cada vez, num mesmo lugar.³ Com o advento das formas de captação, amplificação e modelagem, todo som pôde estar aqui e acolá, simultaneamente.

Até o surgimento da esquizofonia, o limite do espaço acústico estava na voz humana, no grito - ou seja, na mídia primária. Nas cidades, há testemunhos da existência de *gritadores de rua*, que diziam em muitos decibéis notícias das autoridades locais ou, simplesmente, avisavam a população a hora de ir se deitar ou de acordar. A potência dessas vozes não era, de modo algum, acolhida com entusiasmo... De fato, a gritaria de rua, atendendo a outras finalidades (vendedores, por exemplo), não era tolerada, sendo mesmo objeto de queixas e reclamações.⁴ Não obstante, o zumbido ensurdecedor da cigarra marcava o tempo do verão.

O vôo do besouro - *moto perpetuo*

Quando Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908) compôs o seu virtuosístico *Vôo do Besouro*, jamais deve ter cogitado que sua peça poderia de alguma forma iconizar a nova unidade de tempo que seria tão freqüente numa grande metrópole deste fim de século. Quando

3. Experiências no sentido de isolar a audição do som de seu lugar de origem já eram praticadas na Grécia de Pitágoras, quando este separava os discípulos mais adiantados dos iniciantes através de uma cortina. Segundo o filósofo, tratava-se de uma técnica - a *acusmática* - destinada a desenvolver a concentração mental. O termo *acusmática* foi retomado por volta da década de 1960 por Pierre Schaeffer e pelo escritor Jérôme Peignot (*Tratado dos Objetos Musicais*); anos mais tarde, ainda pelos compositores e pesquisadores François Bayle (1970) e Michel Chion (*Guia dos Objetos Sonoros*, 1983).

4. Estranhamente, hoje, muitos vendedores munidos de veículos motorizados e com alto-falantes e/ou megafones, circulam livremente pelas ruas e avenidas, sem que haja protestos ou reclamações por parte da comunidade.

Korsakow faleceu, em 1908, o movimento Futurista ainda não se havia estabelecido. O culto à velocidade, aos movimentos uniformes e maquinais estava ainda em gestação. O compositor estaria, possivelmente dirigindo seus ouvidos ao mundo natural, ao universo dos *besouros entômicos*.

Nos dias de hoje, na grande metrópole, proliferam massas de sons que se aproximam dos zumbidos das asas de um besouro ou mesmo de um enxame. Sociedades humanas atulham as avenidas e as vias expressas das cidades, amontoando seus veículos num trânsito caótico. O motociclista, que se assemelha a um besouro, serpenteia nas ruas com seu zumbido alarmante. É um besouro humano. Já os automóveis lembram formigueiros- se observados de perto- ou enxames- se observados de cima- Escapamentos, buzinas, freios sincronizam-se de um modo tal a ponto que criam um simulacro de uma paisagem sonora entômica.

Nesse contexto, a voz humana não encontra mais a possibilidade de comunicar suas mensagens, ainda que sua voz seja comparável à de um Caruso - salvo se com apoio de uma mídia terciária (alto-falante, por exemplo). A sociedade moderna e a pós-moderna constituem uma paisagem sonora *lo-fi*, governada pela baixa informação dos motores, que

(...) a despeito da intensidade de suas vozes, as mensagens que falam são repetitivas e, em última análise, aborrecidas. Há uma sugestibilidade hipnótica sobre motores que faz com que se imagine se, à medida que invadem totalmente nossas vidas, eles não podem estar mascarando todos os outros sons, nos reduzindo, no processo, a aquiescentes bípedes dopados, Tateando indolentemente em volta, num mudo transe hipnótico. Do mesmo modo que a máquina de costura nos deu a linha longa nas roupas, assim também o som do motor nos deu a linha contínua do som (Schafer, 1991, p.188).

Num outro nível, acredito que uma nova analogia pode ser pensada. Diz respeito, notadamente, à hipnotização do movimento corporal, através do que captam os ouvidos.

Beats & bites (allegro molto agitato)

O cidadão comum destes últimos anos transita pela paisagem sonora servindo-se de seu capacete acústico, o *walkman*. O passeante de *walkman* acerta o passo segundo as unidades de tempo do repertório que ouve, em geral, constituído por músicas que não sofrem variação de intensidade, andamento, timbre. Há uma marcação obstinada e constante de um dado padrão rítmico que é ouvida (quase nunca escutada) em altos decibéis. Teria o *walkman*, por essa razão, a faculdade de mecanizar a percepção da mesma forma que a máquina, a partir da revolução industrial, robotizou os movimentos musculares? Para abordar essa questão, é importante distinguir alguns traços que caracterizam duas categorias de invenções: as *máquinas* e os *aparelhos*. Passemos a palavra à semioticista Lúcia Santaella, que estudou a fundo o problema:

Enquanto as máquinas musculares foram feitas para trabalhar, os aparelhos foram feitos para simular o funcionamento de um órgão sensório. São, de fato, conforme os caracterizou Mac Luhan (1972), prolongamentos ou extensões dos órgãos dos sentidos, simulando seu funcionamento.(...) Enquanto as máquinas tarefeiras imitam e amplificam os poderes da musculatura humana, acelerando o ritmo do trabalho, os aparelhos são máquinas de registrô, que não apenas fixam, num suporte reprodutor, aquilo que os olhos vêem e os ouvidos escutam, mas também amplificam a capacidade humana de ouvir e ver, instaurando novos prismas e perspectivas que, sem os aparelhos, o mundo não teria. Enfim, enquanto as máquinas musculares produzem objetos, os aparelhos produzem e reproduzem signos: imagens e sons. (...) Além de replicantes são, sobretudo, proliferantes, dotados de um alto poder para a proliferação de signos. Os aparelhos funcionam, assim, como verdadeiras usinas para a produção de signos (Santaella, 1996, pp. 200-201).

O *walkman*, como aparelho e, conseqüentemente, construtor de signos, interfere na composição da paisagem sonora. Porque interfere na paisagem sonora, interfere na percepção.⁵ Já é conhecido o fato de que escuta e fala estão indissociavelmente relacionadas; uma interagindo com a outra. De outra parte, postura, movimentos e gestos também estão envolvidos nessa teia de relações, compondo um todo complexo que engloba, ainda, o próprio fluxo do pensamento⁶ Para endossar essa idéia, vale passar a palavra a Murray Schafer, mais uma vez.

Que efeito têm os sons do ambiente? Considere, por exemplo, dois compositores, um vivendo no século XVIII e o outro no nosso. O primeiro viaja para todo lugar numa carruagem. Ele pode extrair de sua mente os cascos de cavalos e, assim, torna-se o inventor do baixo de Alberti. O último viaja para todo o lugar em seu carro esporte. Sua música é notável por seus baixos, 'clusters', e efeitos sibilantes. (Estes pensamentos podem ser meramente idiossincráticos) (Schafer, 1991, pp. 189-190).

O transeunte de *walkman* conduz o som pelo movimento de seu passo, ou pelas rodas de um veículo. Quando se trata de um veículo coletivo, os passageiros que estão próximos dele - e que não se *beneficiam* do aparato-, entreouvem uma fórmula rítmica insistente, sem modulações, que em muito se parece com insetos. Tal comparação não é fortuita:

5. No entanto, a avaliação dessa interferência é de difícil quantificação, uma vez que uma análise dessa natureza envolve as diversas variáveis que participam da paisagem sonora, além de dados de ordem subjetiva.
6. Um problema que, a meu ver merece ser estudado, é as transformações por que passa o corpo. De um lado, fervejam modismos que se empenham na *escultura* de um corpo ideal, por meio de intervenções químicas ou cirúrgicas. Prolifera também um *geração saúde* que submete o corpo a exercícios ginásticos - a repetição *ad infinitum* - realizados com o apoio de músicas do universo das mídias, marcadas pela regularidade (rítmica, timbrística, dinâmica etc.). Os movimentos ósteo-musculares estão, a cada dia que passa, se adaptando mais à *formatação* da cultura de massas globalizada.

Mais que qualquer outro som da natureza, eles (os insetos) dão a impressão de fixidez ou de linha reta. É, em parte, talvez, resultado de uma ilusão, pois vários ruídos de insetos se modulam de acordo com pulsações ou outras variações sutis. Mas, a despeito do efeito de 'grão' que criam essas modulações, a impressão que resta, na maioria dos casos, é de continuidade e monotonia (Schafer, 1979, p. 60).

Fato sonoro da natureza que somente encontrará similar nas máquinas da revolução industrial. A comparação entre sociedade humana e entômica, ainda que bizarra, ultrapassa a metáfora. Ela encontra, de fato, respaldo epistemológico.

Para o estudioso das mídias Norval Baitello, a organização da sociedade humana está se desvencilhando, a cada dia que passa, de suas características de primata, adquirindo, em contrapartida, traços da sociedade entômica. O agrupamento humano constitui-se não mais em dezenas, mas em milhões:⁷

Vivemos com nossa memória em grupos de primatas, mas com nosso tempo social em agrupamentos dos milhões”, afirma. “Nossa memória primordial é idílica, paradisíaca, da qual a Bíblia é o testemunho: o éden, todo organizado. Existe um tempo primordial, idílico, dado por um pai - Deus. Há uma comunicação unívoca, hierarquizada; remete a uma memória primordial.

Na sociedade entômica, diferentemente, não há hierarquia, mas sincronia. E quem dirige a sincronia dos insetos? Quem é o deus dos insetos? Ninguém sabe. Vivemos entre duas sincronizações discrepantes: uma, centralizadora (deísta), e outra ateísta, das sociedades dos divididos (Baitello Jr., 1996).

7. O crescimento de metrópoles como São Paulo, Nova Iorque e México e seus insolúveis problemas de trânsito encontram na sociedade entômica a imagem mais fiel.

Deus está em toda a parte...
(allegro maestoso assai)

Em uma passagem de seu tratado sobre a paisagem sonora, Murray Schafer defende a tese do ruído sagrado. Sinteticamente falando, a quem detém o poder político-econômico é conferida a autorização (inconsciente) de produzir barulho. Na sociedade pós-moderna, cuja palavra de ordem é a globalização econômica, ditada pelo G7 (Grupo dos Sete) e sua simbiose com as grandes corporações, as *holdings*, as redes de comunicações. Os detentores do Ruído Sagrado se valem desmesuradamente da mídia terciária, criando uma espécie de *voz de consciência*, ou mesmo *voz de Deus*.

A *voz de Deus* não se ouve mais no silêncio dos locais de culto religioso. Na sociedade globalizada, ela é sentida no interior dos templos do mundo pós-moderno: os *shopping centers*, supermercados e até mesmo ao ar livre: na praia, nos acampamentos, até nos pátios das escolas. Através dos alto-falantes, a *voz de Deus* fala a todos, indiscriminadamente, ignorando hierarquias sociais ou raciais. Num saco de gatos, nasce *multicultural* e cosmopolita - entenda-se para consumo mundial, quer sob a roupagem de *pop*, quer sob o rótulo de *world music*. Assim, um mesmo repertório musical soa simultaneamente em qualquer aeroporto, consultório ou restaurante. Em outras palavras: trata-se de uma mesma trilha sonora que ecoa e se repete em todos os cantos do planeta, em diferentes fusos horários. Como consequência disso, a sensação de estar viajando, muitas vezes, é podada pela raiz. O *turismo musical* foi morto e enterrado. (Lembre-se que uma das metas da globalização é o rompimento de fronteiras...)

Um outro dado determinante na afirmação de uma mesma paisagem sonora é o fato de que a arquitetura, generalizando o *international style*, acaba por instituir as mesmas condições de reverberação, eco, difusão do som: a altura dos edifícios se elevou, as paredes se enrijeceram.

Os ouvidos passaram a captar os sons graves que correm entre as muralhas, os ruídos pesados carregados ao longo das

avenidas, as sonoridades pervertidas por grandes reflexos sobremultiplicados (Delage, 1994, p. 168)⁸.

Sintomas de equalização no tempo e no espaço. É a globalização econômica a grande responsável por tudo isso? Parece que, em grande parte, sim, embora se trate de uma resposta um tanto precipitada. Estas constatações apontam para perspectivas pouco eufóricas, *anteouvindo* um mundo orquestrado por uma paisagem sonora restrita, pobre, indiferenciada e entediante. Que estas idéias não se cristalizem como um fatalismo apocalíptico. Cultura e natureza estão em interação constante. É preciso, pois, procurar, no meio dos zumbidos e do burburinho de um mundo *lo-fi* das formigas operárias, a mídia primária: escutar vozes. De cigarras que cantem no verão e no inverno. Como testemunhas auditivas da paisagem sonora, a pista que temos é estarmos atentos às mais ínfimas *desimportâncias*. A insistência das *desimportâncias* em se manterem como memória é justamente o que permitirá a permanência das diferenças nos códigos culturais, movimentando-se na contracorrente da globalização cultural.

Nesse sentido, serve-nos como guia uma certa observação do musicólogo Daniel Charles: uma das medidas do homem é dada pelo seu corpo, cujo domínio territorial é dado pelo alcance da sua voz, pela área que esta voz consegue cobrir; "*a voz é, antes de tudo, o canto do pássaro que adverte: este é o meu território; não se aproxime.*" (Charles, 1983, p. 255). Constitutiva do espaço, porque o *cria*, de certo modo, da mesma forma que cria o território (Charles, 1983, p. 260), a voz manifesta-se (ela) pela mídia primária, secundária ou terciária; permanece à medida de (quase) todas as coisas. Até mesmo para a composição de uma nova paisagem sonora.

8. Convém lembrar também que, de modo geral, a cidade testemunhou o zoneamento da paisagem sonora em setores: turístico, hospitalar, comercial, residencial etc. constituindo uma justaposição de espaços.

Bibliografia

- BAITELLO JR., N. 1996. A mídia e a construção do tempo. Anotações das palestras proferidas durante o curso: *A mídia e a construção do tempo*. PUC (São Paulo).
- CHARLES, D. 1983. L'espace, le temps et les arts du temps. In: *L'espace et le temps aujourd'hui*. Paris: Éditions du Seuil.
- CHION, M. 1993. *Le promeneur écoutant - essais d'acoulogie*. Paris: Éditions Plume.
- _____. 1994. *Musiques: médias et technologies*. Paris: Flammarion.
- DELAGE, B. 1994. Mise en pièces et mise en scène de la ville. In: *Cahiers de l'IRCAM- Recherche et Musique 5*. Paris: IRCAM; Centre Georges Pompidou
- LA FONTAINE, J. s/d. A cigarra e a formiga. In: *Fábulas de La Fontaine*, traduzido por Bocage. São Paulo: Edigraf.
- MC LUHAN, M. 1985. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- SANTAELLA, L. 1996. O homem e as máquinas. In: *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento.
- SCHAFER, R. M. 1979. *Le paysage sonore*. Paris: J. C. Lattès.
- _____. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp.

Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual*

*Ponencia a ser presentada en el Seminario de Investigación "Problemática Contemporánea de la Imagen", en torno al *VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Semiótica Visual*, convocado por la División de Ciencias y Artes para el Diseño (UAM-A), Centro Nacional de las Artes (CENART) y Centro de la Imagen (CONACULTA), México.

INGRID GEIST

Escuela Nacional de Antropología e Historia - ENAH/México

Resumo

El texto centra la discusión en la noción de juego, que la autora estima como uno de los mecanismos rituales encaminados a la disolución de las estructuras significantes. La suspensión de la signicidad inaugura e impregna la fase liminar del rito en la cual se abre un horizonte que permite a los actores rituales sumergirse potencialmente en un estado del sentir. Con base en la semiótica de Charles S. Peirce, se plantea este estado del sentir como condición lógica para el proceso de semiosis, reconociendo a su vez la primacía fenomenológica de la experiencia.

Palavras-chave

juego, mito, semiosis

Abstract

The paper pays attention to the discussion on the idea of playing considering it as one of the ritual mechanisms pointing to dissolution of the signifying structures. The suspension of signicity inaugurates and permeates the liminal phase of the rite opening a horizon that permits the ritual actors potentially merging themselves into a state of feeling. On the basis of semiotics of Charles C. Peirce, the author stresses the point that this very state of feeling is the logical condition of semiosis, recognizing at the same time the phenomenological primacy of experience.

Key words

game, myth, semiosis

Al refutar las críticas formuladas a su obra, Claude Lévi-Strauss rechaza la objeción de que haya desconocido lo afectivo. A su juicio, no se trata de abandonarse a lo inefable sino de colocar los estados afectivos en su lugar preciso.

No es pasar por alto los estados afectivos el ponerlos en su verdadero lugar, o —lo cual se reduce a lo mismo— en el único lugar donde resulte posible comprenderlos —no anterior a toda captación del mundo por el pensamiento sino al contrario, posterior y subordinado a tal captación y marcado desde el instante en que la mente aprehende la antinomia inherente a la condición humana entre dos sujeciones ineluctables: la del vivir y la del pensar. (Lévi-Strauss, 1976, p. 615)

Esta oposición entre el vivir y el pensar, Lévi-Strauss la equipara con la oposición entre el rito y el mito, revertiendo la crítica en el entendido de que, en su opinión, se ha omitido definir la especificidad del ritual frente al mito. La reflexión lévi-straussiana desemboca en una serie de afirmaciones sobre el ritual que considero de sumo interés, no obstante los sesgos valorativos que permean sus aseveraciones. Según Lévi-Strauss, el ritual alimenta “*la ilusión de que es posible remontarse a contracorriente del mito, rehacer [lo] continuo a partir de lo discontinuo*”; el ritual es una “*tentativa consternada, siempre destinada al fracaso, de restablecer la continuidad de lo vivido*”. (*Ibid.*, p. 609).

Las reflexiones del antropólogo parten de una formulación empírica, según la cual el rito se compone de “*palabras proferidas, gestos hechos, objetos manipulados*” (*Ibid.*, p. 606) esto es, se

compone de actos que también se realizan en la vida cotidiana y, por lo tanto, hay que preguntar por la línea divisoria que separa las actividades rituales de las cotidianas. Refiriéndose a las palabras proferidas, Lévi-Strauss subraya el carácter frecuentemente ininteligible de éstas en el ritual —puesto que no se trata de transmitir o intercambiar información entre los actores rituales— y concluye que “*el ritual pone gestos y cosas en lugar de su expresión analítica.*” “*Los gestos ejecutados, los objetos manipulados son otros tantos medios que el ritual se otorga para evitar hablar.*” (Ibid., p. 607). El carácter anti-analítico del ritual se acentúa por los procedimientos de fragmentación y repetición, por medio de los cuales

el rito no refuerza sino que invierte el recorrido del pensamiento mítico que, por su parte, escinde el mismo continuo en grandes unidades distintivas entre las cuales instituye separaciones. El ritual trata vanamente de reducir estas unidades hasta llegar a un valor límite que no puede jamás alcanzar: si no se aboliría el pensamiento mismo. Esta tentativa consternada, siempre destinada al fracaso, de restablecer la continuidad de lo vivido desmantelado por efecto del esquematismo que en su lugar puso la especulación mítica, constituye la esencia del ritual. (Ibid., p. 609).

En tanto que el mito da resueltamente la espalda a lo continuo para cortar y desarticular el mundo por medio de distinciones, de contrastes y de oposiciones, el rito sigue un curso inverso: partido de las unidades discretas que le son impuestas por esta conceptualización previa de lo real, corre en pos de lo continuo y procura alcanzarlo, por mucho que la ruptura inicial impuesta por el pensamiento mítico haga imposible la tarea por siempre. [...] El ritual, pues, no procede de una reacción espontánea de lo vivido [...] sino al revés: es decir una segunda intención nacida del temor de que a partir de una visión esquemática y conceptualizada del mundo [...] no consiga el hombre dar con el camino de lo vivido. [...] El rito no crea los axiomas ni las leyes, más

bien se dedica, si no renegar de ellos, cuando menos a obliterar temporalmente las distinciones y oposiciones que dictan, haciendo aparecer entre éstas toda suerte de ambigüedades, de componendas y de transiciones. (Ibid., p. 614).¹

Con esta última afirmación, Lévi-Strauss parecería aproximarse a la comprensión del proceso ritual por parte de Victor Turner que considera la liminaridad – la fase intermedia de la indeterminación, de la ambigüedad y la paradoja – como el núcleo del esquema trifásico de separación–límen–agregación, en el cual la transición hace posible la transformación. Si bien Turner es uno de los autores contra quien va dirigida la argumentación lévi-straussiana, no obstante, ambos antropólogos concuerdan en esta idea de transición, a la vez que esta coincidencia no buscada y ciertamente superficial contiene grandes discrepancias. Para Lévi-Strauss, la ilusión del ritual de recuperar lo vivido o lo continuo está diametralmente opuesta al trabajo de categorización de los mitos cuyas transformaciones analizadas a lo largo de su vasta obra conservan siempre el principio estructural del mundo clasificado según términos binarios, aunque el autor aduzca frecuentemente la idea de que los mitos se construyen sobre los residuos dejados por los efectos destructivos de la diacronía. Quiere decir que no hay lugar en su propuesta teórica para lo a-estructural y las transformaciones se reducen a cambios topológicos en un mundo perennemente estructurado. En cambio, para Turner, la transición liminar –el modo subjuntivo de lo posible– es un horizonte de libertad, creatividad e innovación y también es el horizonte sobre el cual emerge el significado.

1. Lévi-Strauss continúa diciendo que el ritual “responde al modo como el hombre piensa el mundo”, oponiendo la risa y la ansiedad, considerando que la última es la que caracteriza el ritual. “La risa traduce una gratificación inesperada de la función simbólica.” La ansiedad es “resultante de una frustración de la función simbólica”. (Ibid., p. 615). Por un lado, habría que cuestionar la idea de “frustración” que en la comprensión lévi-straussiana obviamente es coherente con el planteo del ritual como tentativa destinada necesariamente al fracaso de restablecer lo continuo. Por otro lado, la risa es ingrediente esencial del ritual. Cf., por ejemplo, el relato de Ranjini Obeyesekere sobre un ritual exorcista que, en su fase liminar, comprende danzas de los demonios, los cuales se convierten en figuras cómicas en la transición hacia la agregación, in: Schechner y Appel (1990). Véase también Bruce Kapferer (in: Turner y Bruner, 1986) que considera la risa como un signo de reintegración en el mundo normal.

Para explicar el proceso ritual, Turner parte de la idea de que todo rito es un proceso de transformación, distinto de la ceremonia que es un acto de confirmación, donde por transformación se entiende un cambio cualitativo. Desde esta perspectiva, todo rito es un rito de paso, ya sea en sentido restringido, como rito de crisis vital, por ejemplo el paso de la infancia a la mayoría de edad, o como rito de aflicción, en el caso de enfermedades o infortunios que aquejan a los actores sociales; ya sea en sentido amplio, como rito de cambio de poder o de investidura de un rol dentro de la jerarquía social y el pasaje de una estación natural culturalmente definida a otra, lo cual incluye los ritos agrícolas y calendáricos. En todos los casos se trata de la transición de un individuo o grupo social de la visibilidad a la invisibilidad estructural y el retorno de la invisibilidad a la visibilidad estructural. El interés de Turner se centra especialmente en la fase liminar donde el individuo o grupo se describe como carente de insignias y propiedades sociales, como muerto y vivo, y como no-muerto y no-vivo, al mismo tiempo. Se trata de un estado transicional de indeterminación, durante el cual los individuos *“ya no están clasificados y, al mismo tiempo todavía no están clasificados”* (Turner, 1980, p. 106).

Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja. [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la fuente de todos ellos, y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación. (Ibid., p. 107).

La idea de la liminaridad como *“reino de la posibilidad”*, Turner la desarrolla en obras posteriores con base en una metáfora lingüística: la posibilidad como modo subjuntivo. Distingue entre dos modos de la cultura: uno indicativo y otro subjuntivo (Turner, 1988, p. 41), lo cual es una reformulación de su propuesta inicial de distinguir entre estructura y anti-estructura o *communitas* como dos modelos de sociedad (Turner, 1989).² La liminaridad –junto con *communitas*–

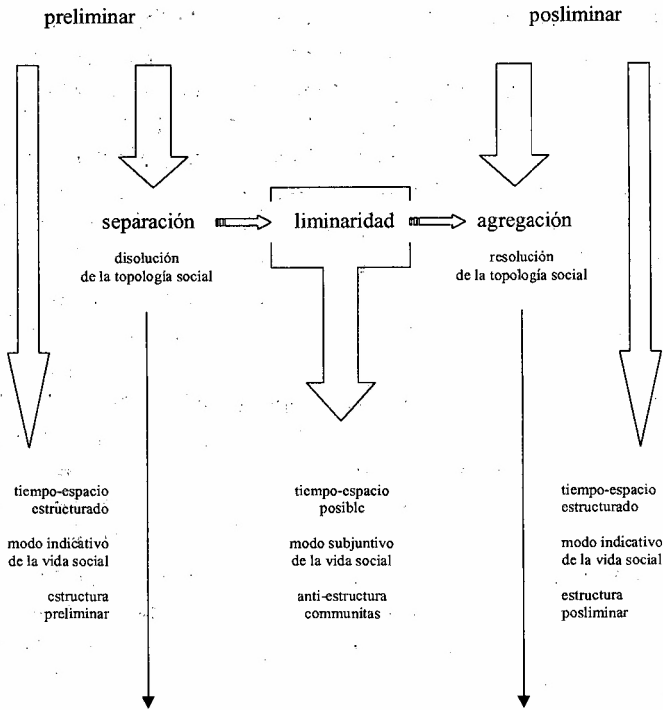
2. Véase los capítulos III, IV y V. Me baso en la edición alemana. La obra está traducida al español: *El proceso ritual*, Taurus, Madrid, 1988.

es una forma de anti-estructura, como tal es la fase del ritual en la cual se asoma un modelo alternativo de sociedad, aun cuando las acciones rituales se rigen según reglas firmemente establecidas por la tradición y la costumbre. La estructura temporal del rito, entonces, parte del espacio-tiempo estructurado del modo indicativo de la vida social para, a través del rito de separación o la disolución de la topología social, dar cabida a un espacio-tiempo posible del modo subjuntivo de la vida social, que se caracteriza por su liminaridad. Desde el modo subjuntivo, a través del rito de agregación o el proceso generador de la topología social, se vuelve a instaurar un modo indicativo de las relaciones sociales. La fase liminar se presenta predominantemente en el modo subjuntivo de la cultura, el modo de lo posible: pudiese ser, como si; es el terreno de la hipótesis, la fantasía, la conjetura y el deseo. La liminaridad puede describirse como un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar. La liminaridad aparece como el manantial de un meta-poder excesivo, como, por ejemplo, en la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que conduce al trance.

La estructura temporal del rito

El ritual se deriva del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo, exploratorio del drama social, donde las estructuras, dentro de las cuales el grupo vive su mundo social, son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal (Turner, 1988, p. 42). La liminaridad es producto de una “deconstrucción”³ de la topología social y las estructuras significantes y al mismo tiempo condición para el proceso generador

3. Uso el término de deconstrucción en un sentido meramente descriptivo. Como se verá más adelante, se refiere a la fase del proceso ritual que se orienta hacia la suspensión de la signicidad y del tiempo cosmológico. No me adhiero con ello al deconstruccionismo, por ejemplo, de Jacques Derrida. Mier (1989) señala que *“la tarea deconstructiva evoca el rastro, asume radicalmente la imagen del signo no como restauración de la presencia, sino como el residuo de una errancia.”* (p. 236). Mi intención, en cambio, es la de mostrar como a través de los mecanismos deconstruccionistas o desarticuladores, el ritual abre la posibilidad de un campo de presencia a partir del cual emerge el sentido. Pienso ahí en la manera de cómo Jean



de una nueva topología social y de las nuevas estructuras significantes. Al respecto, Turner aborda repetidas veces la noción del juego. Señala que el juego no cabe dentro de nada, particular, trasciende y rechaza cualquier tipo de localización, ubicación o fijación. El juego es comparable al trickster del mito.⁴ Estas afirmaciones permiten

Françoise Lyotard se refiere a la música en tanto que "arte producido por el tiempo", que desemboca en una "resolución": "la terminación de una tensión, incluso una disonancia, entre sonidos o secuencias de sonidos, gracias a su combinación final en un acorde común". Parafraseando a Lyotard, el ritual es una pieza de tiempo que debe resolverse. "Es como si el tiempo y el material sonoro que lleva consigo tuvieran que cerrarse definitivamente tras unas crisis que sería[n] en realidad el momento del tiempo mismo." (Lyotard, 1992).

4. Véanse los artículos "Body, Brain, and Culture" (Turner, 1985); y "The New Neurosociology", *op. cit.*, pp. 275-289. La noción del juego como trickster se encuentra en "Body, Brain, and Culture", *op. cit.*, pp. 262-264. El mismo artículo aparece también en *The Anthropology of Performance*, *op. cit.*, pp. 156-178.

considerar el juego como uno de los procedimientos –otros serían tal vez la celeridad y la ritmicidad– por medio de los cuales se desconstruyen las estructuras significantes. Ritual y juego, por lo tanto, no se oponen, como diría Lévi-Strauss quien resume sus reflexiones respectivas tanto que las reglas son las mismas para todos los participantes y simulan una igualdad entre éstos, a partir de la cual se engendra una asimetría que *“se deriva inevitablemente de la contingencia de los acontecimientos, dependan éstos de la intención, del azar, o del talento”* (Ibid., p. 58). En el ritual, en cambio, aun cuando éste lleva aspectos lúdicos, se trata de *“hacer pasar a todos los participantes al lado del bando ganador, por medio de acontecimientos cuya naturaleza y ordenamiento tienen un carácter verdaderamente estructural”* (Ibid., p. 59). Efectivamente, el juego produce acontecimientos que, según el esquema trifásico del ritual, tendrán que ubicarse en la fase liminar, lo cual suscita la duda acerca de la naturaleza estructural del acontecimiento, incompatible, por lo demás, con la idea de contingencia aducida por el propio Lévi-Strauss, y la duda de que sean realmente conjuntos acontecimentales lo que el ritual descompone y recompone, sino estructuras significantes. Incluso, en el caso de los ritos de aflicción que se ejecutan, al estar los hombres confrontados con los infortunios ocurridos en su mundo, lo que se descompone es la categoría orden/desorden para reingresar a un mundo en el cual el término marcado de la categoría se desplaza del desorden al orden.

Según Turner, el juego se sustrae de una definición y Richard Schechner concuerda con él al abogar por aplazar cualquier intento de definición. Schechner menciona como uno de los aspectos centrales del juego el de la creación de realidades múltiples, la cual relaciona con la noción de Maya del pensamiento hindú. Integra en su reflexión la caracterización de Maya de O’Flaherty como poder realizador del mundo fenoménico. El juego de Maya es un acto de creación de múltiples realidades las cuales se caracterizan por ser efímeras, transitorias y porosas. Según Schechner, no es preciso aceptar el universo de Maya como empíricamente verdadero para darse cuenta de la fertilidad de la noción. No se trata de una versión reduccionista que convierte el mundo en escenario, sino de un sistema dinámico sin

centro fijo, sin punto de reposo y sin referente absoluto (Schechner, 1995, pp. 24-44).

Lo que Schechner entiende por el juego de Maya, se deriva, según la cosmología hindú, de la actividad libre e incondicionada de Sakti, el segundo de 36 principios que describen la creación del mundo como un proceso de contracción de la conciencia universal. El primer principio presenta esta conciencia en su estado primordial, como totalmente expandida y en reposo. Es el aspecto masculino representado por Siva. El segundo principio, Sakti, el aspecto femenino, entiende la conciencia como una energía, una potencialidad pura de ponerse en movimiento e iniciar el proceso de creación que atraviesa por otros tres principios de potencialidad pura: voluntad ilimitada (Sadakhya), conocimiento ilimitado (Isvara) y acción ilimitada (Suddhavidya). Maya se coloca en el sexto lugar, es el primer principio puro-impuro, la fuerza a partir de la cual se inicia el proceso de contracción de la conciencia. Le siguen cinco principios que expresan los poderes de limitación de Maya: individuación (Kala), conocimiento limitado (Vidya), voluntad limitada (Raga), tiempo (Kala) y espacio (Niyati), que conducen a la oposición entre espíritu (Purusa) y materia (Prakrti) correspondientes a los principios duodécimo y decimotercero (Singh, 1979, pp. XII-XXVIII: I).⁵

En el pensamiento hindú, Maya es un poder diferenciador y clasificador, la ilusión de las diferencias, como tal, podría ser una metáfora sugerente para describir el proceso generador desde el fondo indiferenciado de la liminaridad hasta la constitución de una topología social. Maya bien podría entenderse como una metáfora para la semiótica,⁶ para el proceso de significación que instaura las determinaciones discretas. El juego de Maya es el juego recurrente de crear mundos, realidades múltiples, donde los sistemas clasificadores se sobreponen, se atraviesan y se contradicen hasta producir

-
5. The tattvas of the universal experience, II. The tattvas of the limited individual experience, III. The tattvas of the limited individual, IV. The tattvas of mental operation, V-VII. The tattvas of sensible experience y VIII. The tattvas of materiality. El proceso de contracción de la conciencia o manifestación objetiva del mundo prosigue por los principios impuros y según el régimen de los tres factores constitutivos del mundo material—pureza (*Sattva*), acción (*Rajas*) e inercia (*Tamas*)— hasta manifestarse los cinco elementos, los últimos de los 36 principios, que son éter, aire, fuego, agua y tierra.
6. Véase la yuxtaposición de *Maya* y "clasificación" en Barthes, 1981, p. 101.

probablemente un efecto destructor. Es, sobre todo, este efecto destructor que nos interesa, aunque consideramos necesario distinguir dos tipos de actividades lúdicas en el ritual: un primero que crea esas múltiples realidades hasta borrar los límites entre los términos –hasta fundir las categorías– y un segundo que se presenta como una escenificación del orden invertido, como una suerte de rito de agregación en el cual las bufonadas de los actores rituales introducen la distancia estética, como diría Schechner; y las risas, con las cuales las bufonadas son respondidas, indican la gratificación de la función simbólica.⁷

Esta doble faceta del juego se expresa claramente en las acciones rituales de la semana santa de la comunidad cora de Santa Teresa del Nayar. La fase de separación está señalada, a lo largo de la cuaresma, por la proximidad cada vez mayor de la presencia de la judea. Los signos con los cuales los judíos marcan esta presencia, van colocando un cerco alrededor del pueblo que se va cerrando lentamente hasta que, a partir del domingo de ramos, sus acciones rituales van incrementándose, acompañadas a su vez por un aumento de *tempo*. A lo largo de los días siguientes, con paso veloz, los judíos realizan recorridos sobre un circuito de cruces que circunda la plaza en el exterior. En varias ocasiones, los recorridos se interrumpen, sin que se detenga el movimiento, describiendo una suerte de nudos por el desplazamiento que se ejecuta repetidas veces en torno a los dos centuriones que encabezan el grupo de los judíos: recorriendo breves trayectos en línea recta, de ida y vuelta, a ambos lados de los centuriones, e intercalando movimientos circulares alrededor de ellos, por la mano derecha y por la izquierda. Al entrar en la fase liminar, el día miércoles, los judíos irrumpen por el poniente en la plaza del pueblo, realizando sus carreras en el circuito de las cruces que la circundan en el interior. Los judíos se van convirtiendo en “borrados”, según testimonio de los propios santatereseños. En tanto que borrados, son estructuralmente invisibles aunque físicamente visibles

7. Barbara Myerhoff “Transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions”, in: Schechner y Appel, *op. cit.*, pp. 247-249. Myerhoff plantea la necesidad de tomar en cuenta el problema del distanciamiento, donde, según ella, es el factor lúdico el que lo introduce y que, en ocasiones, puede aparecer como lo ridículo.

y de una manera ostentosa. Los borrados exhiben sus cuerpos desnudos –salvo los pantalones o calzones enrollados por encima de las rodillas– y pintados de negro, el día miércoles, de franjas negras y blancas, el jueves santo, y con el agregado de manchas rojas, el viernes santo. Durante estos días, los borrados cuyo número va acrecentando, circulan en pequeños grupos por todo el poblado, ejecutando pasos rítmicos y realizando así una danza ininterrumpida a lo largo de los tres días. Están tocando flautas y tambores y entonan cantos difamatorios sobre ciertas mujeres, donde en cada encuentro entre dos grupos, uno da la pauta y el otro va tejiendo la trama a su libre albedrío. En estos encuentros entre borrados, armados además con pesados sables de madera, se simulan combates que, en un principio, se presentan como un juego dancístico acompañado por risas burlonas hasta, en ocasiones, terminar en carcajadas iracundas, seguidas por un golpe fatal asestado sobre el cuerpo o la cabeza de uno de los contrincantes. El juego comporta un riesgo, al borrar las fronteras y hacer que los actores rituales se sumerjan en la intensidad de un mundo de vértigo, en el cual la signicidad –la categoría del bien y del mal– queda suspendida hasta potencialmente desembocar en una catástrofe que borra el umbral entre vida y muerte. La regulación lúdica descubre su *“destino precario”*. Los actores liminares atraviesan por *“una preparación para el juego que es en sí misma un juego”* hasta entregarse a un umbral *“para experimentar la violencia de una regularidad ausente”* (Mier, 1999, pp. 72, 73 y 75).

La otra faceta del juego se expresa en las vaciladas de los borrados a lo largo de todos los días festivos, colocando un contrapunto al espesor y riesgo de los combates que conllevan un gesto mortal latente, y se manifiesta, el sábado de gloria, en las risas liberadas de la intensidad de la fase liminar y en la escenificación del mundo al revés, que culmina con el acto de sacrificar a los centuriones. Los borrados hablan al revés, se visten con las ropas al revés, imitan las procesiones realizadas los días anteriores, también al revés, y se entregan a una serie de bufonadas jocosas, por medio de los cuales se instauro un doble distanciamiento, uno con respecto a las tensiones y el espesor del sentir de la fase liminar que se resuelven en la experiencia catastrófica del golpe fatal, y otro en relación con el orden del mundo rutinario. Los judíos prosiguen la búsqueda infructuosa del nazareno, iniciada ya el día anterior, y, al ver

sus esfuerzos frustrados, se vuelven contra sus cabecillas. El desorden se destruye por su propia fuerza. Los judíos persiguen a los centuriones hasta capturarlos y colgar sus sombreros en el centro de la plaza, como señal de su muerte, la cual es replicada por el acto de quemar a dos monos de zacate que estuvieron en el centro de los últimos excesos del mundo al revés. El ritual termina quemando el zacate en la plaza para dar lugar a un acto purificador –el acto concluyente del rito de agregación– de los judíos que caminan sobre las cenizas calientes y los últimos focos de lumbre que quedan entre éstas.

Los juegos, pues, por un lado, escenifican transitoriamente un estado invertido de las cosas que remite a su contrario, el orden del mundo rutinario, y las risas –como contrapunto y como resolución de la intensidad liminar– expresan, en términos de Lévi-Strauss, la “*gratificación de la función simbólica*”, esto es, comportan momentos de reflexividad, como diría Turner. Por otro lado, son juegos de inversión que borran las fronteras, esto es, suspenden las estructuras significantes e introducen, como señala Barbara A. Babcock, un principio de negatividad estética que apunta hacia lo imposible (Babcock, 1978, pp. 16, 19, 21 y 24), que, en la propuesta turneriana, sería el mundo subjuntivo de lo posible como un horizonte de incertidumbre sobre el cual emerge lo contingente. Sería aquí donde cabría hablar de la ansiedad evocada por Lévi-Strauss, sin embargo, no en el entendido de una “frustración de la función simbólica” sino como estado afectivo que responde a la situación paradójica de atracción-repulsión que acompaña a los juegos liminares y la disciplina rítmica, encaminados a borrar las distinciones y hacer al sujeto vulnerable.

El agotamiento físico de los cuerpos vacía el afecto, la voluntad y la cognición socialmente moldeados; éstos quedan sin efecto en la entrega a un devenir subterráneo e incierto que, en la superficie, bien puede brotar como un acto violento desmesurado o desplegarse como un silencio que envuelve un sentir y una experiencia íntima. La disciplina ritual probablemente habría que definirla como un hacer iterativo que implica *tempo* y ritmo, hasta apresar al actor ritual, donde esta captura paradójicamente es la condición para la liberación de las determinaciones sociales y significantes. Mientras que las prescripciones y prohibiciones en los estados estructurales de la vida rutinaria implican un reconocimiento

de la obligatoriedad y una asunción de la responsabilidad, en el ritual y sobre todo en la fase liminar, apuntan contrariamente a la suspensión del deber ético para colocar en lugar de éste un deber devocional, un deber que instiga a actuar. Este actuar "*puede tener lugar mediante un impulso inmediato*" de conformidad a la costumbre que conduce a lo que Charles S. Peirce llama una "*retroconsciencia*" que, por su parte, puede suministrar la "*razón general*"⁸ para el actuar. Los juegos y los movimientos rítmicamente redundantes de los borrados operan a la manera de una reduplicación iterativa de una constante hasta arrastrar al sujeto fuera de las determinaciones estructurales lo cual, probablemente, puede describirse como una suerte de "repetición sin origen" que provoca un "*acontecimiento sin origen*" sobre la base de una "*memoria sin persona*" (Barthes, 1981, p. 109). La disciplina ritual, pues, retorna el sujeto a un estado de cuerpo fenomenal, sumergido en un estado del sentir que Raúl Dorra enuncia como "*la presencia de la vida en cuanto tal*" o como "*el grado cero del vivir*", en el cual el cuerpo y el mundo están embragados (Dorra, 1999, p. 257).

En estrecha vinculación con la doble faceta del juego y retomando la idea de una negatividad estética de Babcock, podemos suponer también un carácter doble de la misma: una primera negatividad que se manifiesta en la voluntad desestructurante del juego, hasta arrastrar el sujeto dentro de una deriva incierta y transitoria de un estado del sentir, y una segunda que acontece en el sobrevenir de una experiencia que destruye el sentir. El acaecer no es posible sobre la base de un mundo categorizado, en el cual los signos conservan su integridad, sino requiere de una voluntad que desintegra los signos. En ausencia de los mecanismos rituales para la

8. Retomo aquí, de manera resumida, algunas afirmaciones de Peirce en *Las ciencias normativas*. Peirce distingue entre el actuar "*por obediencia a una ley*" y el actuar "*bajo la influencia de una vaga personificación de la comunidad*". En este segundo caso, el ser humano actúa de conformidad a la costumbre. "*La conformidad a una norma puede tener lugar mediante un impulso inmediato. Se transforma entonces en imitación instintiva. Pero el hombre no personifica aquí vagamente la comunidad, sino que él mismo, como se suele decir, se pone en la piel de otro. A este ponerse uno mismo en el lugar de otro lo llamo retroconsciencia.*" Más adelante, Peirce continúa: "*Un hombre puede actuar poniéndose en el lugar de otro y de acuerdo a una razón general suministrada por esta retroconsciencia. [...] Pero esto ya no es conformidad a una norma; es devoción a alguien o a algo.*" Peirce, 1988, pp. 292 y 293. Véase también la afirmación de Mier de que "*la ley del juego no admite la transgresión porque ésta es la extinción misma del juego.*" Podría concluirse entonces que el deber ético implica la posibilidad de su transgresión, en cambio el deber devocional la excluye. (Mier, 2001, p. 7 del manuscrito).

desconstrucción del universo simbólico (u otros mecanismos que no necesariamente sean del orden ritual), se llegaría a lo que Roger Abrahams llama una experiencia típica: Al hablar de experiencia, hablamos del flujo continuo de la vida registrado por el filtro de la cultura, quiere decir que identificamos eventos que ya hemos aprendido a interpretar como experiencia, sorpresa o trauma. La tipicidad de la experiencia proporciona un vínculo entre pasado, presente y futuro, porque la tipicidad descansa en que otros ya han vivido la experiencia que ocurre en el presente. Los hombres desean optimizar los actos autenticantes, sin embargo, para provocar tales experiencias, secretamente tienen que gastar gran parte de las energías preparándose para estos quebrantamientos asombrosos en los cuales, en realidad, les sobreviene el cumplimiento de sus expectativas. Por lo tanto, puede hablarse de una experiencia de la experiencia: el reconocimiento de que la vivencia propia es una réplica de vivencias ajenas.⁹

El ritual muestra efectivamente ese gasto de energías del cual habla Abrahams, que se presenta como un gran despilfarro a la manera de un potlatch que destruye los recursos y las energías: una pérdida potencialmente total como condición de un deslumbramiento que irrumpe como brecha en el discurso.¹⁰ Podríamos probablemente —a manera de Jean Duvignaud— hablar del ritual como una “*metafísica en acto*” (Duvignaud, 1978, p. 221)¹¹ que justamente “*abre una brecha en el discurso*” y “*es una forma de subversión*”, induciendo de esa manera a un espacio-tiempo de “*manifestaciones a-estructurales*”

9. Abrahams “Ordinary and Extraordinary Experience”, Turner y Bruner, *op. cit.*, pp. 55, 60, 64. A mi parecer, lo que Abrahams describe, es la imposibilidad de una experiencia que, efectivamente, se da en un mundo carente de mecanismos de desconstruir las estructuras significantes. Asocio con este planteamiento las amplias exposiciones de Alfred Schütz sobre el sentido común entendido como un sistema de construcciones típicas que presupone una “reciprocidad de perspectivas” entre los actores sociales, basada en dos idealizaciones: la de “la intercambialidad de los puntos de vista” y la de la congruencia del sistema de significatividades”. (Schütz, 1995, pp. 42 ss.)

10. Véase la referencia a Bataille que Mier (2001, pp. 9-10 del manuscrito) hace en relación con la discusión del juego con base en las reflexiones de Gadamer.

11. Hay que aclarar que el autor aplica la caracterización a la fiesta, no al ritual. Desde la perspectiva de una ruptura entre el trance y la posesión, Duvignaud interroga sobre la posibilidad de un “doble frenesí”, por un lado, “el del trance que conduce a la fiesta”, y por otro “el de la posesión que lleva al ritual y la religión”. (p. 47)

(*Ibid.*, p. 7): Estas manifestaciones o estados a-estructurales son “zonas de sombra” o “rupturas momentáneas en el transcurso de las cosas”, provocadas, por ejemplo, por “la rítmica y la danza” y los juegos recurrentes de inversión que “ayudan al cuerpo a despojarse [...] del ‘yo’ impuesto, pero no sugieren en absoluto ningún otro papel que el de [...] estar en un campo de presencia.” (*Ibid.*, pp. 25, 28 y 29). Dicho en términos de Raymundo Mier:

El juego lleva la acción humana hasta la inhumanidad, ahí donde el valor, el intercambio, la ganancia, se disipan para hacer visibles los límites de la propia fuera, del cuerpo, en el enfrentamiento de una incertidumbre a un régimen en el que se atestigua el vacío de la significación que es el vértigo. (Mier, 1999, p. 75).

El juego, pues, se sustrae de una comprensión sistémica que pone el énfasis en una perspectiva meramente constructiva y que plantea los modos de construcción del significado como modos homogéneos que remiten a las nociones de estructura, consistencia, coherencia y no-contradicción. Los juegos de la fase liminar del rito y los que conducen a ésta, ponen estos principios fuera de vigencia. Así Louis Hjelmslev puede señalar que “al investigar la línea divisoria entre semiótica y no semiótica, una conclusión poco menos que evidente salta a priori a la vista: los juegos se encuentran cerca de esta frontera, o tal vez en la frontera misma.” “Las estructuras semióticas [...] no son juegos.” (Hjelmslev, 1984, p. 154. Cf. también p. 156). Al reconocer los procedimientos rituales que desconstruyen las estructuras significantes, habría que pensar en la posibilidad de que la significación tiene la capacidad de revertirse sobre sí misma, hasta disolverse. Al respecto, Mier afirma que el juego es “un acto semiótico negativo [las cursivas son mías] en el cual se anula todo proceso de semiosis, en una especie de gesto que cancela la significación, la revierte, se vuelve sobre ella para disiparla en el goce de ese tránsito en los bordes de la regulación. Es en el juego donde la significación muestra su poder radical, que es disiparse a sí misma” (Mier, 1999, p. 75), a la vez que la cancelación de la significación hace emerger nuevos signos:

La destrucción de los signos engendra a su vez signos de esa destrucción, huellas de lo que se extinguió; la propia metamorfosis de los signos engendra significación, la experiencia se convierte en un punto de partida y un eslabón de la semiosis. (Mier, 2000, p. 136).

El tema de la emergencia del significado en la fase liminar del rito figura en la obra de Turner como una inquietud central y, reconociendo el lugar de la experiencia, busca responder a ésta con base en la estructura temporal de la vivencia de Wilhelm Dilthey que comprende cinco momentos: (1) un núcleo perceptual intenso cargado de placer o dolor, seguido por (2) la evocación de imágenes claramente perfiladas de vivencias del pasado, (3) la plena reviviscencia de los acontecimientos pasados con los sentimientos originalmente enlazados, (4) la generación de significado por medio de una reflexión sensible sobre las conexiones entre los acontecimientos pasados y presentes, hasta concluir (5) en la expresión y comunicación de la vivencia. (Turner, 1989, pp. 16-19). Una de las razones por las cuales Turner se adhiere a este planteamiento diltheyiano, me parece, es el factor de reflexividad en el cual el antropólogo insiste repetidas veces, suponiendo una relación dialéctica entre un estado del *fluir* que caracteriza la liminaridad y el surgimiento de la reflexividad y autorreflexividad, en la cual se instituye el significado de lo vivido. Sin embargo, es justamente esta supuesta dialéctica la que requiere de un refinamiento analítico y, en busca de éste, me oriento a continuación en la propuesta semiótica de Peirce.

La estructura temporal de la vivencia que apunta a una armonización musical de los valores del presente abigarrado en una referencia al pasado, por un lado, rebasa el ámbito propiamente dicho de la vivencia y, por otro, resume en lo que Dilthey llama su primer momento una serie de elementos que hay que distinguir. El núcleo intenso cargado de placer o dolor parece abarcar indistintamente el abandono del actor ritual a un estado del sentir, la duración del propio estado del sentir, el quebrantamiento de éste y la emoción que de ahí emerge. Hemos tratado de describir el abandono con base en los medios desarticuladores del ritual, poniendo el énfasis en el juego como "*acto semiótico negativo*". El sentir y la quiebra de éste nos proponemos

abordar en una lectura concienzuda de algunos textos de la obra de Peirce quien, con respecto a la emoción, señala que ésta surge posterior al estado del sentir y a la sensación. La emoción implica reacciones del cuerpo que se manifiestan en gestos de agrado o desagrado; incluso puede ser determinada ya por el pensamiento. La sensación ayuda a suministrar la información al conocimiento, en cambio, la emoción “*se incorpora mucho más tarde*”, “*mucho después del momento inicial de la cognición de su objeto*” (Peirce, 1988, p. 108).

Los demás momentos de la estructura de la vivencia, a mi parecer, pertenecen ya al ámbito de la narrativización de la experiencia, donde ésta, en la particular definición peirciana poco o nada tiene que ver con la vivencia diltheyiana. La narrativización está claramente presente en el énfasis en la dimensión del pasado, lo cual le permite a Turner retomar la noción de restauración del pasado de Schechner y resumir en ésta la génesis del significado (Turner, 1985, pp. 213-214; Schechner, 1988, pp. 40-43, 51 ss). Sin embargo, será preciso mostrar la presencia de una temporalidad más compleja. Habrá que distinguir entre un pasado narrativo —el pasado vivido por otros— que, en el sentido expuesto por Abrahams, remitiría a una suerte de experiencia típica, y un pasado vivido; y habrá que distinguir también con respecto a este último un pasado vivido más o menos distante, pero en cualquier caso sometido ya a los procedimientos de narrativización, el pasado narrado que suministra los medios signícos para pasar de la presencia de lo vivido a la representación, al cual, a mi parecer, se refiere Dilthey, y un pasado vivido, el estado de un sentir que apenas ha sido, pero del cual no queda más que un residuo o una huella por la fuerza destructiva de la experiencia y el distanciamiento temporal que ésta introduce, tal como Peirce la define. Es a este pasado vivido al cual —estrictamente hablando— se aplicaría la idea turneriana de restauración del pasado, al asignar significado a la experiencia, clasificarla dentro del repertorio culturalmente disponible y otorgarle persistencia por la vía de la memoria. Al nombrar el “*eso originario*” o algo “*insignificante*” del sentir del cual queda sólo “*un residuo*” temporalmente distante, se convierte en pasado narrado, producto de un patrón cultural y, a su vez, molde para las interpretaciones y representaciones de experiencias futuras, propias o ajenas. La narración “*transforma la fisonomía irreductible del quebrantamiento*”, lo arranca del olvido y lo impregna de memoria (Mier, 1999, p. 82).

El acontecimiento se preserva en la memoria marcada violentamente con los signos de su propia desaparición; el acontecimiento sólo es tolerable cuando ha sido recobrado por el consuelo de la certidumbre. (Ibid., p. 91)

Según la semiótica peirciana, el signo se engendra en una presencia, entendiendo ésta como algo simultáneamente estructurado y no estructurado, como copresencia de cualidades distintas de significación. El signo emerge de la vaguedad de un fondo en el cual los principios lógicos de la identidad, la no-contradicción y el tercero excluido no tienen vigencia. El lugar lógico de la vaguedad corresponde a la primera de las categorías de la faneroscopia que fundamenta simultáneamente los modos de ser de lo Real y de los procesos del conocimiento y la significación que comportan intrínsecamente una dimensión temporal. Las categorías o fanerones de Primeridad, Segundidad y Terceridad se caracterizan por una heterogeneidad señalada en los términos respectivos de Posibilidad, Actualidad (Existencia) y Necesidad, y corresponden a las nociones de estado del sentir, experiencia (sensación) y hábito (representación), sobre las cuales versan las siguientes exposiciones en busca de una mayor claridad sobre la génesis del significado.

Peirce advierte que no se trata de “*exagerar el elemento de Primeridad*” que haría creer que “*la bondad del razonar consiste en esta sola satisfacción estética. Esto podría ser si fuéramos dioses y no estuviéramos sujetos a la fuerza de la experiencia.*” (Peirce, 1988, p. 128). Si bien la Primeridad es del dominio de la cualidad y el sentir, “*la Terceridad fluye a nosotros por todas las avenidas de los sentidos*” (Ibid., p. 127).¹² Es pues, en la representación y en el pensamiento que el ser humano se construye, en el uso de los signos, lo cual le permite a Peirce afirmar que “*la palabra o signo que utiliza*

12. Cabe señalar que, en la tríada de las ciencias normativas, la estética ocupa el lugar de la Primeridad, la ética, el de la Segundidad y la lógica, el de la Terceridad. Cf. Esposito, 1999, p. 10. Cf. también la introducción de Helmut Pape a Peirce (1986, p. 71): la tríada mayor se compone de matemáticas, filosofía y ciencias especiales, y la filosofía se divide entre fenomenología (o faneroscopia), ciencias normativas y metafísica, las ciencias normativas comprenden la estética, la ética y la lógica.

el hombre es el hombre mismo.” “Mi lenguaje es la suma total de mí mismo, pues el hombre es el pensamiento.” (Peirce, 1988, p. 121). El hombre es producto de un trabajo de sentido, entendiendo por éste una creación infinita de sentido, de manera tal que Peirce puede plantear que el grado más elevado de realidad sólo se alcanza por medio de signos (Peirce, 1977, p. 23), por medio de una serie de representaciones las cuales, sin embargo, presuponen lógicamente un estado del sentir que se caracteriza por la presencia de relaciones no eficientes. La función esencial de un signo, entonces, es hacer eficientes estas relaciones no eficientes, esto es, se trata de fijar una regla general e instituir un hábito por medio del cual las relaciones puedan actuar. (*Ibid.*, p. 31)

Precisamos, pues, reconocer la primacía lógica y ontológica de la Primeridad la cual, sin embargo, sería una presencia muda, si el proceso de semiosis se detuviera en ella, supuesto que, por lo demás, fuere impensable e irrepresentable. Por otra parte, y esto me parece esencial, hay que tomar en cuenta que la primacía fenomenológica le corresponde a la Segundidad y junto con ella, a la experiencia. Paradójicamente, no hubiese sucedido nada si no fuese por la experiencia, en la cual el sentir se destruye, y tampoco habría un algo, aunque sea sólo un residuo o una huella, que pudiese significarse.

La categoría de la Primeridad es la de la cualidad y el sentir, donde Peirce hace la aclaración de que una idea de Primeridad es una impresión total, no analizada, no pensada como un hecho, sino una mera cualidad, esto es, una Posibilidad positiva y simple de un aparecer (*Ibid.*, p. 25). El Primero se describe en términos de frescura, inmediatez, espontaneidad, originalidad, presencia, evanescencia y novedad. La idea del Primero es tan frágil que no se la puede tocar sin destruirla, ya que, con sólo afirmar el Primero, éste ya deja su inocencia característica porque la afirmación implica siempre y al mismo tiempo, negar un algo otro (Peirce, 1978, pp. 72-73). El sentir se entiende como absolutamente simple e indiviso, como una presencia inmediata e instantánea. Aun considerando que el sentir puede estar presente durante un lapso de tiempo, está presente indivisiblemente en todos los momentos de ese tiempo. El sentir no es un acontecimiento o un sobrevenir sino un estado que es íntegramente lo que es en todos los momentos, no importa cuál sea la duración (*Ibid.*, pp. 83-88).

Según Peirce, no hay conciencia en el sentir que, por lo demás, es un *continuum*, lo cual me remite al planteamiento de Maurice Merleau-Ponty de que el sentir pertenece a un estrato originario, antepredicativo; que es anterior a la sensación en tanto que ésta presupone un trabajo de abstracción y una división de los sentidos, mientras que aquél se presenta como una sinestesia en la cual los sentidos se comunican. La idea de sinestesia le permite al filósofo plantear la idea, por ejemplo, de “ver” los sonidos y “oír” los colores o, con relación a la percepción del espacio, vislumbrar la unidad intencional del espacio por la vía de una convergencia entre los diversos dominios sensoriales que posibilitan pensar no sólo en un espacio visual y táctil, sino también en un espacio auditivo. La sinestesia se entiende a la manera de un fluir de cualidades que se vincula con el movimiento general del ser-en-el-mundo que es un “movimiento virtual”. *“Los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea.”* (Merleau-Ponty, 1994, p. 249). En términos de Peirce, la cualidad del sentir es Posibilidad pura, es puro poder-ser no necesariamente realizado, por lo tanto es general, donde, sin embargo, hay que distinguir la generalidad de la Posibilidad de la generalidad del pensamiento, propia de la Terceridad. Aun siendo indiviso, el sentir se caracteriza por una inestabilidad o movilidad, y podría hablarse probablemente de un gradiente o una modulación del sentir en tanto que las cualidades se fundan o se deslizan unas en otras, ya que no poseen identidades perfectas sino sólo parciales.

Ahora bien, Peirce señala que todo lo que decimos sobre las cualidades es cierto después de reflexionar sobre ellas, lo cual tiene que ver con el carácter frágil de la Primeridad, arriba mencionado, e involucra la Terceridad en tanto que pensamiento que presupone la aprehensión de las cualidades por medio de la sensación que suministra la información. Pero, si bien la sensación es requisito para la aprehensión de la cualidad, sin embargo ninguna sensación ni facultad sensorial es requisito para la Posibilidad que es el ser de la cualidad. La Actualidad no produce la Posibilidad, sino el mundo ya posee por sí misma la Posibilidad de sensación, sólo falta que nuestros sentidos quieran responder a ella (Peirce, 1978, pp. 89-92).

Para Peirce, el sentir es un estado, no es un acontecimiento o un sobrevenir que son propios de la experiencia (Peirce, 1988, p. 101). Esto me hace regresar a la cuestión del ritual en sus fases de desconstrucción y construcción de la significación y el intersticio “insignificante” que se inserta en la duración liminar entre ambas fases. Por un lado, probablemente no sea casual que la expresión turneriana que caracteriza la liminaridad como el mundo subjuntivo y de lo “posible” coincide terminológicamente con la descripción peirciana de la Primeridad como Posibilidad, aunque habría que cuidar la distancia que mide entre la teoría del antropólogo y el pensamiento del filósofo. Para Peirce, la Posibilidad puntualiza una categoría formal de los modos del ser de lo real, mientras que, en el caso de Turner, la formulación en la oposición entre estructura y anti-estructura, supongo que más bien se hace con miras a la substancialidad de las relaciones sociales: lo posible como alternativas concretas que se manifiestan en la negociación de los proyectos de vida.

Si entendemos la liminaridad como una fractura, una cuestión que se plantea es referente a los momentos de inauguración y consumación y, entre ambos, el momento del sobrevenir. Al respecto, me parece interesante la propuesta de Luiz Tatit que insiste en reconocer una dimensión temporal que el autor esquematiza en términos de duraciones, según los cuales la continuidad del que hacer cotidiano y rutinario –la continuación de la continuación– se ve interrumpida por un acontecimiento sorprendente –la parada de la continuación– que da lugar a una fractura –la continuación de la parada (Tatit, 1999, pp. 198-199). Por lo demás, el autor hace hincapié en el hecho de que la experiencia estética ciertamente se construye de manera retroactiva, lo cual, según su esquema hace suponer que el sobrevenir se localiza en el momento de la sorpresa que se distiende en la duración de la captura estética. Creo que ésta es una postura compartida por la mayoría de los semiotistas atraídos por las vetas de interpretación que ofrece la “imperfección” greimasiana, aun cuando explícitamente no tematizan la dimensión temporal. Sin embargo, si proseguimos con el esquema de Tatit, éste, en su formulación binaria, debería conducir consecuentemente a la extraña caracterización de una parada de la parada que retorna a la continuación de la continuación, la cual –si algo significa– sólo puede ser el sobresalto, el momento del sobrevenir. Por lo tanto, no es el sentir el que sobreviene, sino éste más

bien se desliza o escurre en el sujeto arrastrado por el juego de las inversiones y la ritmicidad de las acciones rituales. La saturación del campo de los significantes borra la significación y abre un horizonte del sentir a la deriva. Es decir, no hay mediación entre la Terceridad y la Primeridad, sino, si la significación tiene la capacidad de disiparse a sí misma, se instala —a través de su propio derrumbe— en la Primeridad del ser del mundo que posee la Posibilidad para una sensación. Aunque, si tomamos en cuenta una anotación de Peirce en relación con las *Letras estéticas* de Friedrich Schiller, podríamos considerar los juegos rituales como Segundidad cuya acción-reacción se prolonga en una tensión —y por ello, la ansiedad mencionada por Lévi-Strauss— la cual se disuelve en la vaguedad de un estado del sentir.

En las exposiciones anteriores he sido lo más cuidadosa posible en el uso de las nociones de sentir y sensación porque, por un lado, se nutren de la distinción de Merleau-Ponty entre una síntesis perceptiva intencional —no nocional— y una percepción discreta que presupone una atención y, por otro, remiten a las categorías respectivas de Primeridad y Segundidad del pensamiento de Peirce quien hace un uso diferenciado de los términos de *feeling* (sentir) y *sensation* (sensación).¹³ Para Peirce (1988),

todo pensamiento, en la medida en que es un sentir de un tipo particular, es simplemente un hecho último inexplicable. Entonces, nunca podemos pensar, 'Esto me es presente', ya que antes de que tengamos tiempo de hacer este reflexionar la sensación ya ha pasado, y, por otro lado, una vez pasada, no podemos ya nunca recuperar la cualidad del sentir tal como era en y por sí misma. (p. 104)

13. En los párrafos siguientes, al citar los textos reunidos en *El hombre, un signo*, los he cotejado con el original en inglés. El traductor usa indiscriminadamente las palabras españolas de sentir, sensación y sentimiento para el término inglés de *feeling*. Me he tomado la libertad de sustituir los términos de sensación y sentimiento por sentir (estado del sentir) cuando éstos corresponden a *feeling*. Cuando hago estas correcciones, uso cursivas para indicar la alteración de la cita. La palabra sensación, la conservo para el término inglés de *sensation*. Cf. Peirce 1991, pp. 28-55; pp. 312-333, e Peirce, 1998, segundo tomo, pp. 346-359.

Todo lo que podemos averiguar observando directamente la conciencia son cualidades del sentir, y, no tal como se sienten, sino tal como se agrupan después de ser sentidas (el subrayado es mío) (p. 373).

Unò [...] es consciente de forma inmediata de sus estados del sentir; pero no de que sean estados del sentir de un ego. El mí-mismo (self) sólo se inflere. En el presente no hay tiempo en absoluto para inferencia alguna, y, menos que nada, para una inferencia relativa a este mismo instante. (p. 249).

Los fragmentos citados de la obra de Peirce muestran que hay una distancia que mide entre el sentir y la sensación y que esa es de orden temporal, la génesis de la significación, por lo tanto, comporta intrínsecamente tiempo. Dicho de otra manera, según Peirce, dos pensamientos no caben en un mismo instante, implican, pues, necesariamente la segregación de dimensiones temporales, esto es, las dimensiones de pasado y presente. Sin embargo, en principio, el tiempo se entiende como un *continuum* que involucra un cambio de cualidades, pertenece, pues, a la Primeridad, y resulta particularmente interesante que Peirce al respecto parece hacer afirmaciones contradictorias que vinculan o bien el tiempo total, o el presente o el pasado con la Primeridad, a la vez que el presente y el pasado también se mencionan en relación con la Segundidad. Más allá de estas consideraciones vacilantes, al parecer, sólo al futuro le corresponde un lugar preciso, en tanto que identificado repetidas veces y fuera de toda duda con la Terceridad. No obstante, las anotaciones cambiantes me llevan a vislumbrar que las contradicciones más bien son aparentes y reflejan el carácter complejo de la vinculación entre temporalidad y significación que tiene que ver con el lugar fenomenológicamente dominante de la Segundidad, explicitada en términos de fuerza bruta o acción-reacción que implica una dimensión relacional cuyo rasgo esencial es el de la afección o afectación:

Pasado, presente y futuro se constituyen a partir de [...] una] asimetría de la significación del tiempo cuyo eje inequívoco es el presente.” “La asimetría tiene una fuente:

la capacidad de afectación (afección) de los signos. Y esta capacidad de afectación imprime en la serie de las sensaciones, en la estructura de la experiencia, en la formación de los hábitos, un movimiento irreversible. (Mier, 2000, p. 135).

La Segundidad es el lugar de reconocimiento del tiempo. Peirce señala que el tiempo “*sólo puede identificarse por bruta compulsión*” (Peirce, 1988, p. 250), esto es, en la experiencia, la cual se define como la conciencia de la acción de un nuevo sentir al destruir el sentir precedente. Según Peirce, una impresión de quietud, por ejemplo, puede ser una idea de Primeridad, una cualidad del sentir. Si el silencio se rompe por medio de un ruido que implica un sobresalto de la persona sumergida en el sentir, estamos frente a una experiencia. Mientras la persona está sumida en la inercia de ese silencio, está permeada por el estado del sentir, sin embargo el ruido que llega a pesar de la persona, introduce la Segundidad, en tanto que provoca una acción-reacción, una fuerza-resistencia, que instala las instancias de ego y non-ego, donde el ser del non-ego puede ser objeto de la conciencia directa (Peirce, 1977, p. 26. Cf. también Peirce, 1988, p. 129). Consecuentemente, Peirce define la experiencia como la conciencia de la acción de un nuevo sentir al momento de destruir un sentir precedente (Peirce, 1977, p. 26). Mier comenta al respecto:

Esta conciencia significa la duración de las sensaciones y su límite, es memoria de la destrucción, de esa irrupción del signo a costa de la destrucción de otro signo. La memoria de los signos no es simplemente la decantación de una semiosis, de una aprehensión y significación de los hechos. La semiosis en sí misma aparece así como un recurso de la conciencia, pero también como una semiosis autorreflexiva de esa conciencia. La significación, levantada sobre la experiencia, se funda en la destrucción de los signos, pero es también significación duradera de esa experiencia de destrucción. (Mier, 2000, p. 136)

Peirce plantea un flujo continuo de la percepción que, de manera repentina, en un instante, puede caracterizarse por una *ahoridad*, que hace emerger una imagen extraordinariamente detallada y clara, la cual identifico como “sensación”. Al parecer, la sensación coincide con el momento inicial de la construcción del conocimiento, designado por Peirce como percepto, esto es, el objeto tal como se percibe en un acto singular de la percepción. (Peirce, 1990, p. 177). En sus obras tempranas, Peirce señala que la sensación no es ni meramente arbitraria, ni puramente necesaria. Las sensaciones existen en sí mismas, donde la existencia se nos presenta como actualidad, quiere decir, que es más que mera posibilidad y que es menos que realidad necesaria. (Esposito, 1999, p. 6). *“Existencia es reacción, y el juicio perceptivo es el producto cognitivo de una reacción.”* (Peirce, 1988, p. 125). Todas las ideas surgen en juicios y, cuando estas ideas son sensaciones, enseguida causan otras ideas y se conectan con éstas en los juicios (Peirce, 1986, p. 107). Con base en lo anteriormente dicho, dedicaré los siguientes párrafos al ensayo lo más coherente posible de presentar algunos fragmentos de los textos peircianos sobre sus concepciones del tiempo en estrecha relación con las categorías de Primeridad, Segundidad y Terceridad. Creo mostrar con ello que las asociaciones aparentemente vacilantes entre las categorías de la faneroscopia y las dimensiones temporales tienen que ver con el carácter esencialmente procesal de la semiosis.

La semiosis parte de un sentir viviente que se inscribe en un *continuum* de duración infinitesimal “pero, con todo, abarcando innumerables partes” las cuales, de manera asociativa, forman una idea general de carácter ilimitado que señala “una vaga posibilidad que hay algo más presente” y que muestra que la idea “se modifica gradualmente y se conforma a otra.” Peirce explicita al respecto tres elementos que integran una idea:

El primero es su cualidad intrínseca como sentir. El segundo es la energía con la que afecta a otras ideas, una energía que es finita en el aquí-y-ahora de la sensación inmediata, finita y relativa en la proximidad del pasado. El tercer elemento es la tendencia de una idea a traer consigo otras ideas. (Peirce, 1988, pp. 267-268).

Con ello, la idea en tanto que pensamiento-signo, comporta una mutabilidad por la participación intrínseca de las categorías de Primeridad, Segundidad y Terceridad que implican tiempo. La idea general es un sentir viviente,

no es una cosa que se pueda captar en un instante. Se ha de vivir en el tiempo; y tampoco ningún tiempo finito puede abarcarla en toda su plenitud. Con todo, se encuentra presente y viva en cada intervalo infinitesimal, aunque especialmente coloreada por las sensaciones inmediatas de aquel momento. [...] Una idea general, viva y consciente ahora, es ya determinante de futuros actos, en una medida de la que ahora no es consciente. Según Peirce, la referencia al futuro es un elemento esencial puesto que implica un principio de crecimiento que es un elemento primordial del universo y de la significación (Ibid., p. 275).¹⁴

Incluso, la significancia del pensamiento y de su racionalidad está en la referencia al futuro, un futuro posible, que implica la noción de un *summum bonum* o una armonía final que es el fundamento de una interpretación racional hacia un pensamiento futuro (Peirce, 1988, p. 108), contrariamente al planteo diltheyiano que buscaba la armonización en la referencia al pasado.

El sentir tiene una continuidad intensiva –referida al tiempo– y una extensión espacial. Peirce argumenta que “*el tiempo supone lógicamente una disposición continua de la intensidad del sentir*” (Peirce, 1991, p. 266) y

el tiempo, lógicamente, implica con su continuidad algún otro tipo distinto de continuidad que el suyo propio. El tiempo,

14. La idea de crecimiento tiene que ver con el planteo peirciano de una teoría lógica de la evolución que no implica un acercamiento al darwinismo, ni tampoco una asociación con un optimismo de progreso o un desarrollo creciente de complejidad a partir del supuesto de un estado simple. Según Peirce, los signos crecen y, si hay signos, entonces el universo es teleológico. Distingue entre causación eficiente y causación final, y considera que estamos correctamente acostumbrados a pensar que las causas preceden a los efectos, sin embargo, la acción mental parece ser la extraordinaria excepción de estas leyes que ordinariamente se aplican a los procesos mecánicos. Cf. Esposito, op. cit., pp. 2, 3, 6 y 8.

en tanto forma universal de cambio, no puede existir a menos que haya algo que experimente cambio, y para experimentar un cambio continuo en el tiempo tiene que haber una continuidad de las cualidades cambiables. (Ibid., pp. 265-266)¹⁵

Previamente, en el mismo texto, Peirce precisa que “*la continuidad supone cantidades infinitesimales*” (Peirce, 1988, p. 263) lo cual le permite ahora concluir que

se sigue, pues, de la definición de continuidad, que cuando está presente cualquier tipo particular de sentir está presente un continuo infinitesimal de todos los estados del sentir, que difiere de aquél infinitesimalmente. (Ibid., p. 266).

El *continuum* es el fundamento para describir el tiempo íntegro y la duración del sentir presente, lo cual le lleva a Peirce a afirmar que el tiempo en su totalidad ilustra la Primeridad (Peirce, 1990, p. 151) y a distinguir entre “instante” y “momento”, utilizando el primer término “*para significar un punto del tiempo, y momento para significar una duración infinitesimal.*” (Peirce, 1988, p. 255). Al parecer, semejante a la distinción entre dos órdenes de pasado —uno vivido y otro narrado—

15. La cita continúa: “No podemos formarnos ahora más que una débil concepción de la continuidad de las cualidades intrínsecas del sentir. El desarrollo de la mente humana ha extinguido prácticamente todas las sensaciones [feelings], excepto unos pocos tipos esporádicos, sonido, colores, olores, calor, etc., que aparecen ahora como desconectados y separados. En el caso de los colores hay una difusión tridimensional de las sensaciones [feelings]. Originalmente, todas las sensaciones [feelings] pueden haber estado conexonadas de la misma manera, y el supuesto es que el número de dimensiones era interminable. Pues, el desarrollo implica esencialmente una limitación de las posibilidades.” (p. 266) Me parece una cita extraordinaria para introducir en la filosofía natural de Peirce que, con base en las categorías de la faneroscopia plantea el mundo como *continuum* (sinejismo), la irrupción del azar en el *continuum* (tjismo) y la teleología del mundo orientado hacia el *summum bonum* (agapismo). Cfr. la introducción de Pape al primer tomo de Peirce (1986), pp. 48-55. Véase también Peirce “Inmortality in the Light of Synechism (1893)”, *The Essential Peirce*, op. cit., tomo II, pp. 1-3; y unas breves anotaciones sobre sinejismo y tjismo en “La ley de la mente”, (Peirce, 1988, pp. 251-252 y 278). Hay que recalcar que las referencias al sinejismo y tjismo se encuentran en la introducción y conclusión del texto que, en su totalidad, es presentado por Peirce como una explicación del sinejismo, abordando el problema de la continuidad del tiempo y de las ideas.

y dos órdenes de futuro —uno necesario y otro contingente—, lo que está en juego aquí es el supuesto de una diferenciación de dos instancias del presente. Puesto que *“la conciencia esencialmente ocupa tiempo”*, el presente se plantea como momento, esto es, como duración infinitesimal que, por lo tanto, le permite a Peirce poner a consideración que *“el presente es mitad pasado [vivido] y mitad por venir”* (Ibid., p. 264)¹⁶. El presente se caracteriza por una asimetría y puede plantearse como un presente distendido que, a su vez, incluye el instante presente en tanto que el sentir inmediato es el sentir *“a través de una duración infinitesimal que contiene al presente instante”* [las cursivas son mías]. (Peirce, 1988, p. 264). Es en este instante donde la idea de una *“dinámica de la desaparición”* (Mier, 2000, p. 138) cobra su importancia ya que Peirce señala que el presente como instante sólo puede conocerse como el último lapso del pasado, puesto que es la única manera como podemos conocer el presente — por bruta compulsión, como decía —, donde el pasado, consecuentemente, podría considerarse como algo que por sí mismo es una Primeridad (Peirce, 1990, p. 151). Se trata, pues, de un pasado vivido o de un *“residuo emblemático de lo vivido”*, ya que *“un vasto repertorio de lo presente desaparecerá sin dejar huella; sobrevivirá de ello, acaso, la pura memoria de la aficción sin residuos: memoria de la futilidad de la percepción, de su transitoriedad, y, al mismo tiempo, de su fuerza de discriminación, de su violencia selectiva —eso que Peirce había llamado la prescisión como condición del juicio”* (Mier, 2000, p. 137), esto es, la prescisión como primera aprehensión del objeto a

16. Anteriormente, Peirce expone que una idea pasada puede estar presente “por percepción directa”. “Estar presente tiene que ser *ipso facto* presente. Es decir, no puede ser completamente pasada; sólo puede estar yéndose, infinitesimalmente pasada, menos pasada que cualquier fecha pasada asignable. Llegamos, así, a la conclusión de que el presente está relacionado con el pasado por una serie de pasos reales infinitesimales.” “La conciencia tiene que abarcar necesariamente un intervalo de tiempo; pues, de no ser así, no podríamos obtener ningún conocimiento del tiempo [...] ninguna concepción en absoluto. Estamos, por tanto, obligados a afirmar que somos inmediatamente conscientes a través de un intervalo infinitesimal de tiempo.” “En un intervalo infinitesimal percibimos directamente la secuencia temporal de su comienzo, mitad y fin”. “A este intervalo le sigue otro cuyo comienzo es la mitad del anterior, y cuya mitad es el fin de aquél.” “A partir de estas dos percepciones inmediatas obtenemos una percepción mediata, o inferencial, de la relación de los cuatro instantes.” Ibid., pp. 254-255.

partir de la cual se establecen las diferencias por medio de la abstracción.

El umbral entre pasado y futuro o el instante presente es, según Peirce, algo inescrutable; lo describe como una “*muerte viviente*” en la cual tiene lugar un renacimiento, o como un “*estado naciente entre lo determinado y lo indeterminado*” (Peirce, 1988, p. 249). Al interrogarse acerca de la manera como el presente afecta a la conducta, que no sólo se refiere al hacer práctico sino también al pensamiento, la reflexión, la representación y la significación, Peirce señala que la actitud del instante presente “*sólo puede ser una actitud conativa. La conciencia del presente es [...] la de una lucha por lo que será; y, por tanto, salimos de su estudio con una creencia confirmada de que es el estado naciente de lo Actual*” (Ibid., p. 250) o de lo Existente. Con ello, se introduce la categoría de la Segundidad la cual se describe como acción bruta por carecer de autocontrol, o como esfuerzo sin finalidad, aclarando a su vez de que no se trata de un “sentir” sino de la “experiencia” de un esfuerzo, la cual no puede existir sin la experiencia de una resistencia (Peirce, 1977, pp. 25 y 26). El instante presente como lapso último del pasado vivido y, por lo tanto, relacionado con el pasado por medio de una serie de pasos infinitesimales, pues, es el “momento” del sobrevenir o acontecimiento, en el cual el sentir precedente se destruye por medio de la irrupción de un nuevo sentir. Es el momento de la conciencia inmediata de la sensación en el presente, yéndose infinitesimalmente hacia el pasado, mientras que el sentir no involucra conciencia alguna y abarca un presente que potencialmente es el tiempo en su totalidad.

La Segundidad, a su vez, se aplica al pasado en tanto que Existente que afecta a la conducta del presente:

El pasado consta de la suma de faits accomplis, y este acabamiento es el modo existencial del tiempo. Pues el pasado nos afecta realmente. [...] El modo del pasado es el de Actualidad (Peirce, 1988, p. 247).

El pasado repercute en el ser humano porque éste basa su “*conducta en hechos ya conocidos*”, esto es, en la memoria y, en este sentido, “*el pasado es el depósito de todo nuestro conocimiento*”

(*Ibid.*, p. 249). El pasado no puede reformarse, puesto que su memoria subsiste y no se puede eliminar ningún modo de expresión de ella, sólo se pueden agregar maneras suplementarias de expresar el mismo significado, y Peirce agrega al respecto que la multiplicación y proliferación de modos equivalentes de expresión es una carga (Peirce, 1977, p. 20). Ahora bien, la memoria de este pasado que afecta a la conducta presente y, por esta vía, sugiere la conducta del futuro, esto es, la posibilidad de una conducta deliberada y autocontrolable, se refiere a la memoria del pasado vivido, distinto del pasado como pura narratividad que “*se encuentra más allá de la memoria*” (Peirce, 1988, p. 249) y atañe a la conducta a manera de una regla o ley. Podría decirse que el pasado como pura narratividad comporta un cierto rasgo de futuridad, ya que Peirce define el futuro como la dimensión temporal que “no es Actual”, por lo tanto no hay afección como en el caso de la memoria del pasado vivido “excepto a través de la idea” del futuro – y del pasado narrativo –, “es decir, tal como actúa una ley”. Cabría preguntarse, incluso, si a ese pasado narrativo se aplica también la distinción que Peirce hace con respecto al carácter necesario o contingente del futuro: “*En el futuro, todo está, o destinado, es decir, dado ya necesariamente, o indecيدido, el futuro contingente de Aristóteles.*” (*Ibid.*, pp. 247-248). En el primer caso se trata de la ley a la cual está sujeta la materia, mientras que, en el segundo, se refiere a la ley de la mente, caracterizada por la incertidumbre que le es esencial puesto que “*quèda siempre una cierta cantidad de espontaneidad arbitraria en su acción, sin la cual estaría muerta*” (*Ibid.*, p. 273) y puesto que el presente afecta al futuro en una manera que el sentir viviente aún no es consciente.

La particular concepción de Peirce sobre el sentir como Posibilidad y el carácter destructor de la experiencia induce a interrogar de manera más profunda acerca del núcleo vital de las celebraciones rituales. Las propuestas de Peirce me llevan a la pregunta de entender el ritual como un despliegue serial de sucesos con el fin de colocar a los actores rituales en una posición que les permite recuperar el fundamento ontológico y lógico de la Primeridad, el contacto con el mundo que por sí mismo contiene la Posibilidad de una sensación. En este sentido, el ritual se presenta como un hacer estético negativo que potencialmente desemboca en la experiencia a partir de la cual se

construyen los contenidos cognoscitivos. El esquema trifásico de Turner ofrece un marco general para tal comprensión, pero requiere de elementos analíticos adicionales para lograr resultados más finos. Uno de estos elementos lo encuentro en las configuraciones de la ritmicidad que pueden observarse en los distintos eventos rituales y que requerirían de un análisis más minucioso para, a partir de ahí, irse aproximando a una comprensión más íntima que involucra el sentir del actor ritual. Esta ritmicidad se plasma en los pasos dancísticos de los borrados de la semana santa cora, inmediatamente observables, que incluso al observador lo apresan por la monotonía que instaura una suerte de estado de sentir que, si bien no se descarga en la violencia de los golpes, pero hace emerger la sospecha de un acontecimiento inminente.

El ritmo introduce una pulsación en el tiempo, las duraciones se dilatan y se contraen, esto es, sensibilizan al sujeto para una vivencia de la temporalidad aun cuando esta experiencia no llega a conciencia sino retroactivamente. O, justamente, porque así sea: de cierta manera, el ritual expresa una voluntad de despedida del pasado, el pasado vivido, pero convertido en pasado narrado por la proliferación de los signos que se han cargado sobre él, manifiesta, pues, una voluntad de despedida como condición de una apertura hacia la contingencia del futuro. Significaría que el ritual efectivamente rompe el curso rutinario, no porque sea sólo una marca de discontinuidad, sino porque en su totalidad muestra o alude a ese momento de la experiencia compulsiva del tiempo y cada acento y cada intervalo al interior del proceso ritual aporta lo suyo.

Las bases teóricas que Peirce ofrece, se ocupan del proceso de la significación y del conocimiento y del fundamento de este proceso. La experiencia guarda en ello un lugar fenomenológicamente preponderante. Como decía Peirce, el mundo ya posee su Posibilidad de sensación y el ritual lo entiendo sobre esta base como un mecanismo de abrir los sentidos de los actores rituales a que quisieran responder a esa Posibilidad que, en la vida rutinaria, probablemente queda sofocada por la violencia de un exceso de interpretación basada en un automatismo de asignar signos.¹⁷

17. Podría resultar interesante un análisis del chisme como contraparte de la intención ritual, el chisme que justamente colma una interpretación sobre otra y que podría verse como un proceso de saturación del campo de las significaciones hasta conducir tendencialmente a una implosión, distinta de la explosión de las estructuras significantes que puede producirse por medio del juego.

La reflexividad y autorreflexividad aducidas por Turner como factores esenciales del ritual no son posibles sino sobre el reconocimiento de la vaguedad que fundamenta el proceso de semiosis que parte del estado del sentir y la emergencia del sentido, el interpretante inmediato, en términos de Peirce, o el efecto total no analizado, esto es, la interpretabilidad como Posibilidad pura. La experiencia actualiza el interpretante dinámico, el significado, en tanto que efecto directo que se produce por un signo sobre un intérprete, y es el momento de la “implantación icónica”, (Mier) , a partir de la cual se engendra la significación, el interpretante final, esto es, la elaboración del efecto pleno como tendencia final (Cf. Peirce, 1977, p. 110). El momento instituyente de la significación se caracteriza por una tensión entre incertidumbre y certeza, la primera introducida por lo que Peirce denomina como grados de degeneración de la Terceridad, y la segunda implicada por el hábito de fijar una creencia.

El segundo grado de degeneración de la Terceridad se define como “operación por la cual brota el pensamiento” la cual no ofrece ni certeza ni justificación. El filósofo señala que es “algo así como conocimiento, de acuerdo a una idea posible. Hay una *instigación*, sin *incitación* alguna. Por ejemplo, usted mira algo y dice: ‘Es rojo’. Bien, le pregunto qué justificación tiene para tal juicio. Me contesta: ‘*Vi* que era rojo’. En absoluto. Usted no vio nada en lo más mínimo parecido a esto. Usted vio una imagen. No había en ello sujeto, ni predicado alguno. Era justo una imagen indivisa, que no se parecía en nada a una proposición. Le instigó a su juicio, debido a una posibilidad de pensamiento” (Peirce, 1988, p. 169). Al parecer, el interpretante en tanto que Terceridad degenerada en segundo grado es un eslabón que se inserta entre el interpretante inmediato y el dinámico, el instante de la sensación inmediata que hace brotar un juicio perceptivo fuera de control y producto de una reacción. Mientras que el signo según la naturaleza de su interpretante inmediato es una presencia positiva (I) o una señal que se comporta como un imperativo (II) o un interrogativo (III), el instante de instigación al juicio podría interpretarse como el vínculo que posibilita el efecto directo sobre un intérprete. Las caracterizaciones peircianas de los signos según la naturaleza de su interpretante dinámico y con respecto al modo de expresión del mismo, hacen ver que apenas se están esbozando indicios de un pensamiento activo y dan cuenta de una complejidad sorprendente de la vaguedad que fundamenta el proceso de percepción. En el primer caso, el

signo se describe como poético (I), estimulante (II) o impresionante (III) y el signo con respecto al modo de expresión de su interpretante dinámico se desglosa en simpático (I), coercitivo (II) y persuasivo (III).¹⁸ El primer grado de degeneración de la Terceridad, definido por Peirce como “*la operación de ejecutar una intención*” (Peirce, 1988, p. 169), parece insertarse entonces entre el interpretante dinámico y el final cuyos signos según la naturaleza del interpretante final se caracterizan como extraño (I), habitual (II) o novedoso (III) y son el punto de partida para la elaboración del efecto pleno que se expresa en los símbolos remáticos, dicentes y argumentales.

El interpretante final implica hábito y tiempo futuro, y me atrevo agregar, la narratividad del pasado, por la suerte de legalidad y futuridad que comporta. Quiere decir que el relato del actor ritual sobre su experiencia se inscribe en el hábito, presupone ya el acto de fijar una creencia o de reafirmarla. Parecería que el hábito opera como instancia post hoc que modifica la experiencia que a su vez implica una modificación por la emergencia de un nuevo sentir y la destrucción del sentir precedente, sin embargo, Peirce señala la presencia del hábito como fuerza afectante desde el propio fundamento del proceso de significación. Dice al respecto:

El sentir, que no ha emergido aún a la conciencia inmediata, es ya afectable y está ya afectado. De hecho, es hábito, aquello en virtud de lo cual una idea llega a la conciencia presente por medio de un vínculo que había sido ya establecido entre ella y otra idea, mientras estaba aún in futuro. [...] Cuando un sentir surge a la conciencia inmediata aparece siempre ya en la mente como una modificación de un objeto más o menos general. (Peirce, 1988, p. 269).

18. Cf. Peirce “Über das System der existentiellen Graphen als ein Werkzeug zur Erforschung der Logik betrachtet”, 1906, in: Peirce 1986, tomo II, p. 404. La numeración en los paréntesis se refiere a la pertenencia de las caracterizaciones según la Primeridad, Segundidad y Terceridad. En su “Commentaire”, Gérard Deledalle describe los signos de la siguiente manera: hipotético, categórico, relativo (interpretante inmediato); simpático, chocante, usual (el signo según la naturaleza del interpretante dinámico), gratificación, acción, autocontrol (el signo con respecto al modo de expresión del interpretante dinámico). Deledalle menciona además la décima tricotomía de la garantía de la expresión triádica del signo con su objeto dinámico y el interpretante final, en términos de instinto, experiencia y forma o hábito. Cf. Peirce, 1978, pp. 243-244.

El hábito de fijar una creencia, pues, está presente, por medio de la afección, el rasgo esencial de la relación que caracteriza la experiencia que, como instancia *in futuro* ya opera en el estado del sentir. Parecería, pues, que la afección del hábito condena a la experiencia a ser experiencia narrada desde el principio si no fuese por la contingencia que caracteriza al futuro y la ley de la mente.

La experiencia entendida en el sentido peirciano como acción-reacción comporta una ambivalencia en tanto que es la condición de posibilidad de conocimiento y, como tal, la garantía para la identidad del significado, pero es a la vez un acontecimiento perturbador por su carácter destructivo que implica potencialmente una quiebra en la cual ocurre una sacudida al apego al universo de los significados establecidos. La experiencia puede entenderse como el borde entre lo indeterminado y lo determinado, implica entonces un momento azaroso; donde me parece relevante subrayar el reconocimiento del azar en su estatuto ontológico, esto es, no como mero límite epistemológico. El azar se vincula con la Segundidad y es la característica del tijismo, según el esquema de la filosofía natural de Peirce, al que lógicamente le precede el sinejismo, el mundo entendido como *continuum*, y le sigue el agapismo, la ley entendida como orientación hacia un fin último en el sentido de un *summum bonum*. La experiencia se presenta como un punto de bifurcación entre el apego y la quiebra que, por un lado, tiene que ver con el rasgo intrínseco de la experiencia como acción-reacción y que, por otro, remite a las instancias de Primeridad y Terceridad entre las cuales se inserta. La fuerza categorial del universo de la significación canónica queda suspendida en el estado del sentir frente a la presencia de un objeto sensible inmerso en el mundo, donde este mundo hay que entenderlo como fuente o reclamo de significación, tal como señala Peirce que el mundo de por sí ya tiene la Posibilidad de una sensación, en la cual todavía no hay lenguaje para nombrar los objetos del mundo. La experiencia implica una discontinuidad lógica y un distanciamiento temporal con respecto al estado del sentir y, por otra parte, la experiencia es también el fundamento de la construcción de las categorías que opera sobre las huellas del sentir y desemboca en lo que Peirce llama el acto de fijar una creencia. Es aquí donde se introduce el apego al universo de los significados, al buscar una inserción coherente de los residuos del sentir en el contexto conocido de las estructuras significantes. Esta

inserción conlleva el germen y la emergencia de lo nuevo, en la medida que se abre a la duda y la contingencia del futuro. Pero también puede conducir a su contrario, la perpetuación de la significación canónica la cual apunta realmente hacia la imposibilidad de la experiencia ya sea porque la voluntad de fijar una creencia confirme retroactivamente la persistencia de los hábitos, ratifique la constancia de la construcción de asociaciones estables y niegue el elemento perturbador de lo nuevo, ya sea porque los hábitos operen como represión que obstruye la Posibilidad de experiencia, esto es, su condición lógica, el estado del sentir. En términos de Merleau-Ponty, se trata de una contención que imposibilita la suspensión de la narratividad del mundo y, con ello, cierra el acceso a la intencionalidad original del cuerpo fenomenal. La contención involucra un dominio íntegro de estabilidad, en ausencia de cualquier fractura o intersticio, y el orden imperecederamente estable a su vez implica la reversibilidad de un tiempo espacializado (Merleau-Ponty, 1994, p. 102)¹⁹. El ritual es una lucha contra esta contención que pertenece al régimen del mundo rutinario, y es la suspensión de la narratividad que clasifica las cosas del mundo antes de vivirlas.

Bibliografía

- BABCOCK, B. A. 1978. "Introduction", Babcock (ed.) *The reversible world. Symbolic inversion in art and society*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, pp. 16, 19, 21 y 24.
- BARTHES, Roland .1981. *Das reich der zeichen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DORRA, Raúl. 1999. "Entre el sentir y el percibir", in: LANDOWSKI *et al. Semiótica, estesis, estética*. São Paulo y Puebla: EDUC y UAP, pp. 253-267.
- DUVIGNAUD, Jean .1978. *El sacrificio inútil*. México: FCE.

19. En contraposición al presente originario con sus horizontes de retenciones y protenciones, Merleau-Ponty hace referencia a la contención que aparece "como advenimiento de lo impersonal". La contención implanta un tiempo no genuino que conserva un mundo momentáneo del pasado vivido y lo convierte en un modo estable de la vida. "El tiempo impersonal continúa fluyendo, mientras que el tiempo personal está atado."

- ESPOSITO, Joseph L. 1999. *Peirce's theory of semiosis*. University of Toronto: Cyber Semiotic Institute.
- HJELMSLEV, Louis .1984. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude .1976. *Mitológicas IV: el hombre desnudo*. México: Siglo XXI.
- . 1984. *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- LYOTARD, Jean Françoise.1992. *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*. Madrid: Cátedra.
- MERLEAU-PONTY, Maurice .1994. *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona.
- MIER, Raymundo .1989. "Incidencias: el desconstruccionismo en juego", *Acta poética*, Revista del Seminario de Poética, núms. 9-10, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 207-256
- . 1999. "Reflexiones sobre el juego", José Luis Ramos Ramírez (ed.) . *Juego, educación y cultura*. México: ENAH, pp. 61-77
- . 1999. "Semiótica y discordia: el testimonio estético", Landowski *et al.* *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo y Puebla: EDUC y UAP, pp. 71-97.
- . 2000. "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce", GEIST, Ingrid (ed.) *La inscripción del tiempo en los textos*. Tópicos del Seminario, núm. 4, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 131-174.
- . 2001. "Gadamer: resonancias antropológicas de una hermenéutica del juego", RAMIREZ, José Luis Ramos y MARTINEZ, Janeth (eds.) *El acto de jugar*. México: ENAH, Correo del Maestro y La Vasija, en prensa.
- PEIRCE, Charles S. 1868. "Some consequences of four incapacities", *The essential peirce. Selected philosophical writings*, tomo I, ed. de Nathan Houser y Christian Kloesel, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1991, pp. 28-55.
- . 1892. "The law of mind", *The essential Peirce. Selected philosophical writings*, tomo I. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 312-333.
- . 1893. "Immortality in the light of synechism", *The essential Peirce selected philosophical writings*, tomo II, ed. del Peirce Edition Project, 1998. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-3.

- . 1905. "Issues of pragmatism", *The essential Peirce. selected philosophical writings*, tomo II. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998, pp. 346-359.
- . 1974. *La ciencia de la semiótica*, SERCOVICH, Armando (ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1977. *Semiotic and signifiacs. The correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, ed. de. HARDWICK, Charles S. (ed.) Bloomington y Londres: Indiana University Press.
- . 1978. *Ecrits sur le signe*, DELEDALLE, Gérard (ed.) París: Editions du Seuil.
- . 1986. "A quincuncial projection of the sphere", *Writings. A chronological edition*, vol. 4. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press; pp. 68-71.
- . 1986. *Semiotische Schriften*, primer tomo, ed. de Christian Kloesel y Helmut Pape, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- . 1988. *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, ed. de José Vericat. Barcelona: Edición Crítica.
- . 1990. *Semiotische Schriften*, segundo tomo, ed. de Christian Kloesel y Helmut Pape, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- SCHECHNER, Richard .1985. *Between theater and anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- . 1988. *Performance theory*, edición revisada y ampliada. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 1994. *Environmental theater, an expanded new edition including "Six axioms for environmental theater"*. Nueva York y Londres: Applause Books.
- . 1995. *The future of ritual. Writings on culture and performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- y Willa Appel (eds.) .1990. *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Nueva York, Melbourne, Sydney y Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHÜTZ, Alfred .1995. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- SINGH, Jaideva .1979. *Siva sutras. The yoga of supreme identity*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- TATIT, Luiz .1999. "A duração estética", Landowski et al. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo y Puebla: EDUC y UAP, pp. 195-209.

- TURNER, Víctor W. 1957. *Schism and continuity in an African society. A study of Ndembu Village Life*, Institute for Social Research, University of Zambia. Manchester: Manchester University Press.
- . 1974. *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- . 1980. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- . 1985. *On the edge of the bush. Anthropology as experience*. ed. Edith L. B. Turner. Tucson: The University of Arizona Press.
- . 1988. *The anthropology of performance*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.
- . 1989. *Das ritual. Struktur und anti-struktur*, Campus Verlag, Frankfurt am Main y Nueva York
- . 1989. *Vom ritual zum theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Ed. Qumram y Campus Verlag
- y Edith L. B. Turner. 1978. *Image and pilgrimage in Christian culture: Anthropological perspectives*. Nueva York: Columbia University Press.
- y Edward M. Bruner (eds.) .1986. *The anthropology of experience*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- . 1989. *Vom ritual zum theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main y Nueva York: Edition Qumran im Campus Verlag, pp. 16-19.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LEXINGTON AVENUE
NEW YORK, N. Y. 10017

Tateando ao menos duas fronteiras de um campo para a comunicação

EUGÊNIO BUCCI

Escola de Comunicação e Artes - USP

Resumo

A comunicação, entendida como prática dialógica no espaço público, suscita um campo do conhecimento que ainda se encontra em formação. Há esforços plurais que apontam para a autonomia desse campo, segundo paradigmas teóricos diversos. Uma pergunta central que orienta o artigo é: de que modo conceitos e noções de outros domínios podem ganhar uma nova amplitude no campo da comunicação, que os importa, que os manda vir, lá de sua origem distante, para se prestarem a próprias indagações próprias do campo da comunicação?

Palavras-chave

campo da comunicação, sociologia habermasiana, teoria psicanalítica

Abstract

The communication, understood as the main practice that creates the public space, raises a field of knowledge, still in formation, which aims at understanding the practice and the communicational nature of the public space. There are plural efforts that intend to create the autonomy of this field, according to several theoretical paradigms. A central question that guides the article is: can concepts and notions of other domains win a new width in the field of the communication? In other words: can these ideas, that are strange to the field of communication in their origins, be helpful to this field when it needs to think itself?

Key words

field of communication, habermasian sociology, psychoanalytic theory

Uma interrogação serviu de ponto de partida para o presente artigo¹. É uma interrogação singela, que nada tem a ver com ele, o artigo. Ei-la: “Qual o lugar da televisão?” É singela de fato, chega a ser infantil – e dela não nós ocuparemos muito. Ora, o lugar da televisão... Que tal na sala de estar? Ou na internet? Essa pergunta não importa, agora, para o que aqui se vai discutir. Por isso, aliás, ela não tem nada a ver com o propósito deste texto. O que importa é que dessa pergunta, ao longo de uma pesquisa acadêmica, surgia uma resposta que, em si, era outra pergunta. Talvez igualmente singela, para não dizer infantil. O lugar da televisão é o campo da comunicação – e, pois bem, onde se situa o campo da comunicação?

Estruturas espaciais, tracejados geográficos, figuras geométricas móveis começaram a insurgir-se como suportes de um raciocínio precário. Estamos aqui numa fase embrionária do pensamento, quando ele se confunde com uma função de cartografia sobre o desconhecido. O cirurgião que rabisca o ventre do paciente antes de ali proceder à incisão. O explorador do Eldorado. O fotógrafo que, com os próprios dedos trêmulos, toca o queixo de sua musa para elevar-lhe um pouco mais a face de modo a rebater distraidamente a luz. O político que gesticula demarcando no ar volumes intangíveis e ali confinando, no decorrer do seu discurso, as áreas distintas de seu

1. Este artigo tem como ponto de partida um antigo projeto de pesquisa, agora em fase de conclusão. Ele não se confunde com aquela pesquisa (minha tese de doutorado, cujo texto integral será apresentado em fevereiro de 2002 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e cujo tema é o estabelecimento de um método teórico para a crítica de televisão); é apenas um desdobramento lateral dessa pesquisa. A pedido dos editores desta revista, que acompanharam a evolução da tese, este artigo se apresenta com o objetivo de contribuir para o debate em torno do campo da comunicação. Trata-se de uma contribuição modesta, além de sumária. Sua motivação é antes buscar pontes de diálogo com outras áreas e domínios que estabelecer cortes em relação a eles.

governo, aqui está a Saúde, ali fica a Segurança, como o cozinheiro que diagrama a pia da cozinha para reservar o pote com cebola picada, o outro com coentro e assim por diante, antes de começar a executar a receita, e fica no interlocutor a sensação de que o político de potes invisíveis no ar, como o cozinheiro de potes concretos sobre o mármore, irá depois lançar mão dos conteúdos de um e de outros e assim irá dar sentido ao discurso que se inicia. São procedimentos tateis do pensamento – tateis concretos ou tateis abstratos. É mais por meio deles que aqui se vai falar do campo da comunicação.

Eu suponho, desde logo, que a televisão não se inscreve como ilha dentro de um campo já estabelecido. Isso por duas ordens de razões. A primeira é dada pela precariedade epistemológica de um suposto (pretendido) campo teórico da comunicação, quer dizer, esse campo não se encontra ainda estabelecido; só mais recentemente é que vem procurando instaurar-se e se fazer reconhecível. A segunda ordem de razões tem a ver diretamente com a constatação de que, uma vez identificados os alcances da televisão como objeto, nota-se que ela mesma, televisão, estende-se para longe, avizinhandose, aqui e ali, de objetos de ciências exteriores ao campo (em formação) da comunicação. Desse modo, seus contornos se confundem com os contornos do campo no qual ela, televisão, estaria posta.

Que campo é esse, o da comunicação? – a indagação é apenas uma outra possibilidade daquela mesma, singela, infantil, que se sublevou logo no início deste texto. E deverá contentar-se com uma resposta indicativa. O termo campo, bastante difundido a partir da obra de Pierre Bourdieu², vem admitindo significados diversos. Não pretendo, ao menos agora, empregar o termo no sentido estrito que lhe dá Bourdieu. Por ora, ele se presta apenas a designar, provisoriamente, previamente, uma esfera prático-teórica, por certo, cujo centro de

2. Por agora, é satisfatório entender o campo como um *"mundo à parte, sujeito às suas próprias leis"*, o que Pierre Bourdieu (1997, p. 64) diz da literatura a partir de Flaubert e Baudelaire. Outro texto, *Sobre a televisão* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997) constitui, uma leitura particularmente esclarecedora sobre a mesma noção uma vez que, aí, o autor analisa criticamente um fenômeno que não é outro senão o da absorção do campo intelectual e acadêmico pelo campo (de mercado) dos telejornais das emissoras de TV comerciais, ou seja, o fenômeno que faz com que as "leis próprias" do campo intelectual se dobrem às leis do telejornalismo que produz celebridades e entretenimento. Ver ainda, do mesmo autor (1990, pp. 26, 45, 54), . Nesse mesmo livro, ver *"o campo como um lugar de lutas"*, p. 172. Ver, também, Bourdieu, Pierre (1984).

gravidade é um paradigma discursivo, que concilia objeto e método com relativa autonomia em relação ao que lhe é contíguo ou exterior.³ Para efeitos do que aqui se diz, um campo constitui ao mesmo tempo um espaço teórico e uma unidade autônoma — seja no mundo das ciências, seja no mundo das práticas sociais. No que concerne ao campo da comunicação, ele deve ser entendido como uma esfera em fase de postulação e em busca de autonomia teórica frente às outras ciências sociais.

Pois bem, prossigamos com aquela metáfora geográfica, ou mesmo tátil. Pode-se dizer que percorrer as fronteiras da vizinhança estabelecida pelo objeto inicial, a televisão, é explorar um território virgem; é um procedimento andarilho do olhar, um procedimento sensível, que requer o toque; é enxergar com os pés, palmilhando bordas cortantes, escarpas traiçoeiras e praias calmas que se estendem até muito longe.

Com efeito, a idéia de um campo autônomo para os estudos da comunicação e para a crítica das práticas da comunicação é já compartilhada, segundo paradigmas distintos, por várias das correntes. Há, entre nós, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelo menos três perspectivas diferentes em que a independência vem sendo afirmada. Faço menção a elas por ter ido buscar, em cada uma, referências para o que posteriormente eu deveria formular. Aqui, elas não aparecem em ordem de importância ou de grau de influência. Aparecem simplesmente como esforços diferenciados entre si que, no entanto, guardam um esforço comum: a busca da autonomia do campo.

Uma delas é representada, entre nós, por Maria Aparecida Baccega (Baccega, 1995, pp. 51-61). Seguidora da escola designada

3. A analogia com os paradigmas da Física não é estranha à noção que Bourdieu (1996, p. 24) constrói de campo. É interessante notar essa proximidade em inúmeras passagens, quando ele invoca alguns conceitos newtonianos para falar em campo de forças e de forças gravitacionais a propósito do campo do poder e do campo da literatura. O campo, nessa perspectiva, é entendido como um "sistema gravitacional" autônomo, que age sobre qualquer corpo que se acerque de sua órbita própria e que gera códigos próprios de valores, gramáticas próprias e hierarquias éticas e estéticas que só nele, e dentro dele, fazem sentido. Ver, por exemplo: *"Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de illusio"*. (Bourdieu, 1996, p.259).

Análise do Discurso, em que a noção de campo de Bourdieu tem um peso central, Baccega vislumbra e pleiteia um domínio autônomo para a comunicação dentro das ciências sociais. Nessa empreitada, ela preconiza a apropriação de conceitos (pedras, fundamentais ou nem tanto) nascidos em outros campos ou domínios para cimentar as paredes de um novo edifício. É um projeto de risco, sem dúvida, mas inevitável. “No processo mesmo de incorporação, temos um primeiro momento da metassignificação, vez que essa ciência se desloca de seu domínio de origem ... e passa a fazer parte de um outro”, escreve a professora (Baccega, 1995, p. 56). A própria teoria do discurso assim vem se consolidando, a partir do diálogo com seus vizinhos próximos ou remotos.⁴ Em *Comunicação e linguagem: Discursos e Ciência* (Baccega, 1998), Baccega aprofunda essa proposição, numa obra cujo “objetivo central” é “reinsrerir o estudo da comunicação no âmbito das ciências da linguagem enquanto parte das ciências sociais” (Martín-Barbero, 1998, p.3).

Ao falar em “*âmbito das ciências da linguagem*”, Baccega dialoga, ainda que indiretamente, com uma outra perspectiva de emancipação do campo da comunicação, perspectiva essa também presente entre nós, sobretudo pelo trabalho de Jeanne Marie Machado de Freitas. Radicalmente afastada dos paradigmas da Análise do Discurso, Jeanne Marie, autora de um trabalho seminal para os presentes estudos da comunicação, sustenta a autonomia das Ciências da Linguagem a partir de uma tradição que, nascida em Saussure, passa pela teoria psicanalítica de Jacques Lacan, constituindo então um domínio próprio. Mas agora já não se trata de um domínio em oposição a outros paralelos, mas de um domínio que englobará os outros – as Ciências da Linguagem passariam a *conter* boa parte das antigas Ciências Sociais. Seu *Comunicação e Psicanálise* é um marco teórico de alta relevância na produção acadêmica da ECA (Freitas, 1992). Sua obra abre perspectiva para que o sujeito do inconsciente entre na cena da comunicação – elemento que permitirá ver distâncias e profundezas que até então não podiam ser divisadas. É possível dizer,

4. Ver, por exemplo, Orlandi (1990, p. 26): “A teoria do discurso não pode, de forma alguma, substituir uma teoria da ideologia, não mais que uma teoria do inconsciente (embora suponha um sujeito afetado pela ideologia e pelo inconsciente), mas pode intervir no campo dessas teorias.”

sem risco de exagero, que os estudos que Jeanne Marie lidera na ECA têm um alcance que põe os estudos da linguagem num pólo de vanguarda das ciências sociais, tensionando-as num novo vórtice teórico. Para a autora, portanto, a autonomia está nas Ciências da Linguagem – e não em um campo da comunicação do qual as ciências da linguagem fariam parte.

Por certo, a distinção entre uma linha (a da Análise do Discurso) e outra (as Ciências da Linguagem) é profunda e, conforme o plano em que se veja, inconciliável. Mas ambas podem ser vistas como expressão, ainda que em escalas próprias, distintas, de uma mesma vocação emancipatória para o campo que nos interessa.

Vale citar também uma terceira perspectiva, que comparece entre nós pelos trabalhos coordenados por Mauro Wilton de Sousa (Sousa, 1995). Para este pesquisador, os chamados estudos da recepção podem ser tomados como estudos da comunicação e, por aí, o campo da comunicação ensaia divisar sua especificidade frente às outras ciências sociais. Essa terceira perspectiva admite inúmeros interesses comuns com as outras duas. Por sinal, não seria incorreto pretender que, também pelas diferenças entre essas três perspectivas citadas, pelos próprios debates que passa a sediar, o campo da comunicação se converte num domínio com uma dinâmica científica interna cada vez mais intensa – e mais autônoma. Sua autonomia se manifestaria, dessa forma, não apenas naquilo que ela reivindica para si em relação às outras ciências sociais, mas principalmente em sua capacidade de expressar – e fazer dialogar entre si – suas correntes internas, que já são muitas. Um campo existiria assim menos por sua unicidade unívoca (um quase-pleonasma) e mais pelas contradições intensas que conjuga – contradições que fazem dele uma coisa outra em relação às outras coisas.

* * *

Talvez por ter mergulhado nisso atravessando o vidro oblongo do monitor de TV (e ainda que exista a tela plana hodierna, o vídeo tem e terá sempre a forma histórica de um oblongo, que é o contorno dos campos de energia), eu enxergue o campo da comunicação como um campo que instaura espaços públicos ou que é por eles instaurado. Isso não engendra grandes mudanças em uma abordagem teórica, mas

supõe a premissa de universos comuns – mais alargados ou mais reduzidos. Esses universos são universos de sentido. Ao menos quando se pensa em televisão, a premissa é indiscutível.

O que nos leva a duas das contigüidades definidoras (há outras, mas dessas outras não se tratará no presente artigo). Pois bem, a comunicação posta pela televisão engendra espaços públicos. Aí, o campo da comunicação, agora considerado em sua dimensão de campo do conhecimento, faz a fronteira com a sociologia e, sobretudo, com a sociologia jurídica de Habermas. Ocorre que a comunicação posta pela televisão funciona menos como transmissão de mensagens controláveis por sistemas de gerenciamento e mais como linguagem, de tal sorte que o sujeito que aí se comunica não é propriamente o sujeito mais ou menos racional que transita nas pesquisas sociológicas em torno do espaço público, mas o “sujeito do inconsciente”, para adotarmos aqui a expressão de Lacan tal como ela nos é legada pelos estudos de Janne Marie, ou seja, um sujeito submetido a outra ordem que não a da sua consciência individual. Assim, tateando e tateando, deslocamo-nos de uma fronteira com a sociologia para uma fronteira com a teoria psicanalítica.

A essas duas fronteiras se justapõem algumas outras, como a da lingüística e a do materialismo histórico, mas essas outras, como já está dito, não precisam ser mencionadas agora. A questão já é bastante controversa apenas com essas duas fronteiras porque: 1) para a sociologia habermasiana não existe o sujeito (do) inconsciente e 2) para a teoria psicanalítica as estruturas do espaço público fundado em premissas racionais resultam como conceitos meramente imaginários. E isso é apenas um dos muitos problemas duplos, tendo em vista apenas duas das fronteiras. O desafio que hoje incomoda o campo da comunicação é justamente esse, o de tornar viável o diálogo entre teorias assim incompatíveis. A existência de fronteiras simultâneas com teorias tão desconectadas nada mais é que a expressão de contradições internas que, em lugar de negar, reafirmam a existência do campo tal como ele é aqui pretendido. São contradições internas *constitutivas*, essenciais, fundantes, do que quer que se entenda como campo da comunicação. Essa autonomia se afirma não *apesar* das incompatibilidades entre as ciências das quais ela é vizinha tão próxima, mas *por causa* dessas incompatibilidades. Elas, as ciências vizinhas, são incompatíveis entre

si porque seus objetos são estranhos entre si.⁵ Os objetos do campo da comunicação, no entanto, promovem-lhe novas compatibilidades, que seriam impensáveis em seus respectivos campos de origem.

Ora, o que define um campo é seu objeto, seu método e seu discurso (níveis entrelaçados e inseparáveis) e só o campo da comunicação pode tomar por objeto a comunicação, cuja especificidade é inalcançável às outras ciências sociais. Delimitá-lo, lá vamos nós de novo nos socorrer do sensível, requer o procedimento de olhar andarilho, que tateia os limites, de fora para dentro. E aqui já não nos serviria mais uma metáfora de inspiração geográfica – porque o objeto não está lá, como um território estaria, antes que o discurso o constitua. Por isso discurso, método e objeto são inseparáveis. O campo começa onde uma fronteira – do discurso que lhe estranha – indica incompatibilidades insuperáveis. Ele existe onde sua existência é negada pelos discursos que lhe são exteriores. Ele existe onde gera o discurso próprio. O discurso tece seu suporte.

Donde vale a pena insistir um pouco mais na idéia de espaço público – e nas suas relações com a razão e com o inconsciente: Vale a pena repor, sempre, a mesma pergunta: a comunicação pode ser concebida como a atividade fundadora de espaço público? Indo adiante: a comunicação que, na sociologia, é absorvida marginalmente como uma ferramenta para o atingimento de fins – e é na sociologia que vamos buscar as noções de esfera pública e espaço público –, pode adquirir domínio sobre o espaço público? Pior ainda: pode-se, de volta ao campo da comunicação, virar a sociologia de ponta-cabeça?; pode-se, em vez de dizer que a comunicação é uma atividade que ocorre dentro do espaço público, dizer que o espaço público é que existe a partir da própria comunicação?

Perguntas dessa ordem trazem, é claro, novas dúvidas. Uma dessas, das mais incômodas, questiona a idéia de consciência e a de racionalidade – pressupostos corriqueiros (ainda que centrais) na sociologia habermasiana mas, cada vez mais, anacrônicos na comunicação. Enquanto na sociologia a interação se faz com atores, falantes, agentes que reúnem capacidades, ainda que apenas

5. Já há estudos na USP que se ocuparam das relações possíveis entre Lacan e Habermas, como o de Prado (1996).

potencialmente, de exercer controle racional sobre os conteúdos de suas comunicações, nos estudos da comunicação a idéia desse domínio se revela cada vez mais uma idealização. Então: a racionalidade é mesmo uma premissa válida para a comunicação?

A resposta é desanimadora para a racionalidade. Esta, a racionalidade, vai se revelando não a solução, mas um grave problema no conceito habermasiano de espaço público (aos olhos que tenham seu ponto de vista alicerçados no turbulento campo da comunicação). No paradigma de Habermas, o inconsciente não tem lugar – a não ser como desvio ou como manipulação, que, em seu entender, é uma forma de fraudar a comunicação. Ora, para quem pense a partir do campo da comunicação, a manipulação, aquela mal-intencionada, existe, sem dúvida, mas está longe de ser um problema teórico. Deveria ser assunto de delegacia, não mais que isso. Deveria apenas ser condenada como desvio ético. Não mais que isso. Ela é origem de inúmeros problemas da democracia no espaço público, por certo, mas não é propriamente um mistério teórico para os estudos da comunicação: ela é apenas parte *natural* dessa comunicação, cuja totalidade não se lhe põe como consequência, mas como determinação. Não é a manipulação que define como se dará a comunicação e o que será tematizado pela comunicação: ao contrário, é o inconsciente na comunicação que suscita o expediente da manipulação nesse ou naquele setor, com esse ou aquele grau de sucesso. A ordem de perguntas a se fazer aqui é, por exemplo: como age aí o inconsciente (lembrando, sempre, que nosso objeto, na comunicação, jamais será o inconsciente, que é objeto da teoria psicanalítica, mas que nosso objeto na comunicação sofre a ação do inconsciente)? Ou seja: como se insurge o inconsciente apesar dos monopólios, das estruturas de poder, de toda a manipulação e de todo o peso das racionalidades sistêmicas (usando aqui um termo familiar a Habermas)? De que modo a manipulação pode deixar de ser vista como uma iniciativa voluntária dos mecanismos de colonização do mundo da vida (Habermas, de novo) e pode ser vista como sintoma de uma estrutura que lhe é anterior – como a linguagem na qual se inscreve? O conceito de manipulação perde, assim, boa parte de seu fascínio intelectual. Não por que não seja um problema prático (ele é um problema prático e político na sociedade contemporânea), mas por não encarnar um enigma teórico. Ela redonda num horizonte inosso,

nada estimulante: é apenas uma manobra que pressupõe um certo grau de cálculo teleológico num sujeito relativamente desonesto em relação a seus interlocutores – de novo, a questão aqui é de delegacia de polícia. De resto, a existência desse sujeito tão solerte e tão superior é mais uma construção imaginária do que propriamente uma categoria teórica aceitável na comunicação – e, embora não represente nenhum vício de método para a sociologia (e sobre a sociologia não estamos autorizados a emitir julgamentos), reduz as teorias da comunicação à dinâmica de um jogo de pôquer. A pressuposição do sujeito superconsciente, enfim, se não desmonta a sociologia ou, ao menos a sociologia de corte mais habermasiano, é, sim, um bloqueio para o avanço dos estudos da comunicação. Enquanto o tomar de modo acrítico, os estudos da comunicação serão na melhor das hipóteses um *campus* avançado da sociologia ou da ciência política. Para a sociologia, a comunicação é uma ferramenta exterior – para a comunicação, a tal “ferramenta” da sociologia é o universo inteiro, tanto que a própria noção precária da comunicação como um meio que tem fins em vista se torna impossível.

Uma nova interrogação: como os estudos da comunicação emancipados podem falar em espaço público se não admitem o sujeito teleológico que há no espaço público da sociologia e se são obrigados a lidar com vetores inconscientes e se esses vetores não fazem parte dos processos de formação da vontade e de opinião que caracterizam o espaço público? De outro lado: como os estudos da comunicação podem falar em inconsciente se não têm autorização para ouvir os diálogos entre o psicanalista e aquele a cuja fala ele escuta?

Fiquem as perguntas em aberto.

* * *

Voltemos um pouco à televisão. O que a distingue frente aos outros eletrodomésticos é a possibilidade histórica que ela abre para o que venho chamando de *instância da imagem ao vivo*. Com o advento dos meios de comunicação de massa, no dizer de Habermas, a esfera pública se expandiu. Depois disso, a instância da imagem ao vivo é o que modificou por inteiro as maneiras de se conceber socialmente a espacialidade e a temporalidade. Ela não é um meio nem um veículo, mas um padrão que passa a ditar espacialidade e temporalidade na comunicação, passa a ditar o alargamento da esfera pública. Podemos

dizer que ela não é um “meio” ou um “veículo” pelo simples fato de que *não transporta conteúdos prontos de um pólo (emissor) a outro (receptor)*, mas age na constituição dos vínculos, digamos, comunicativos – que não são outros senão os vínculos sociais traduzidos em linguagem. Isso, a meu ver, vale também para os estudos da comunicação que não tenham a TV como seu objeto primeiro.

A internet, por exemplo. Ela não revoga a instância da imagem ao vivo. Ao contrário, só faz aprofundá-la, pois só faz encurtar ainda mais as distâncias e abreviar os prazos, tendência imperiosa que foi posta pela expansão da esfera pública acrescida da instância da imagem ao vivo. E essa tendência imperiosa se deve tanto às exigências do capital (que requer a ubiqüidade e a instantaneidade) quanto às exigências do espetáculo (que requer as mesmas ubiqüidade e instantaneidade pois ele, o espetáculo, é “*o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem*” [Debord, 1997, p. 25]). A Internet não revoga essa tendência; radicaliza-a. É verdade que a televisão, assim como os bancos de dados ou as revendedoras de automóveis, pode sim se fundir à internet. Naturalmente, é possível ver TV pela Internet, como já é possível fazer compras de supermercado pelo computador (logo mais, a geladeira estará conectada à internet para que emita automaticamente pedidos de compra ao empório virtual mais próximo à medida que o estoque doméstico vá minguando). Tudo isso, porém, não significa que a televisão tenha sido sepultada: a instância da imagem ao vivo não o foi; tornou-se ainda mais dominante. A internet, importa registrar, como tela eletrônica e como “interatividade” (essa palavra estranha que apenas se grafa neste artigo por motivos de condescendência semântica), prossegue, com o computador, uma obra iniciada pelo aparelho conhecido como televisão.

Como exemplo do que pode ser um objeto pertencente e pertinente ao campo da comunicação, podemos definir provisoriamente a televisão como o nexó simultaneamente tecnológico e social que instaura a comunicação pela instância da imagem ao vivo como padrão de temporalidade (instantaneidade) e de espacialidade (ubiqüidade) no espaço público. É, pois, indiferente se essa comunicação ocorre por *internet*, por antena convencional, por antena parabólica, por fibra ótica ou, ainda, por um sistema que combine tudo isso. Não importa se essa televisão é mais ou menos “interativa”. Importa apenas o caráter

de nexos (vínculo) a um tempo e indissociavelmente tecnológico e social entre sujeitos de quaisquer dimensões instaurando a comunicação pela instância da imagem ao vivo: Aqui resvalamos numa sutileza decisiva: por instância da imagem ao vivo não se entende estritamente o advento das ditas transmissões ao vivo. Entende-se a condição imediata e permanente de estar ao vivo a qualquer instante, porque se está *online* o tempo todo, em todos os espaços. O *online* é, portanto, parte da instância da imagem ao vivo que prolonga a instância da imagem ao vivo. A televisão como objeto é, por definição, o nexo que instaura um campo social de comunicação diferenciada e, não obstante, hegemônica no espaço público. Recorro a essa definição, embora precária e meramente inicial, porque penso que ela ajuda a entender um pouco mais o que proponho acerca do campo da comunicação.

* * *

No território (geográfico?) independente que se encontra em formação para os estudos da comunicação, cada vez menos são determinantes as categorias de emissor e receptor – e isso vale mesmo para os chamados Estudos da Recepção, nos quais o receptor não é apenas “receptor”, por não ser passivo, mas um sujeito autônomo na confecção do sentido. Cada vez mais é preciso investigar – e aí a lingüística se converte numa fonte de elucidação – de que modo a linguagem não pertence nem ao emissor nem ao receptor, pois essa mesma chave serve para os estudos da comunicação. Essa investigação se justifica para que se possa, a partir dela, importar o conceito de espaço público para um campo novo, onde ele possa conviver com a emergência do inconsciente – ou do sujeito do inconsciente. Pois, como estamos vendo, o espaço público e se manifesta também como campo de práticas comunicativas onde o inconsciente cabe e onde o inconsciente atua. Repita-se: o inconsciente não é o nosso objeto, mas se manifesta na comunicação. E modula essa comunicação.

Lembre-mos de que, assim como a própria língua, que institui-se como laço social (comunicacional) sem subordinar-se a nenhum senhor que não seja o todo da comunidade falante, um todo cujo arco cronológico é muito mais extenso que a distância entre a vida e a morte de várias gerações e cujo arco espacial estende-se para

além das distâncias físicas passíveis de ser percorridas por um indivíduo, a comunicação busca a produção da significação na intersubjetividade – e, a propósito, só depois, num plano incomparavelmente inferior, subordina-se às tentativas de manipulação.

E, afinal, a pergunta retorna: em que lugar está a comunicação? A pergunta retorna e prosseguirá, por algum tempo ainda. Nas diferenças é que talvez nos descubramos, logo adiante, como pertencentes a um solo teórico provavelmente comum.

Bibliografia

- BACCEGA, M. A. 1995. “O campo da comunicação” In: CORRÊA, Tupã Gomes. *Comunicação para o mercado*. São Paulo: Edicon.
- _____. 1998. *Comunicação e linguagem: Discursos e ciência*. São Paulo: Moderna.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- _____. 1990. *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEBORD, Guy. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado de. 1992. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1998. “Prefácio”. In: BACCEGA, Maria Aparecida, *Comunicação e linguagem: Discursos e ciência*. São Paulo: Moderna.
- ORLANDI, Eni. 1990. *Terra à Vista*. São Paulo: Cortez, p. 26.
- PRADO, Luiz Aidar do. 1996. *Brecha na comunicação: Habermas, o outro, Lacan*. São Paulo: Hacker.
- SÓUSA, Mauro Wilton de. 1995. “Recepção e comunicação: a busca do sujeito”. In: SÓUSA, Mauro Wilton de (org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense.

Tudo sobre minha mãe:
apontamentos para uma leitura

SANDRA FISCHER

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo apresenta uma tentativa de identificar e estudar alguns dos processos de intertextualidade que se verificam no filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Faz uma reflexão sobre o que tais processos podem significar em termos de símbolo, linguagem, comunicação e arte.

Palavras-chave

intertextualidade, cinema espanhol, desejo, leitura

Abstract

This article presents an attempt in order to identify and to study some of the intertextual processes which are part of the film "*Tudo sobre minha mãe*" (1999), by Pedro Almodóvar, the Spanish director. It intends to investigate the possible values and significance of those processes in terms of symbol, language, communication, and art.

Key words

intertextuality, spanish cinema, desire, reading

No presente artigo¹, proponho-me a apresentar uma breve exposição sobre alguns dos processos de intertextualidade que se verificam no filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Faço uma reflexão sobre o que tais processos podem vir a significar em termos de símbolo, linguagem, comunicação e arte.

Sem a menor pretensão de esgotar o assunto e sim com o propósito de abrir frentes de discussão de temas a serem expandidos e aprofundados em ocasião futura, tenho, neste estudo, o objetivo de efetuar rápidos apontamentos para a realização de uma leitura da referida película.

Tudo sobre minha mãe, entendo, pode ser considerado um filme sobre doação e transplante, como indicam as seqüências iniciais, rodadas no interior de um hospital em Madrid, Espanha. Com a decisão e a precisão cirúrgicas dignas de um especialista experimentado e visceralmente comprometido com a continuidade da vida, o cineasta, por meio de incisões e tesouradas exatas e costuras milimetricamente alinhadas, realizadas sempre no momento certo em um universo de doadores e receptores cuidadosamente selecionados, faz de seu filme um corpo pleno de vida, dotado de uma alma que pulsa – alimentado por um sangue forte e vermelho que corre fluindo em liberdade por entre artérias e veias desobstruídas.

Numa complexa tessitura de intertextualidades que pinça e recupera personagens, tramas e temas, *Tudo sobre minha mãe* recolhe desejo e poesia para plantar ainda mais poesia e desejo em campos

1. Este artigo foi apresentado como trabalho de final de ano para a disciplina "Poética da Intertextualidade", ministrada no segundo semestre de 1999 pelo Professor Dr. Eduardo Peñuela Cañizal na pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

infinitamente renovados. Puro desejo de poesia que, de campos cirúrgicos e estéreis, faz surgir os trens desvairados que conduzem aos campos da arte.

All about Eve e A streetcar named Desire

Há pelo menos três vigorosos universos de doadores identificáveis nos transplantes realizados em *Tudo sobre minha mãe*: o filme *All about Eve* (1949), dirigido por Joseph L. Mankiewicz, a que os personagens Manuela e Estebán assistem no início da fita, a peça *A streetcar named Desire* (1949), do dramaturgo Tennessee Williams, reiterada praticamente durante todo o filme de Almodóvar, e algo da obra do poeta Federico García Lorca, referenciado pela personagem Huma já no final do filme.

Neste trabalho, devido à pouca profundidade de meu conhecimento sobre a produção artística de Lorca – a qual tenho lido sempre como um leitor amador e nunca como um estudioso – vou me concentrar nas relações que se verificam entre *Tudo sobre minha mãe* e os dois outros universos ficcionais.

O filme *All about Eve*, que tem como cenário a cidade de Nova Iorque no final dos anos quarenta, gira em torno de um desejo obsessivo de Evê Harrington, uma jovem mulher que sonha em se tornar uma atriz tão famosa quanto sua musa Margo Channing, artista talentosa, rica e consagrada. Apresentando-se como fã ardorosa e incondicional, ardilosamente Eve consegue aproximar-se da estrela e infiltrar-se em sua vida, contando com a providencial ajuda da esposa de Lloyd Richards, dramaturgo que assina a peça que Margo estrelava na ocasião. Tocada pela aparente fragilidade e bem intencionada disponibilidade da jovem – a quem seu noivo compara a uma criança necessitando proteção e orientação –, a atriz leva para dentro de sua casa a pequena víbora, contratando-a como secretária particular. Hável e determinada, Eve vai, paulatinamente, tornando-se indispensável além do limite do desejável ou conveniente, chegando mesmo a antecipar possíveis vontades e atitudes de Margo. Escondendo seu passado pouco recomendável, criando histórias e inventando maquinações, valendo-se das circunstâncias para manipular fatos, pessoas e suas respectivas posições, Eve vai se tornando poderosa e sua verdadeira face vai sendo

desvelada para todos. Tudo sobre Eve é então revelado e ela finalmente alcança seu intento; fica, porém, irremediavelmente exposta, não mais como a fiel admiradora e posterior colaboradora do início do filme, mas sim como a cruel traidora que friamente usa Margo, visando a apoderar-se de seu trabalho, seu amor, seus amigos, sua vida toda. Ao final da película, Eve assume o lugar da estrela, literalmente. Toma para si o papel principal da peça que Margo protagoniza, obtendo sucesso e elogio da crítica. Conquista a confiança de Lloyd e faz que o escritor lhe dê o estrelato da nova peça que terminara de escrever – cuja atriz principal seria, como já estava previsto, Margo. Não contente, tenta ainda seduzir o noivo da outra – diretor teatral de prestígio – que a rejeita em favor de Margo; dirige então seu veneno a Karen Richards, justamente aquela que a introduzira no almejado círculo do Teatro: rouba-lhe o marido. Quando está para conseguir seu intento de casar-se com Lloyd, é inesperadamente desmascarada por Addison DeWitt, um influente crítico teatral que detém o poder de construir e destruir mitos no mundo da arte dramática. DeWitt, que também se sentira usado pela jovem, obriga Eve a desistir do casamento com Lloyd, o que só obtém à força, depois de demonstrar ser mestre no jogo em que ela se iniciava, desmontando, uma a uma, todas as suas mentiras. Ameaça destruí-la levando a público seu passado e seu comportamento pouco recomendáveis, as sórdidas manipulações que protagonizara e todos os recursos ilícitos dos quais se utilizara para obter reconhecimento e sucesso num mundo que se tornara seu por meio da usurpação e do aviltamento. Acuada, Eve recua. É uma estrela infeliz e solitária, então, a que ao final da história é agraciada com o prêmio máximo concedido ao Teatro por uma importante instituição.

Após a cerimônia de premiação, Eve refugia-se em casa – para surpreender-se com uma jovem desconhecida que a espera. Ironicamente, tal como ela própria procedera em relação a Margo, a moça se lhe apresenta como fã incondicional; repetindo o esquema, Eve lhe permite ficar.

A cena final de *All about Eve* consiste num jogo de espelhos que mostra a jovem desconhecida que, colocando a capa do vestido de gala de Eve, em frente a um espelho imita-lhe os gestos de segurar o troféu recebido pouco antes na cerimônia. Imediatamente, esta imagem aparece refletida em inúmeros espelhos. A usurpadora

multiplica-se em vários planos e diversas direções, ganhando dimensões e proporções abissais e infinitas.

Movida pela desejo, a falsária Eve – implacável e obcecada – não conhece limites para atingir seus objetivos. Sua força demolidora nasce na fixação por Margo, cresce e parece se estabilizar no período em que lhe toma o lugar e, posteriormente, renova-se na jovem desconhecida que, no final da película, aparece para fazer-lhe a imagem espelhada. Simbolicamente, o desejo se perpetua na multiplicação infinita realizada pelo reflexo da jovem no jogo de espelhos. Ainda que Eve, pérfida e corruptora – como a Eva do paraíso bíblico que contamina e condena toda a humanidade ao tentar Adão com a maçã – seja punida com o abandono e o desprezo de seus pares, apesar da fama e do sucesso públicos, seu desejo sobrevive, como é da natureza intrínseca do que se entende por desejo em termos lacanianos.

Se, por um lado, a Eva bíblica tem filhos para sempre paridos entre dores – e por extensão sua condenação é também a pena de todas as mulheres – a Eve de *All about Eve* vive num mundo ficcional em que, em nenhum momento, aparece a sombra sequer de uma criança, embora no início da trama, como já observei anteriormente, Eve chegue a ser comparada a uma criança e a um cordeiro; no final, revela-se uma mistura de mulher e serpente, sem a redenção concedida por uma criança renovadora – como é o caso de Eva. Seu fruto é tão-somente um reflexo, não a realização do desejo. Não há renovação em sua história. Apenas a repetição e o deslocamento desse desejo.

* * *

Há uma criança insinuada, desde o início, em *A streetcar named Desire*, o segundo doador que me proponho a examinar. Fortemente insinuada, aliás. Uma criança em gestação, que espera numa barriga o seu momento de vir à luz, durante toda a peça. É o desejo de Blanche que, misturado ao de Stella, movimentava *A streetcar named Desire* e sua ação. Vivendo também na década de quarenta, Blanche é uma mulher problemática, remanescente da aristocracia rural do Sul dos Estados Unidos. Neurótica, presa a um passado que se perdeu no tempo, a histérica Blanche é a patética e deslocada caricatura das antigas donzelas filhas de senhores de plantações de algodão. Arruinada moral e financeiramente, vai, em busca de auxílio,

à casa da irmã mais jovem, Stella que, casada com um trabalhador de origem polonesa, reside no exíguo espaço de uma espécie de cortiço situado num bairro pobre e pitoresco de New Orleans, habitado também por negros e estrangeiros.

Para chegar a tal lugar, Blanche precisa tomar um bonde chamado Desejo. Chocada com o ambiente em que vive Stella e com a figura viril mas nada aristocrática do cunhado Stanley Kowalski, a pobre criatura – de personalidade sensível e refinada, amante da beleza e da poesia, tesouros que carrega como resquícios de uma época irremediavelmente perdida de sua vida – enfrenta sérias dificuldades para se adaptar à realidade que a circunda. Ainda assim, tenta firmemente concretizar seu desejo de beleza e amor. Sonha conquistar um homem gentil que a despose, revertendo sua situação de desamparo e solidão, alçando-a à confortável condição de mulher protegida e respeitada, cercada de atenções e delicadezas.

Blanche quase realiza seu intento, às custas de dissimulações e da criação de histórias mirabolantes que, misturando ficção e realidade, travestem sua verdadeira situação de penúria e humilhação. No momento em que está prestes a conseguir ser pedida em casamento por Harold Mitchell – o companheiro de Stanley por quem vinha se fazendo cortejar – Blanche é abruptamente desmascarada pelo rude cunhado, a quem inicialmente dirigira alternadas atenções de flerte e reprovação, e com quem acaba se indispondo. Stanley coloca a nu o passado de mulher de moral duvidosa da afetada cunhada, que se envolvera com sedução de menores e prostituição, chegando mesmo a ser banida da última cidade em que vivera. Desesperada, a frágil Blanche compreende que o seu sonho de uma vida de paz e bem-aventurança não mais seria realizado, uma vez que Stanley informara a Mitchell sobre o que descobrira.

Presente à discussão em que o marido revela os segredos da irmã, Stella sente-se mal e é levada ao hospital para ter o bebê. Aproveitando-se da ausência da mulher, Stanley estupra Blanche, agravando ainda mais a já comprometida sanidade mental da cunhada. Ao retornar a casa com a criança, Stella não quer acreditar quando a irmã conta o que se passara.

Enlouquecida e desacreditada, Blanche é enviada a um sanatório, conduzida por um médico que finge ser um de seus antigos

amantes, que teria aparecido com o objetivo de levá-la dali – segundo história que ela mesma inventara em suas fantasias. O final da peça permite depreender que após a partida de Blanche, Stella continua no cortiço com o filho e junto ao marido. Em meio a um ambiente pontuado por elementos de promiscuidade, brutalidade e sordidez, há uma criança que fica, no final de *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams. Uma criança que nasce e permanece. Fruto do amor primitivo e sensual vivido na relação de Stella e Stanley, a criança pode vir a representar, simbolicamente, a esperança de vida e realização que é negada a Blanche que, vencida, sucumbe, refugiando-se na loucura.

Personagem principal da peça e das histórias de dissimulação e artificialismo que enuncia para si mesma, Blanche movimenta-se na ação de seu presente como um triste espectro de abandono e desamparo, envolta na mortalha do passado; é punida e sai de cena, no final do espetáculo. A criança, no entanto, resiste promissora, sustentada pelos braços da mãe, que se divide entre a dor do sofrimento pela desgraça da irmã e o amor pelo marido:

STELLA: Blanche! Blanche, Blanche!

[BLANCHE walks on without turning, followed by the DOCTOR and the MATRON. They go around the corner of the building.

EUNICE descends to STELLA and places the child in her arms. It is wrapped in a pale blue blanket. STELLA accepts the child, sobbingly. EUNICE continues downstairs and enters the kitchen where the men except for STANLEY, are returning silently to their places about the table. STANLEY has gone out on the porch and stands at the foot of the steps looking at STELLA.]

STANLEY [a bit uncertainly]: Stella?

[She sobs with inhuman abandon. There is something luxurious in her complete surrender to crying now that her sister is gone.]

STANLEY: [voluptuously, soothingly] : Now, honey. Now, love. Now, now love. [He kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse. Now, now, love. Now, love...

[The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away

under the swelling music of the 'blue piano' and the muted trumpet.]

STEVE: *This game seven-card stud.*

CURTAIN

(A streetcar named Desire)

Transplantes/transposições

Tudo sobre minha mãe logo no início apresenta a sua criança. Uma criança já nascida e travestida de menino grande, prestes a sair da adolescência e entrar na idade adulta. Fruto do desejo, do amor e do equívoco, uma criança que envereda pelo túnel da morte e da doença e do risco – para surgir novamente do outro lado, para a luz. Renascida e transplantada, recolocada na ação pelo desejo de uma mãe obstinada e inconformada, o final do filme vai encontrá-la outra vez na figura de um bebê – pronto para desenvolver seu texto infinito.

A película de Almodóvar narra a história de Manuela, uma enfermeira argentina de trinta e oito anos, responsável pela Coordenação de Transplantes de um hospital em Madrid, na Espanha contemporânea. Manuela tem um filho, Estebán, que tem o projeto de se tornar escritor e escrever tudo sobre sua mãe. No dia de seu aniversário de dezessete anos, faz a mãe prometer que revelaria tudo sobre o pai que desconhecia. Nesse mesmo dia, antes que isso aconteça, após assistir, acompanhado da mãe, à peça *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, morre atropelado ao tentar, sem êxito, conseguir um autógrafo de Huma, atriz que no filme de Almodóvar faz o papel da protagonista da peça e que se identifica com atriz Bette Davis que, por sua vez, representa a atriz Margo no filme *All about Eve*.

Depois de sua morte, Estebán tem o coração transplantado para um homem, mediante o consentimento e a autorização da mãe aniquilada pela dor. Impossibilitada de contar ao filho toda verdade que sempre omitira sobre o pai, Manuela parte numa jornada expiatória em busca desse homem – também de nome Estebán – que largara lá no passado, sem jamais informá-lo sobre a existência do filho. Irônica e inversamente, é para anunciar-lhe a morte desse filho – sempre por ele desejado – que toma o trem saindo de Madrid e retorna a Barcelona de onde viera.

Nessa viagem, Manuela refaz inversamente o caminho que havia feito ao descobrir-se grávida, fugindo do primeiro Estebán, com quem vivia. Este, há muito se revelara homossexual, recebera o implante de um par de seios, adotara o codinome Lola e passara a prostituir-se. Mesmo assim, seguira vivendo com a mulher. Retornando a Barcelona, Manuela reencontra Agrado, um travesti amigo seu e de Lola. Descobre, então, que Lola havia sumido após roubar o amigo.

Com a intenção de buscar auxílio para obter emprego e notícias de Lola, Agrado conduz Manuela, travestida de prostituta, ao encontro de Rosa, uma jovem missionária pertencente a uma família de classe média. Novamente, num irônico processo de inversão, é Manuela quem acaba ajudando Rosa quando esta, ao descobrir-se grávida e contaminada pela Aids, revela que Lola é a responsável tanto pelo filho quanto pelo vírus que carrega. Sem forças para procurar socorro junto à família tradicional e decadente, composta pelo pai doente e dependente e pela mãe, que falsifica obras de arte, Rosá pede abrigo a Manuela – que, mesmo a contragosto, ao ver a própria história sendo parcialmente repetida, cede ao apelo da jovem. Toma conta da gestante, então, até o momento do nascimento do bebê: um menino, o terceiro Estebán.

Rosa morre após o parto e, no enterro, Manuela encontra Lola que, consumida pela doença, diz ter voltado a Barcelona para se despedir de tudo. Ali, no cemitério, revela ao travesti que tiveram um filho e que este filho morreria – novamente num processo irônico de inversão, uma vez que havia prometido contar ao filho sobre o pai e não ao pai sobre o filho. Mais tarde, Manuela leva o bebê de Rosa para que o pai o conheça e lhe presenteia com uma foto do filho morto – a mesma foto que, mais tarde, por ocasião da morte de Lola, vai parar nas mãos de Huma e será por ela autografada, numa espécie de tentativa tardia de reparar a falta involuntária do passado, quando não concedera seu autógrafo a Estebán.

O novo Estebán é repudiado pela família da mãe. Manuela, então, sozinha assume o bebê que, num futuro breve, ao contrário do esperado, inverte as expectativas revelando-se livre do vírus.

Simbolicamente, os três Estebán podem ser reunidos e condensados num só – e o sangue contaminado, então, ao percorrer um caminho tortuoso por artérias e veias variadas, purifica-se após

passar por um possível processo de purgação – e novamente se faz saudável e, renovado, renova e continua a vida que, em última análise, não é jamais interrompida, fruto do desejo que é.

Tudo sobre minha mãe faz e refaz a teia da própria trama, incorporando, num complexo movimento de intertextualidade, fragmentos de vida de outros textos – marcadamente os de *All about Eve* e *A streetcar named Desire*, dois de seus doadores mais significativos. Além dos eixos norteadores que aproximam e recosturam o tecido das três histórias – aqueles de natureza estrutural, que tematizam o caráter insistente da vida e a luta do ser humano tentando firmar-se no desenvolvimento e na expressão plenos de sua originalidade e de seu desejo – o texto filmico de Almodóvar apresenta também paralelismos de natureza quase minimalista, que podem mesmo ser detectados e observados no nível do detalhe.

Esses movimentos de intertextualidades – ou de transplantes – articulam-se num vaivém de trilhos dispostos em infinitas direções. Parecem ser coordenados a partir dos deslocamentos da personagem de Manuela e convocam outros textos doadores.

Eve — a protagonista de *All about Eve* — é inescrupulosamente malvada, o que já não acontece com Blanche, a protagonista de *A streetcar named Desire*. Ambas, no entanto, são mulheres dissimuladas, de moral duvidosa, envolvem-se com prostituição, são banidas de cidades onde viveram, aproximam-se dos homens por interesse e são criativas autoras de histórias sobre si mesmas e sobre os outros. Assim, Eve inventa que teria perdido na guerra um marido que nunca existira. Blanche, por outro lado, realmente perdera o seu. Ele escrevia poemas e morrera aos dezessete anos de idade, após ter-se revelado homossexual, como o marido de Manuela - a protagonista de *Tudo sobre minha mãe* - cujo filho também escrevia e morrera aos dezessete anos.

Manuela não é má como Eve, nem exatamente dissimulada como ela e como Blanche, mas também inventa suas histórias: trabalhara como atriz amadora, continuara vivendo maritalmente com Lola, omitira a gravidez, fugira do marido, nada revelara ao filho sobre o pai, protagonizara um vídeo sobre doação de órgãos, fingira-se de prostituta. Tudo sobre Manuela é revelado no filme de Almodóvar, assim como tudo sobre Eve e tudo sobre Blanche também o foram.

Blanche foi desmascarada no dia de seu aniversário, o filho de sua irmã Stella nasce na manhã seguinte, enquanto Manuela perde o filho no dia em que o menino aniversaria, data em que lhe promete contar tudo sobre o pai.

Eve trabalha como secretária da atriz Margo, de quem se diz fã inveterada. Também Manuela torna-se secretária da atriz Huma de quem seu filho era fã e que representa Blanche na peça *A streetcar named Desire*, cujos fragmentos finais são reiteradamente apresentados no filme de Almodóvar. Enquanto Eve é uma secretária cruel, dissimulada e traidora, Manuela é solidária e correta, a despeito de seu filho ter morrido na ocasião em que tentava obter o autógrafa de Huma. Já a moça que vive maritalmente com a atriz, representando Stella na peça do filme, a mesma personagem que fora no passado representada por Manuela, trai a companheira abandonando-a por um homem. Huma, por sua vez, repete, na realidade fílmica, o mesmo texto da personagem que interpreta na ficção da peça: “Sempre dependi da bondade de estranhos.” – e foi efetivamente a bondade de uma estranha (Manuela) que viabilizou a sobrevivência do pequeno Estebán, o filho de Rosa. Por outro lado, foi da solidariedade dessa mesma estranha que dependeu o homem que recebeu em transplante a doação do coração de Estebán, filho de Manuela.

Ao ser desmascarada, Blanche é rejeitada por Mitchell (seu ex-preendente) que a considera impura para viver com ele na casa em que mora com a mãe – o pequeno Estebán do filme também foi rejeitado pela avó falsária, que temia contagiar-se com o sangue do bebê, supostamente contaminado.

A personagem que Manuela faz no vídeo didático sobre doação de órgãos da história do filme, no qual protagoniza uma mulher que, em meio à dor de perder o marido, vê-se obrigada a lidar com os procedimentos para autorizar a doação dos órgãos do mesmo. Esta personagem, como Manuela, não tem família e vive só com o filho (Assim como também a Stella da peça, personagem já representada por Manuela, que no desfecho encenado na peça do filme deixa a casa do marido para viver só com o filho – interferência de Almodóvar no texto de Williams.). Tal como Eve e Blanche, Manuela vê-se subitamente repetindo num enunciado o texto de outro anteriormente vivido – seja no cenário da ficção dentro da ficção ou no da realidade

ficcional: com a morte inesperada de Estebán, atropelado, por um automóvel, a Coordenadora de Transplantes e atriz do vídeo, com o coração partido, vê-se obrigada a vivenciar a irônica e cruel realidade de doar o coração do próprio filho. Almodóvar, ao adotar desta forma os processos intertextuais, parece não fazer distinção entre textos ficcionais e situações de realidade, que trata como se fossem outros textos.

* * *

A vontade de Manuela de assimilar a perda do filho recuperando-o para além da vida e da morte, funciona como a força motriz que impulsiona os vagões imaginários do trem (chamado Desejo?) — que em seu trânsito frenético sobre os trilhos dispostos e superpostos em diversas direções, sem nunca colidir nos inúmeros cruzamentos e intersecções, velozmente traça os destinos dos personagens do filme.

Os deslocamentos de Manuela são narrados por imagens que, entre outras, evocam ou mesmo explicitam túneis, tubos e trilhos percorridos em alta velocidade, além de interiores e exteriores de trens em movimento. Em alguns momentos, é como se Manuela entrasse dentro do próprio corpo em busca do filho perdido para, por entre os canais e túneis e vãos e caminhos de veias e artérias, voltar a tirá-lo de lá. Feito um bólido de velocidade e desatino, mergulha inteira nos túneis e trens enfaticamente reiterados na fita.

Num tempo que precede o início do filme, grávida e em fuga, faz de trem o percurso Barcelona/Madrid. Morto o filho, refaz o trajeto ao inverso: Madrid/Barcelona, agora em busca daquele de quem antes fugira, não sem antes passar pela tortura de viajar até A Coruña para, sem ser vista, ter uma breve visão do homem em cujo corpo bate o coração de seu filho. De Barcelona, retorna a Madrid tendo nos braços o filho de Rosá (agora o seu novo Estebán?), presumivelmente contaminado pelo vírus da Aids. Ao final da película, Manuela novamente viaja de Madrid a Barcelona, levando o menino que, milagrosamente, sem qualquer traço da doença que o perseguiu, vai ser apresentado num congresso de medicina. Vai também visitar a família da mãe.

Manuela, ex-enfermeira, viabiliza uma espécie de transfusão do sangue saudável do filho (o segundo Estebán) recebido dela e do marido (o primeiro Estebán, antes de ter contraído o vírus da Aids) para o filho de Rosa (o terceiro Estebán), assim reunindo e redimindo os três personagens, transformando-os num único ser e, de certa forma, recuperando o filho que lhe fora extirpado. Funciona como uma poderosa centrífuga que, num giro eterno, no qual condensa a mistura vida e morte, agita um sangue insistente que, purificado, triunfa para alimentar a vida, sempre.

Por meio de uma amarração firmemente entrelaçada, a peça *A streetcar named Desire* acompanha todo o percurso da trajetória de Manuela, como se fosse uma locomotiva a conduzi-la por roteiros de uma viagem interminável. Conhece o marido quando, fazendo parte de um grupo amador que montara a peça de Williams, interpreta o papel de Stella — enquanto o primeiro Estebán faz o personagem Kowalski. Assumindo na realidade filmica o texto teatral, casa-se com o companheiro de encenação. Essa união origina o segundo Estebán, que morre atropelado ao sair de uma apresentação da mesma peça, à qual assistira com a mãe (cumpre lembrar que Estebán e Manuela também assistem juntos ao filme *All about Eve*, como nos é mostrado no início da película de Almodóvar).

Após a morte do filho, Manuela persegue obsessivamente *A streetcar named Desire*, que continua em cartaz, repetidamente assistindo aos espetáculos (como fizera Eve em relação a uma peça protagonizada por Margo) — provavelmente na tentativa de recuperar, também na peça, o que por meio da própria peça havia obtido e perdido. De fato, o bonde do desejo parece não ignorar tão forte apelo: ao final de *Tudo sobre minha mãe*, Manuela tem o seu bebê, refeito na figura do filho de Rosa.

Manuela reúne em si fragmentos de Eve e Blanche, que aglutinados no lugar actancial de protagonista e núcleo diretor de onde emanam os rumos da ação, sublimados resultam na criança que, simbolicamente, pode também representar, em sua síntese, a vontade de triunfo de todos os personagens dos textos envolvidos.

Tudo sobre minha mãe não julga e não condena nada nem ninguém. Apenas, talvez, a crueldade pura, como é insinuado numa das falas do travesti Agrado. Eve e Blanche, julgadas e punidas em

seus textos originais, renascem redimidas no texto filmico de Almodóvar que, por meio de uma laboriosa economia de intratextualidades e intertextualidades, feito um imenso útero, recolhe em si uma gama infinita de elementos de outros textos para, registando-os, devolvê-los poeticamente.

Bibliografia

- BAKHTIN, M. 1997. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BERNARDI, S. 1994. *Introduzione alla retorica del cinema*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, pp. 59-86.
- GROUPE μ . 1990. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, pp.255-290.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- KAUFMANN, Pierre (ed) .1966. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar .
- KRISTEVA, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, pp. 17-100.
- NASCIMENTO, G. C. 1997. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo (cópia xerográfica).
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. 1981. Visual “illusions and intratextuality in Picasso’s Picassos”. In: *Semiotica*, 81-3/4, pp. 259-275.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (1998) “La voix dans le miroir: le dialogisme métaphorique”. In: *Recherches Semiotique-Semiotic Inquiry*, v. 18, 1-2, pp. 205-216.
- WILLIAMS, T. 1949. *A streetcar named Desire*. (cópia xerográfica).
- ZAVALA, I. M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin – una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 37-121.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

Resumo

Este estudo visa a analisar as formas híbridas do cenário contemporâneo, especialmente em relação à fotografia, vídeo, cinema e publicidade televisiva. Proponho analisá-las como geradoras de uma nova estética, que denomino de “estética da hipervenção”, ou seja, “hiper” no sentido de hiperreal ou virtual, e “venção” como a fusão de “intervenção” e “simulação”. A escolha da expressão “estética da hipervenção” surgiu da tentativa de definir e nomear uma estética que pudesse explicar as interfaces arte-tecnologia, ou que ao menos pudesse sugerir novas leituras. Minha proposta é considerá-la uma mediação entre elementos dicotômicos ou díspares e uma fusão de elementos no processo de comunicação interna entre textos híbridos.

Palavras-chave

hibridação, simulação, hipervenção, fusão

Abstract

This essay intends to analyze the hybrid texts found in our contemporary scenery, especially in the areas of Photography, Video, Cinema and Publicity. My objective is to analyze them as generators of a new aesthetics, which I named “aesthetics of hypervention”, a fusion of “hyper” in the sense of hyper-real or virtual, and “vention”, as in “intervention” and “simulation”. The choice of the expression came from an attempt to define and name a concept of aesthetics that could explain the interfaces art-technology, or that at least could suggest new readings. My proposal is to consider it a mediation between dichotomic or odd elements and a fusion of elements in the internal communication between hybrid texts.

Key words

hybridization, simulation, hypervention, fusion

*a arte exprime sempre o imaginário
de sua época...a arte eletrônica é a arte da comunicação...
compreender a arte desse final de século é compreender
o imaginário dessa cibercultura.*

André Lemos

A escolha da expressão “estética da hipervenção” surgiu da tentativa de definir e nomear uma estética que pudesse explicar as interfaces arte-tecnologia, ou que ao menos pudesse sugerir novas leituras. Inicialmente, minha pesquisa foi sobre a intertextualidade pós-modernista, enfatizando a releitura dos ícones do passado. Nesse caso, observei que os textos oriundos dos intertextos poderiam ser considerados uma clonagem artística, um pastiche antropofágico, ou uma reflexão sobre o que consideramos “arte”, o que por si só já define a complexidade de tal tentativa. Optei por chamar a nova estética de “estética da hipervenção”, considerando o termo “hipervenção” como uma colagem de “hiper”, no sentido de hiperreal, ou virtual, com “venção”, no sentido de uma possível junção de “invenção” e “intervenção”.

Atualmente, conduzindo minha pesquisa para os textos digitais, passei a estudar as formas híbridas, ou seja, os textos que incorporam elementos anteriormente considerados “não-compatíveis”. Como cita Frank Popper, estamos em uma era *“em que o pensamento técnico e o pensamento simbólico se encontram,...”* (Popper, 1999, p. 213). De fato, a imagem de síntese consegue ser um *link* entre o inteligível e o sensível, ou melhor, consegue a fusão desses dois campos tão dicotômicos. Se toda a tecnologia digital não servisse para nada mais (o que não é o caso), só o fato de gerar formas híbridas, de romper com dicotomias ultrapassadas, já seria importante o suficiente para o início de leituras não-lineares e de textos rizomáticos que anseiam por novos horizontes.

Philippe Quéau, em seu artigo “O tempo do virtual”, esclarece que as imagens de síntese *“formam uma nova escrita que modificará profundamente nossos métodos de representação, nossos hábitos visuais, nossos modos de trabalhar e de criar”* (Quéau, 1999, p. 91). Para ele, não se trata de modismo nem de suporte, e sim de uma revolução que pode ser comparada à invenção da imprensa ou da fotografia na história dos meios de representação e cujo potencial apenas começou a ser explorado. Apesar de alertar para o perigo de uma possível tendência à sedução da simulação, a um risco de desrealização e idealização do mundo, Quéau acredita que o simulacro e o virtual podem estimular uma nova forma de refletir sobre o real (Quéau, 1999, p. 99).

Para Jean-Louis Weissberg, o simulacro sempre existiu, seja na escultura grega, na pintura “*trompe-l’oeil*”, ou no uso da perspectiva, que criou a ilusão da profundidade. A mudança, para ele, não foi o simulacro ou as técnicas de simulação, mas o que delas resultou.

Cada época teve seus simulacros. A nossa tem como particular ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação) (Weissberg, 1999, p. 117).

As imagens de Nick Knight (figs.1 e 2) parecem ilustrar adequadamente a definição de Weissberg sobre as entidades híbridas. Situadas entre o real pois, a referência existe, e o virtual, considerando que a modelo que originou as imagens não é exatamente o que vemos, estas imagens de fusão não podem ser consideradas fotografia, nem pintura, nem outra categoria na escala de classificações tradicionais. São híbridas e validam minha hipótese sobre a estética da hipervenção, sendo que “hiper” continua a se referir a virtual e “venção” passa a ser não só “invenção” e “intervenção” mas também “hibridação” e “simulação”. Deste modo, a terminologia passa também a ser híbrida, a incorporar e fundir os conceitos de invenção, intervenção e simulação no vocábulo “hibridação”. A estética da hipervenção se torna assim uma estética de mediação entre irreconciliáveis e de fusão de interfaces no processo de comunicação interna entre os elementos agora amalgamados dos textos digitais.



Figura 1



Figura 2

Se a pintura impressionista foi a “pré-história” da fotografia (Santaella e Nöth, 1998), a infografia ou fotografia digital pode ser analisada como “pós-fotográfica”, considerando que é manipulável, criada por logaritmos de um programa computacional. Como Julio Plaza explica, em seu artigo “As Imagens de Terceira Geração, Tecno-Poéticas”,

as criações infográficas estão fundadas sobre os conceitos da Imagem Digital e Imagem Numérica; quer dizer: uma imagem onde sua especificidade básica é a de ser redutível aos pequenos elementos que a constituem, chamados ‘pixels’ (Plaza, 1999, p. 73).

Para Plaza, a imagem é

um processo de transdução entre os dados de entrada e saída, que permite o trânsito entre a imagem eletrônica, a fotografia, as impressoras eletrostáticas, o cinema, a holografia, a videodisco etc... (Plaza, 1999, p. 75).

Neste caso, “transdução” consiste em traduzir um sinal por uma imagem, isto é, passar de um código estruturado para outro,

criando um *link* entre o mundo natural analógico e o conceitual digital (Plaza, 1999, p. 76) e incentivando novas definições de conceitos tradicionais.

De fato, seria difícil dissociar “espaço” de “tempo”, de “contexto” e de “representação”, apesar de serem todos elementos analisados separadamente num passado recente. No caso das imagens de Knight, o que pode ser dito é que o senso de virtualidade não é necessariamente baudrillardiano em sua conotação negativa, o tempo é não-cartesiano, não sendo nem presente nem passado nem futuro e sim um *continuum* não linear, e a configuração espacial é não-euclidiana, sendo um cenário inclusivista que oferece mais possibilidades de interações e transformações. Se uma das tendências do cenário digital é a metamorfose, os textos de Knight podem ser representativos deste período no qual a referencialidade não é tão importante quanto a maleabilidade e fluidez com que os textos podem se movimentar e se moldar sinteticamente.

Um ponto interessante analisado por Quéau e por Arlindo Machado é o aspecto “realista” produzido pelas imagens de síntese. Quando desenvolvi meu estudo sobre a intertextualidade pós-modernista, o *corpus* estudado era constituído de colagens, de simulacros e de intertextos que, embora por vezes sutis, eram passíveis de identificação de elementos formadores. Na fotocolagem *Cleaning Woman*, por exemplo, o colagista norte-americano Barry Kite deliberadamente usa as imagens como “atores” e se considera “diretor”, criando novos contextos para seus personagens (fig. 3).

Seu objetivo não é o realismo fotográfico e sim as novas possibilidades de interação entre os intertextos, neste caso, identificáveis. Nos textos digitais, porém, esta identificação de intertextos se torna quase que impossível. Como cita Quéau: “*Os programas de síntese da imagem podem agora produzir imagens perfeitamente “realistas”, indiscerníveis das fotografias ou das tomadas reais*” (Quéau, 1999, p. 93). Arlindo Machado explica a simulação do realismo fotográfico na produção imagética computadorizada:



Figura 3

O realismo praticado na era da informática é um realismo essencialmente conceitual, elaborado com base em modelos matemáticos e não em dados físicos arrancados da realidade visível. A intervenção do computador compreende, portanto, uma certa margem de ambigüidade: o fato de ele dispensar inteiramente a mediação da câmera para a enunciação da imagem, de um lado, e as imensas possibilidades de manipulação e metamorfose que ele abre, por outro, relativizam bastante o seu apetite de realismo fotográfico. Pode-se, com o computador, simular a fotografia, se é isso o que se quer, mas pode-se também criar mundos absolutamente irrealis, mundos regidos por leis arbitrarias, até o limite da abstração total (Machado, 1997, p. 232).

Voltando ao caso das imagens de Knight, pode-se afirmar que a qualidade híbrida fica comprovada, considerando que a intervenção do computador é parcial porque as imagens têm referente real, o que já não é o caso, por exemplo, do estádio criado totalmente por computador do filme *Forrest Gump*, que tem referencialidade ficcional. O estudo se complica, no entanto, se tentarmos analisar as imagens do protagonista do filme e seu “encontro” com o Presidente Kennedy (fig. 4). Neste caso, há uma colagem de referentes reais, cujo “encontro”, porém, é uma simulação criada por computador. Pode ser considerada uma imagem híbrida se levarmos em consideração que é parcialmente real, ou seja, tem referentes reais, mas é contextualmente

digital. Stephen Prince classifica este processo de “*realismo perceptual*” (Prince, 1996, p. 28). Para simular o diálogo do Presidente com o ator Tom Hanks foi preciso manipular a imagem de arquivo do Presidente, que, uma vez digitalizada, passou por diversos estágios, ou metamorfoses, desde reconfigurações labiais até gestos e movimentos. Estas metamorfoses podem ser evidenciadas no resultado final, que objetiva ressaltar a importância daquele momento criativo e não das referências factuais. Do mesmo modo, as metamorfoses que as imagens de Knight sugerem, além de enfatizarem o aspecto virtualizante, são uma tendência do contexto artístico atual, no qual a metáfora cedeu seu lugar à metamorfose:



Figura 4

A imagem, e sem dúvida a arte toda, não é mais o lugar da metáfora, mas da metamorfose, que leva a um comportamento ativo e interrogativo, móvel e moldável, interativo, de natureza que convida ao jogo, à manipulação, à transformação, ao ensaio e à mudança, à experimentação e à invenção de outras regras estéticas. (Plaza, 1998)

Sendo assim, o objeto tal como foi representado, ou seja, o que se chamava de “significante”, se torna mais importante que sua relação com seu referente, continua Julio Plaza, que sintetiza e contextualiza a função da fotografia:

A fotografia, que já foi matriz de invenção nos processos industriais, está no centro do processo criativo digital,

amalgama-se com o computador e transmuta a sua natureza. De imagem em suporte duro, material fotoquímico, passa a ser imagem imaterial nas memórias do computador, onde é trucada e interferida pelos artistas e posteriormente recuperada, como um híbrido. A fotografia hibridiza-se com o computador e passa a ser matéria-prima para um imaginário artístico. (Plaza, 1998)

Atualmente a fotografia está longe de ser o que Barthes considerava, "um certificado de presença" (Barthes, 1981, p. 87). Longe também do seu uso de prova legal em jornalismo ou nos tribunais, longe de demonstrar alguma verdade a ser comprovada, como explica Arlindo Machado, em seu artigo "Fotografia em mutação":

Uma vez que agora se pode fazer qualquer tipo de alteração do registro fotográfico e com um grau de realismo que torna a manipulação impossível de ser verificada, a conclusão lógica é que, no limite, todas as fotos são suspeitas e, também no limite, nenhuma foto pode legal ou jornalisticamente provar coisa alguma. (Machado, s/d, p. 15)

As imagens de Knight também estão longe de ser parte de um pequeno repertório de formas híbridas. Ao contrário, atualmente há inúmeros exemplos. Os "reality shows" são programas híbridos, pois contêm elementos da vida real mas manipulados. O programa "No Limite", por exemplo, mostrava na televisão os candidatos sempre isolados, mas a equipe que os acompanhava contava com mais de cem pessoas. Neste caso, as câmeras eram seletivas e as imagens mostradas distorciam ou simulavam o efeito de realidade desejado. Outro caso tão freqüente como o dos "reality shows" é o dos documentários em vídeo ou película, que já se auto-denominam "ficcionalis", como *Los libros y la noche*, do argentino Tristán Bauer, mostrado no último Festival de Cinema Latinoamericano de Gramado, em agosto de 2000. A intenção de Bauer foi comemorar um século do nascimento de Jorge Luís Borges, e para isto denominou seu texto um documentário ficcional sobre o famoso escritor, construído em forma de labirinto, onde tudo se confunde criativamente.

Outro texto híbrido, também parte de meu *corpus* para análise de intertextos, é o filme *Imagining Indians*, de Victor Masayesva, nativo americano da tribo Hopi do Arizona. Seu filme foi recusado em festivais por não pertencer a uma categoria definida. O aspecto interessante da polêmica em torno de seu filme, porém, não é a categoria mas a desconstrução dos estereótipos de Hollywood em relação à representação dos indígenas americanos. Sendo híbrido, o texto de Masayesva não pode ser considerado um documentário sobre a filmografia que pretende denunciar, nem uma história ficcional, pois contém imagens mundialmente conhecidas, que fazem parte da memória coletiva. O texto explora as possibilidades da edição computadorizada, especialmente no que diz respeito à simultaneidade de ação, que foi reproduzida com perfeição na cena onde Masayesva trabalha horizontalmente com duas representantes dos nativos americanos que repetem a não-aceitação da inclusão de elementos indígenas nas filmagens de Hollywood, e verticalmente com os *posters* dos filmes feitos mesmo sem o consentimento dos nativos (fig. 5).



Figura 5

Neste aspecto, as interfaces tecnologia-arte demonstram que o digital é o suporte que pode adequadamente expressar a simultaneidade e multiplicidade de vozes que Masayesva pretende mostrar. Além de ser um filme híbrido no que se refere à veracidade ou ficcionalidade, *Imagining Indians* propaga um formato inusitado, se pensarmos em produção de nativos americanos.

Hibridação e a “estética da hipervenção”

DENIZE CORREA ARAUJO
Universidade Tuiuti do Paraná

Na verdade, o *filmmaker* Victor Masayesva é produto de uma cultura híbrida, o que fica transparente em seu modo de representar certos elementos indígenas em linguagem tecnológica considerada, como ele próprio diz, “tecnologia de branco”. Seria difícil considerar o filme como pertencente à estética do Dogma, por exemplo, pois apesar de os atores serem amadores e de os cenários serem inicialmente naturais, a edição computadorizada não endossa o aspecto natural, criando diversos efeitos, como enormes pedras que se abrem, pinturas rupestres que se movem, se transformam em búfalos e correm livremente pelos campos até serem abatidas pelos brancos, danças estereotipadas em filmes de Hollywood que se misturam com as árvores, enfim, diversos tipos de efeitos que criam uma nova estética, colocando os nativos americanos em igualdade de condições, como participantes no diálogo digital. Por um lado, tudo se transforma em seu filme: animais, pessoas, danças. Há metamorfoses constantes, nada pode permanecer cristalizado ou fossilizado, como se Masayesva quisesse mesmo mostrar a evolução de seu povo. Por outro lado, há uma denúncia explícita em relação aos filmes de Hollywood (que pode se estender a outros contextos também), cujos produtores e diretores manipularam e criaram estereótipos em relação à cultura indígena. Nesta parte, há um certo conservadorismo, especialmente no que se refere aos objetos sagrados e aos cultos. É como se Masayesva permitisse que seu povo se libertasse de seu passado, mas por livre e espontânea vontade, nunca pelos atos dos brancos. Há, então, também um *double standard* (jogo duplo), híbrido, que funde elementos das duas culturas e em certas circunstâncias valida o mesmo ato para alguns e o invalida para outros.

O aspecto híbrido do filme de Masayesva lhe confere a possibilidade de ser considerado principalmente como produto artístico. Cada vez mais, e com maior densidade e intensidade, os textos híbridos estão ganhando destaque a ponto de exigir novas leituras interpretativas e uma nova metodologia analítica, não só em festivais mas também nos círculos críticos e culturais. O cinema brasileiro tem também um representante do documentário híbrido que se destaca pelo seu ponto de vista diversificado: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Filmado como se a câmera fosse um *voyeur* vagando rizomaticamente pelas vielas de Pernambuco

e se incorporasse a cada transeunte-personagem, o filme traz a versão subjetiva do “justiceiro” Helinho, de 21 anos, acusado de matar 65 pessoas, e conhecido como “pequeno príncipe”, de sua mãe, de policiais e advogados, e de Garninzé, de 26 anos, integrante da banda “Faces do Subúrbio”, transformando-se em um grande hipertexto, onde as vozes refletem a multiplicidade de pontos de vista, não só dicotômicos mas também de uma variedade considerável.

Quanto ao aspecto híbrido, fica problemático falar da hibridação dentro do documentário, se compararmos com a hibridação do primeiro caso aqui analisado. As imagens de síntese podem ser consideradas híbridas com mais facilidade do que os documentários, pelo simples fato que os últimos trazem uma controvérsia ontológica, filosófica, do que se considera verdade e do que pode ser ficção. Aspectos factuais se transformam rapidamente em ficcionais ao serem recontados e representados. Como no caso da fotografia, que já serviu de prova documental em tribunais, o documentário atualmente pode ser analisado mais pelo seu valor artístico do que pelo seu aspecto referencial. Por outro lado, é o processamento digital que mais problematiza a referencialidade. Como define Arlindo Machado:

Dentre todas as imagens figurativas, a imagem eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o “realismo” fotográfico, impondo-se, em contrapartida, como intervenção gráfica, conceitual, ou, se quiserem, “escritural”: ela pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão (Machado, 1997, p. 249).

Parte da simulação obtida pela imagem eletrônica se deve ao uso de *fractals*, que podem ser moldados à semelhança dos fenômenos naturais, gerando assim imagens híbridas, criadas por computador mas com referente real. Para Mandelbrot, “*a geometria fractal é caracterizada pela relação entre a escolha de problemas no seio do caos da natureza e a escolha de instrumentos no seio das matemáticas*” (Mandelbrot, 1984, p. 203). A geometria fractal, sendo não-euclidiana e não-linear, trabalha com frações e não números inteiros, podendo assim obter superfícies modeladas, irregulares, simulando a desordem natural, criando imagens metamórficas.

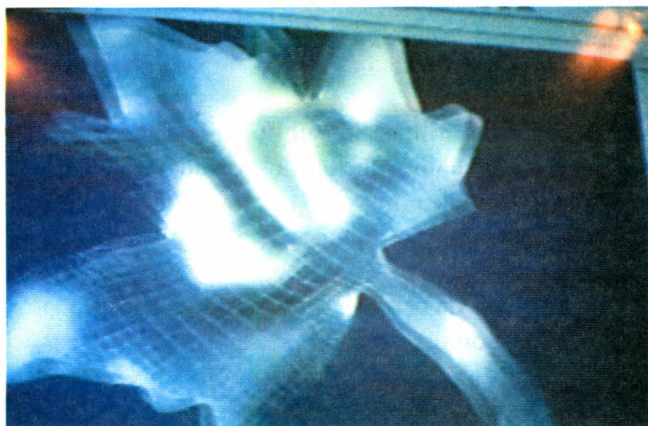


Figura 6

O *making of* do comercial *Incandessence*, novo perfume da Avon apresentado em rede televisiva, mostra como as folhas foram desenhadas usando formas fractais para simular o movimento de respiração e oferecer a sensação de leveza e frescor (fig. 6). Quando a modelo que usa o perfume passa perto das folhas caídas no solo, estas a seguem, coloridas e esvoaçantes. Feito em animação em 3D, o objetivo da escolha das formas fractais é despertar o imaginário e provocar percepções. O efeito criado pode responder afirmativamente à pergunta de Mandelbrot se a matemática se relaciona com a arte. Criador da geometria fractal, Mandelbrot explica que os fractais são formas geométricas que só foram possíveis depois do aparecimento do computador, e complementa:

A arte fractal exemplifica alguma coisa completamente nova: a atuação mútua de ordem e surpresa não precisa ser o resultado nem de imitação da natureza nem da criatividade humana: pode também ter uma fonte inteiramente diferente. De fato, fórmulas matemáticas extremamente simples que parecem completamente estéreis podem dar vida, por assim dizer, a uma quantidade de estruturas gráficas enorme. O gosto do artista só pode afetar a seleção de fórmulas a serem

desenhadas, o enquadramento e o desenho. (Mandelbrot, 1999, p. 200)

No caso das folhas na publicidade da Avon, o processo poderia ser analisado como hibridação, considerando que o elemento natural a ser simulado é composto por uma fórmula geométrica. A espiral de folhas é mais realista que a própria realidade, é uma hiperrealidade.

Outro efeito de espiral criado com a utilização do recurso *time slice* é o do comercial do chocolate *Suflair* (figs. 7 e 8), da Nestlé, onde o objetivo não é simplesmente representar mas “fazer sentir” a sensação do chocolate “aerado”. No comercial, a porta parece se derreter com a entrada da jovem, e quando o casal se encontra, seus corpos se entrelaçam, transformando-se em uma verdadeira espiral que parece se dissolver no ar. Enquanto Paulo Vainer, diretor de arte e fotógrafo do comercial, cria o clima onírico e sen-sual combinando os matizes vermelho e marrom da embalagem e misturando elementos neoclássicos e ultramodernos, a equipe da Casablanca, comandada por Reinaldo Pina, explica que a distorção é um processo híbrido que tem que contar com a atuação dos atores e a intervenção da técnica: “É como se recortássemos cada uma das linhas da imagem e atrasássemos um frame. Assim a imagem se desloca para o lado e temos a distorção. Esse processo de recorte, atraso e colagem das imagens é feito automaticamente pelo computador”. Pina acrescenta que a precisão do efeito é diretamente ligada à maneira como os atores encenam: “*Dependendo do movimento deles, o efeito poderia sair de um jeito ou de outro. Se houvesse um pequeno movimento errado, a distorção poderia ficar comprometida*” (Vainer, 2000, p. 31).



Figura 7



Figura 8

Essa hibridação atores-computador gera uma interação de ambas as partes para um efeito artístico. Mais uma vez, a estética da hipervenção se aplica, visto que o comercial, embora ambientado em um espaço real, cria a sensação de virtualidade, corroborada pela entrada da moça pela porta que se derrete, pela sensação lúdica criada pelo envolvimento do casal, pela espiral de corpos, e pela interação e hibridação de formas. Como define Michel Bret:

A imagem das realidades virtuais, mais do que uma imagem, é uma sensação (visual, auditiva, cinestésica...), seu tempo é aquele da vida, mas de uma vida simulada, isto é, de uma réplica simbólica do mundo real. Longe de ser uma memória, ela se desenvolve numa duração que não é mais aquela do momento, mas a da simulação (Bret, 1997, p. 105).

O comercial, aliando atuação e tecnologia, atualiza a sensação “aerada” e a interação sinestésica cromatismo-sabor, como se a moça de vermelho e pele morena não só fosse a metáfora do chocolate mas se metamorfoseasse no próprio, dando ao seu consumidor a sensação sensorial visual-gustativa.

A produção em vídeo tem também produzido formas híbridas. *Nunca fui santa*, de Claudia Guimarães, é um vídeo feito com fotografias de trinta e uma estatuetas de freiras coroadas com arame farpado. A artista plástica Tutti Stocco e a cineasta Claudia Guimarães pintaram imagens de freiras e as alinharam como um pelotão de exército. As fotos foram tiradas, então, de ângulos diferentes, passando a compor vinte e quatro quadros. Na edição computadorizada, o tempo de cada foto foi dado pelo ritmo da trilha de Arnaldo Antunes. A narrativa da imagem é, assim, determinada pelo texto, tendo a fotografia como matéria-prima. Cada foto é um plano, parte de uma seqüência única, mas a impressão é de que há cortes secos depois de cada foto. O formato *videoclip* contribui para a hibridação, visto que não se pode dizer que este trabalho de Claudia Guimarães seja um vídeo, na acepção do termo, ou um *videoclip* para a trilha de Arnaldo Antunes, ou uma obra experimental multimídia. A hibridação foto-vídeo-computador rejeita classificações fixas e dessacraliza tanto o aspecto semântico do conceito de “santidade”, com suas conotações de “pureza e singeleza”, como as convenções da falsa ilusão do movimento cinematográfico. Na edição computadorizada, é o computador que dá o tempo de duração de cada foto, de acordo com o tempo da trilha sonora.

Talvez aqui se possa dizer que a fusão imagem-trilha seja tão perfeita quanto os produtos finais das imagens de Nick Knight, no sentido de não se poder enfatizar que as imagens foram construídas para ilustrar a trilha nem vice-versa. A fusão se dá no nível semântico,

pela repetição das imagens e dos verbos representativos das ações cotidianas, e no semiótico, pelo ritmo contínuo que une imagem e trilha. A estética da hipervenção mais uma vez se aplica, considerando que a intervenção do computador vai integrar elementos dentro de um espaço virtual fotográfico, com um tempo que poderia se estender *ad infinitum*.

Ainda dentro do universo fotográfico, é importante ressaltar os textos híbridos de Margaret Benyon e de William Wegman, que hibridizam elementos característicos de animais e de seres humanos (figs. 9 e 10). Enquanto textos híbridos, ambos combinam elementos, mas o texto de Benyon, *Tigirl* (garota-tigre), parece enfatizar mais o elemento mulher, com intertextos de tigre, ao passo que Wegman é famoso por seu trabalho com cães Weimaraners, dando-lhes características humanas. Ambos têm em comum o objetivo de combinar elementos aparentemente contraditórios, produzindo textos criativos que remetem a novos tipos de leituras.



Figura 9



Figura 10

No universo das formas híbridas, entretanto, há uma modalidade que tem se destacado: a arte transgênica de Eduardo Kac. Seu projeto *Ornitorrinco*, como ele mesmo diz, está “em constante mutação”, e provavelmente “continuará a gerar formas híbridas

que combinam tecnologias mais velhas com pesquisas recentes” (Kac, 1997, p. 322). Acredito que suas experiências mais ousadas, no entanto, são as relacionadas com mudanças genéticas, como seu coelho e seu cão verdes (fig. 11). Kac descobriu que a GFP (Green Fluorescent Protein, ou Proteína Verde Fluorescente) emite uma luz verde brilhante, como neon, que, aplicada ao embrião de um cão (canine, jocosamente K-9), o fará emitir raios verdes de acordo com a iluminação do ambiente. De acordo com Arlindo Machado, o cão transgênico e fluorescente,

que ilumina o ambiente com sua luz verde, o cão ‘sublime’, essa espécie de obra de arte viva, poderia ser apenas mais uma etapa da intervenção do homem na evolução do animal que historicamente sempre esteve mais próximo dele (Machado, 2000, p. 2).

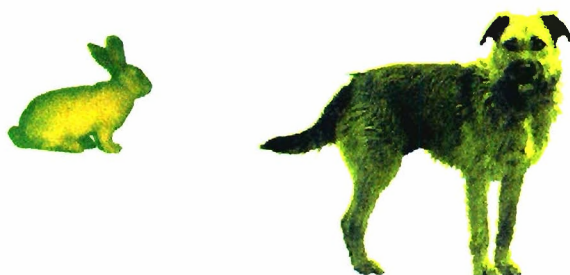


Figura 11

GFP-K9, Eduardo Kac (in progress)

Estas pesquisas de Kac ainda estão em desenvolvimento, assim como minha análise no que se refere à arte transgênica.

Em síntese, as formas híbridas são novos tipos de linguagem que se comunicam entre si em processos de fusão ou interação. Acredito que a área é vasta, e que as pesquisas estão dando os primeiros passos, trazendo visões apocalípticas ou opiniões entusiasmadas. Para André Lemos,

a hibridação (espaço, tempo e corpo) parece ser o paradigma das artes eletrônicas desse fim de século. A ciberarte é assim

uma arte interativa híbrida, existindo um movimento contínuo de passagem do espaço físico ao eletrônico, do corpo físico ao corpo-prótese, do tempo subjetivo e individual ao tempo imediato (real). O que está em jogo é uma certa "edição da realidade (edição da sociedade de espetáculo?), a partir de seus múltiplos fragmentos. (Lemos, 2000, p. 239).

O que se pode prever é que o avanço das novas tecnologias abrirá, sem dúvida, novos campos de conhecimento e um imenso espaço para o desenvolvimento de novos conceitos sobre o potencial humano e tecnológico.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1981. *Camera Lucida: reflections on photography*, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- BRET, Michel. 1997. "O tempo reencontrado". In: DOMINGUES, Diana (org) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, pp. 102-107.
- KAC, Eduardo. 1997. "A arte da telepresença na Internet". In: DOMINGUES, Diana (org) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, pp. 315-324
- LEMONS, André. 2000. "Arte eletrônica e cibercultura". In: MARTINS, F. M. e SILVA, J. M. da (orgs) *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, pp. 225-243.
- MACHADO, Arlindo. s/d. "Fotografia em mutação". *Nicolau*, ano VII, no. 49: 14-15.
- . 2000. "Por uma arte transgênica" www.ekac.org/arlímachtrans.html, 29/8/2000.
- . 1997. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus Ed.
- MANDELBROT, Benoit. 1984. *Les objets fractals*. Paris: Flammarion.
- . 1999. "Fractais: uma forma de arte a bem da ciência". In: PARENTE, André (org) *Imagem máquina*. São Paulo: Ed. 34, pp. 195-200.

- PLAZA, Julio. 1999. "As Imagens de terceira geração, Tecno-poéticas". In: PARENTE, André (org) *Imagem máquina*. São Paulo: Ed. 34, pp. 72-88.
- & TAVARES, Monica. 1998. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.
- POPPER, Frank. 1999. "As imagens artísticas e a tecnociência". In: PARENTE, André (org) *Imagem máquina*. São Paulo: Ed. 34, pp. 201-213.
- PRINCE, Stephen. 1996. "True lies: perceptual realism, digital images, and film theory." *Film quarterly*, v.49 #3, Spring, pp. 27-37.
- QUÉAU, Philippe. 1999. "O tempo do virtual". In: PARENTE, André (org) *Imagem máquina*. São Paulo: Ed. 34, pp. 91-99.
- VAINER, Paulo. 2000. "Morena". *Tela viva*, outubro, 31.
- WEISSBERG, Jean-Louis. 1999. "Real e virtual". In: PARENTE, André (org) *Imagem máquina*. São Paulo: Ed. 34, pp. 117-126.

Fundamentos semióticos para
la construcción de un país
imaginario: escritura, pintura y
mestizaje estético en la obra de
Eugenio F. Granell*

*Estando este artículo en proceso de revisión, me llega la noticia del fallecimiento en Madrid de Eugenio F. Granell. Que este artículo sirva como sencillo y sincero homenaje a su recuerdo.

JAVIER HERRERA-NAVARRO
Filmoteca Española - Madrid

Resumen

La vida y el trabajo del surrealista español Eugenio Granell (1912-2001), recientemente fallecido, caben perfectamente en una investigación de semiótica visual: el nacimiento y el proceso de un mundo y un país imaginario, a que llamamos Graneland, pueden ser sustanciados, dibujados y creados a través de una combinación original de signos gráficos, pictóricos y escritos, capaces de crear una historia y una sociedad presidida por un humanista dispuesto a integrar culturas distintas.

Palavras-chave

Granell, surrealismo, semiótica visual

Abstract

The life and work of the Spanish surrealist Eugenio Granell (1912-2001), recently deceased, perfectly suit a research on visual semiotics: the birth and process of a world and an imaginary country we call Graneland can be substantiated, designed and created through an original combination of graphical, pictorial and written signs. This combination is capable of creating a history and a society presided by a humanist who intends to integrate different cultures.

Key words

Granell, surrealism, visual semiotics

En un trabajo reciente sobre Granell (Herrera-Navarro, 1995) dedicado a su primera época, la que comienza con el forzado exilio y concluye con su traslado a Nueva York en 1957, intentaba, desde una perspectiva genética, profundizar en su visión del mundo buscando las huellas figurativas a partir de las cuales poder reconstruir los principios rectores de su idioma (pues lo primero que destaca en su obra, acaso como en cualquier auténtico surrealista, es esa "floración espontánea e individual" que Baudelaire (Baudelaire, 1998, p. 155) creía intrínseca a todo espíritu revelador y que se manifiesta en un tipo de expresividad muy personal y, como consecuencia de ello, en una forma perceptible apenas antes conocida). Así vimos que la personalidad y la originalidad de Granell -lo que podríamos llamar su cosmovisión- comienza a construirse sobre tres pilares básicos, enraizados cada uno de ellos en tendencias antropológicas e imaginarias (en el sentido desvelado en su día por Gilbert Durand, 1983) de hondo calado, las cuales, si bien surgidas simultáneamente en el mismo tiempo cronológico, mantendrían entre sí, como si fueran trillizos, un cierto orden de prelación, genéticamente hablando.

El primero sería de origen estrictamente pictórico y atañería a la línea que, iniciada en el cubismo picassiano, desemboca en la forma quebrada y desencajada de algunos surrealistas, como Lam, Matta y Gorki así como en la peculiar grafía asimétrica de Chirico, y que tiene en la máscara y en las cabezas de indios su principal argumento y campo de aplicación. El segundo, directamente imbricado con el anterior, procedería del descubrimiento y posterior asimilación de las culturas indígenas mesoamericanas, en especial la nahua, que introduciría en él los aspectos primitivistas, populares y decorativos propios de un lenguaje en el que no existe separación entre la imagen visual y la escritura. Y, finalmente, el tercero sería la consecuencia del

propio bagaje cultural, la tradición española y europea, humanista, barroca y judeo-cristiana, y que manifestaría en el sentimiento teatral y humorístico que invade su obra. Así pues, resumiendo: la adquisición, por imitación, de un lenguaje pictórico adscrito al surrealismo y, por asimilación, de un lenguaje ornamental primitivo con un status especial concedido a la imagen (en lo que ambos lenguajes, el culto y el popular, coinciden), en el seno de una tradición cultural específicamente española, es lo que conforma, en nuestra opinión, la peculiar síntesis que se opera en Granell y que impide que su personalidad pueda ser sometida a análisis según las normas de fragmentación y disociación, siempre ahistóricas, que suelen ser más usuales en el lenguaje utilizado hasta ahora por sus críticos.¹

Por el contrario creemos que su figura se presta como pocas, a partir de esas premisas, para una consideración integral de la persona-artista que pueda ser coherente (incluidas las contradicciones) tanto con la perspectiva baudeleriana como con el movimiento surrealista al que se le adscribe. Es, creemos, a partir de dicha visión totalizadora y unitaria, al tiempo que respetuosa con el más acentuado individualismo, desde donde creemos posible su inserción dentro de la historia del arte español del siglo XX, una historia que debe superar los ismos hasta ahora dominantes (sobre todo el historicismo, pero también el sociologismo y el psicologismo) a fuer de desempolvar la gran cantidad de tópicos escolástico-académicos en que se fundamentan buena parte de sus argumentaciones. A conseguir ese propósito, rescatándole desde una posición de coherencia histórico-crítica entre el método y el objeto de estudio, va encaminado el presente ensayo que se proyecta sobre el ciclo vital del artista más amplio y fecundo, el de su estancia en los Estados Unidos de América, y que ocupa cronológicamente desde 1956, el año que marca el final de su estancia puertorriqueña y preludio de su dilatada estancia neoyorquina, hasta 1985, año de su regreso triunfal a España. (Baudelaire, 1988, p. 115).

1. Apesar de la abundante bibliografía que sobre Granell se ha publicado después de su regreso a España creemos que aún falta la monografía que sitúe la especificidad de su obra desde una perspectiva histórico-artística: esa es nuestra intención por eso dejamos para otra ocasión propicia el análisis del período que abarca desde 1975 hasta nuestros días.

En pos de Granelandia

Uno de los argumentos más tópicos del historicismo en relación con el arte español del siglo XX -y que es uno de los más socorridos, junto al de la fragmentación antes aludido, a la hora de enjuiciar la obra de Granell- consiste en asignar a un artista, partiendo de una verdad que se cree incuestionable: su pertenencia a un movimiento o estilo, y en base a una serie de equivalencias, las características propias de dicho movimiento o estilo; por ejemplo: *si Granell es surrealista, todas (o la mayor parte de) las características del surrealismo son aplicables a Granell*. De ahí se deduce un tipo de razonamiento generalista y abstracto, normalmente realizado a través de asociaciones de ideas, analogías o imágenes poéticas, que yendo del todo (surrealismo) a la parte (Granell) intenta ver en la concreción en éste de los rasgos definitorios y más característicos de aquél, cual si el individuo fuera un hijo biológicamente gestado y parido por el ente superior y que, por ello, sólo encuentra su razón de ser -su explicación- en tanto en cuanto existe esa relación de dependencia. Razonamiento que si bien no resulta falso en un principio (y de hecho puede iluminar el conocimiento de un artista sobre todo en sus comienzos), sí puede resultar erróneo -y de hecho lo es- cuando se pretende sea el único discurso válido susceptible de justificar toda la trayectoria o la personalidad de un artista. Nosotros, sin despreciar dicha perspectiva, creemos necesario comenzar por una desmitificación de dicho tipo de razonamientos y para ello preferimos situarnos en la línea de pensamiento establecida por Baudelaire antes apuntada cuando niega la posibilidad de la idea de progreso en el orden de la imaginación:

El artista no sale más que de sí mismo. No promete a los siglos venideros más que sus propias obras. No da seguridades más que de sí mismo. Muere sin hijos. El ha sido su rey, su padre y su Dios. (Baudelaire, 1988, p. 115).

Partimos, pues, de la base de que Granell ha sido quizás en exceso “explicado” y “visto” por la crítica española reciente más en

función de sus contactos con los padres ortodoxos del movimiento, Breton, Duchamp, Péret y compañía -importantes sin duda, nadie lo niega- y, consiguientemente, aplicándosele las imágenes poéticas a ellos asociados, que en función de su específica, y riquísima, personalidad de humanista proteico capaz de inventar un mundo, un lugar imaginario, acaso un país, desde luego que sí una geografía, poblado por infinidad de criaturas y sometido a sus propias -fantásticas e idílicas- leyes. Para divisar ese lugar, por nombre Granelandia, y viajar por él hay que purificarse primero desprendiéndose de todo cuanto haya sido dicho y publicado desde esa perspectiva bienintencionada pero a todas luces contaminadora, y con ojos ingenuos, de niño que aún cree en los Reyes Magos, ir atisbando, como una Alicia rediviva a través del espejo, una por una todas las sorpresas que dicha incursión puede irnos deparando.

Primer proceso depurativo: reintegración de la totalidad y vindicación de la dialéctica granelliana

Que estamos en una época de liberalismo salvaje no solamente en lo económico y que dicho salvajismo "yoísta" (pues se funda única y exclusivamente en el imperio del yo y la satisfacción de sus necesidades más primarias) se ha apoderado del individuo hasta el punto de influir decisivamente en el pensamiento crítico bajo la forma del indeterminismo, la última versión del racionalismo occidental, no precisa de comprobación; que la moda por el fragmento y el discurso deconstructivo han arrinconado por abstractas e idealistas las construcciones teóricas de índole globalizadora es igualmente otro hecho constatable, que no por evidente está por ello exento de caer de su pedestal en cualquier momento; que el hombre -el individuo- jamás ha estado más descuartizado, fragmentado o partido en mil pedazos como ahora y no sólo psíquicamente (los maníacos que cuartejan a sus víctimas son la más firme y salvaje expresión de esa realidad íntima que aflora al exterior de modo brutal) es otra constatación respecto a la cual el arte no es sino la simple sirvienta de esa cámara de los horrores en la que se ha convertido la vida.

Granell no resiste las aproximaciones popperianas que bajo la bandera del sentido común suelen esconder las múltiples añagazas de la desintegración y del caos que deviene tras las "atractivas" aperturas del

sistema: su universo es cerrado lo que no quiere decir ni hermético ni aislado ni resistente al aporte de riqueza; es, no obstante, dialécticamente abierto en cuanto que se sabe finito, partícipe de una totalidad mucho más amplia, de una unidad única y con tendencia a la armonización, sin exclusión de las tensiones, de todas y cada una de las partes, como en el niño, en el primitivo o en el taoísmo². Y de ahí que lo que puede parecer contradicción, entre la quietud y la tensión, intenta resolverlo de la única manera posible: sabedor de que la civilización occidental desintegra la unidad y la totalidad del ser humano -incluido él- enfocará su vida en un continuo discurrir hacia la reintegración de los elementos anteriormente desmembrados. De ahí que su trabajo sólo pueda entenderse desde la dialéctica superadora de esa desintegración básica -el pecado original- con la que el individuo viene al mundo: en eso coincide con Breton y el surrealismo. El mismo ha explicitado esta línea de pensamiento con las siguientes palabras:

Breton creía y otros muchos surrealistas también, como yo, que es a causa de la pérdida de la integridad total del hombre original, que mantienen el niño y los individuos de los llamados pueblos primitivos. Para el hombre primitivo no hay esas diferencias que se han inventado entre el alma y el cuerpo, el sueño y la vigilia, la materia y el espíritu, etc. Ellos contemplan la vida y el mundo en su totalidad. Los animales, la vegetación y toda la vida cíclica y material del individuo conforman un todo homogéneo, como pasa con el niño. Yo creo que es una gran pérdida, seguramente producto de la educación excesivamente racionalista que recibimos en nuestros primeros años... Creo que el gran culpable de la acentuación de esta división del ser humano en dos partes, proviene del imperio del racionalismo en el Renacimiento italiano (Granell, 1986, p.26).

2. Pero también hay que entender ese señuelo de totalidad en la indistinción de géneros -es otra de las operaciones de la óptica fragmentaria- y no en la diferenciación entre ellos como hasta ahora se ha hecho al tratar su figura. Si él mismo afirma que literatura y pintura son una misma cosa (Cf. Granell, 1986). Entrevista con César Antonio Molina, en *Catálogo La Coruña 1986*, p.26) no hay razón de ser para separar cada una de sus facetas. Dicho criterio pensamos es el único válido en el momento presente para encarar desde la historia del arte la extraordinaria complejidad de los fenómenos histórico-artísticos en el período que se avecina. Véanse al respecto las tesis, que suscribimos en su totalidad, Estela Ocampo (1984;1989).

Es, pues, Granell, en una primera panorámica de conjunto, un intérprete crítico del racionalismo europeo coincidente desde sus inicios con la visión surrealista del hombre y del individuo, tendencia que se manifiesta ya en su primera época, si bien todavía de forma rudimentaria, en la triple dimensión, artística, antropológica y cultural, que adquiere su obra al recoger y luego asimilar los tres tipos de enseñanzas que incorpora a su personalidad. La primera de ellas, de procedencia estrictamente pictórica como vimos (las lecciones de Picasso, Lam, Matta y Chirico en cuanto a forma y punto de vista), pasará enseguida a formar parte de su peculiar lenguaje y en su progresiva disolución irá conformando y delimitando los confines de los otros dos territorios (el antropológico, decorativo y popular de la cultura indígena y el literario y cultista de la historia cultural española) hasta el punto de que cada uno de ellos, encabalgándose en el precedente, obtendrá por un lento proceso de metamorfosis un protagonismo exclusivo en las siguientes etapas de su trayectoria. Hay que entender, en consecuencia, el período primerizo como la matriz, el núcleo generador que alimenta el posterior deslizamiento hacia una mayor claridad de su propuesta. Pues entendemos que ya desde este primer momento Granell, lejos de dejarse llevar en brazos del azar, tiene en tanto que ser humano-artista un proyecto más o menos definido -más bien podríamos decir intuído, aún en fase embrionaria, es lógico- que pasa necesariamente por el logro de una síntesis entre *lo que lleva* y *lo que encuentra*, encrucijada en su trayecto en la que se enfrentan, se mezclan y dialogan dos culturas (no se olvide su condición dramática de exiliado), y que le llevará, tras la siempre dolorosa operación de síntesis, a la invención simultánea de un idioma -el *granellano* (Pierre, 1990, pp.29-45)- y de una cosmología y una cartografía apropiadas (Molina, 1990, pp.65-73) tras las que fundar su gran sueño y proyecto: la construcción de Granelandia.

(A modo de paréntesis: un excursio-breve-por el tiempo)

Pero antes de adentrarnos en sus atractivos confines conviene que perfilemos de antemano dentro de ese gran período en el que nos

encontramos, y que podríamos llamar neoyorquino o metropolitano, cuáles son los momentos, claramente delimitados, por los que ha de discurrir nuestra andadura. Aquí, en estos casi treinta años, lo primero que resalta es que no hay grandes hitos biográficos que pueden marcar una distinción formal, estilística o simplemente idiomática (el trayecto de Granell es de una estasis casi oriental, sin sobresaltos) sino que es ésta, la propia dinámica interna de la forma que diría Wölfflin, quien parece ir marcando el compás de la diferenciación en un antes y un después, pero nunca de manera nítida, pues hay siempre preludios y presentimientos de lo porvenir como en las tejas de un tejado entre los diferentes momentos que van emergiendo dentro de una misma línea figurativa e incluso los rasgos que van quedando relegados tampoco desaparecen del todo sino que en un lento proceso de pérdida de protagonismo se van diluyendo como una vida que se apaga pero sin agotarse del todo: en cualquier momento pueden reaparecer para poner en solfa la lógica de la evolución. Teniendo en cuenta esas particularidades podemos situar hacia 1974 un leve trazo de separación entre la manera que se inicia en 1956, marcada por los paisajes mágicos y geológicos, y la manera más típica del granellano y de Granelandia que llegaría hasta nuestros días, período este último que es el más estudiado y conocido y que ahora sólo podemos dejar entrevisto.

Cosmología y geología: la insularidad y lo magmático, fundamentos de la poética mestiza

Para aproximarse a Granelandia aún queda un largo trecho por recorrer y no precisamente placentero. El hombre que ha visto ya cómo su cuerpo y su mente se fragmentan y se parten por la mitad, fruto de la tesitura dramática del exilio -imagen de la derrota- y del primer contacto con una vida y unas costumbres opuestas -insulares-, sospecha que de su impedimenta occidental y culta sólo podrá conseguir un sentimiento cada vez más acentuado de extrañeza respecto de sí mismo y los demás. El hombre, ya en estado adulto, ansía la felicidad perdida, el equilibrio que no hace mucho existía entre él y el mundo, la unidad que mantenía con las cosas que le rodeaban: recuerda que todas cobraban vida y a veces hasta parecía que la luna le perseguía

por las calles y corría y corría azorado para ocultarse de su mirada curiosa. A él de niño -constata- le pasaba algo parecido a lo que ahora ve en el indio caribeño y un buen día seguro que se pregunta: ¿porqué no seguir viendo el mundo con los mismos ojos ingenuos de la niñez o del indígena? En esa pregunta, a nuestro entender la más importante que un artista podía hacerse para captar la esencia de la vanguardia, y en su respuesta afirmativa se encuentra el gran paso de Granell que dará comienzo a su singular aventura de retorno a la inocencia perdida, de reconstrucción de la unidad, de reintegración en la totalidad.

Ello supone un viaje intrauterino hacia un nuevo lugar aún insospechado (todo retroceso es siempre luctuoso) para volver a nacer, un encontrarse de nuevo con el caos genuino e informe al que poco a poco en su tosquedad hay que ir moldeando y dando forma: el principio de orden que se contrapone al caos inicial y perfila su cosmogénesis es la *isla* con la infinidad de símbolos, todos certeros, a ella asociados. La insularidad caribeña, al contener en sí y en armonía los cuatro elementos fundamentales (tierra firme rodeada de agua con vientos impetuosos y vísceras fogosas en su interior), se convierte en el punto de arranque a partir del cual poder diseñar la vida nueva - la nueva visión, la mirada del niño y del indio - y así conectar y unir los diferentes mundos (celestial, terrestre, acuático y subterráneo) en un todo homogéneo y armónico. La concreción de los principios que han de regir en ese lugar imaginario se condensan en el libro *Isla cofre mítico* publicado en 1951 y en el que, a modo de paráfrasis del libro de Breton y Masson *Martinique charmeuse de serpents* publicado tres años antes, la isla cobra una triple dimensión simbólica en virtud de las asociaciones que establece, primero, como punto de conexión entre el mito antiguo y el nuevo relativo al descubrimiento de América, primero por Colón y ahora por Breton; segundo, en su identificación con el surrealismo, entendido como una isla salvadora en medio del naufragio colectivo de la civilización, para finalmente, coincidir simbólicamente con la mujer y el cofre, tabernáculo, sancta sanctorum y primer objeto de la nueva mitología. Dicha triada salvadora y propiciatoria tiene como último objetivo e ideal a alcanzar la libertad absoluta entendida como fundamento esencial del humanismo que pretende allí ser construido (*"Encontrado de nuevo su autenticidad, el ser humano hallará en sí*

mismo la clave, la llave que habrá de permitirle abrir el arco de acceso a la isla de la libertad, trono de la mujer niña anunciada por Breton").³

La isla, que es ya armonía entre el pasado y el presente, cofre⁴ íntimo de la nueva redención humanista, belleza de mujer, la plataforma ideal para conseguir la libertad, comienza a poblarse, primero, de una particular zoología, esa "fauna futura" (en el decir de Péret⁵), realizada en Puerto Rico entre 1951 y 1956, que combina figuraciones humanas, vegetales y animales con fragmentos de objetos del mundo artificial y mecánico dentro de la línea iniciada por el *El Grand Verre* de Duchamp (a quien conoce en 1952 durante un viaje a Nueva York) y tiene como arquetipo al Pájaro Pi, protagonista de vuelos tanto diurnos como nocturnos, hijo predilecto de una saga de aves de alto copete (además de otro que sigue siendo flor hay uno estelar, otro de oro y de la noche e incluso un ave crepuscular), a través del cual Granell pretende simbolizar tanto sus ansias incontenibles de libertad como (acaso) el principio *pi*-tagórico rector que ha de regir los secretos de la naturaleza dentro de su isla:

Todo se renueva. Todo continúa. Todo se repite. Todo sigue igual. El ciclón es ciclón, el volcán terremoto, la selva es el río, el río es el volcán, el día es el ciclón, la noche ya no es noche o sí lo es aún. Al manejar su máquina, el Pájaro Pi se extasia. Queda envuelto en un torbellino de visiones que juntan en los aires las cúpulas urbanas de Coria, Burgos, Guanajuato, Soria, Manila, Charleston, Valparaíso, Lima, Bogotá y Jerez de la Frontera vacío de dentistas y gitanos. Reina el más estricto orden lógico. Una vez fecundado el Pájaro Pi, que es pájaro-nube, que es pájaro-lluvia, que es pájaro-piedra, que es pájaro-espejo, su varonil palmera capital riega las tierras. La maquinaria de hojas, raíces, aves y luces

3. Utilizamos la primera edición puertorriqueña de 1951 de editorial Caribe. La cita en pág. 61.
4. Bachelard (1992, pp.115-119) lo relaciona acertadamente con la "necesidad de secretos" y con la "inteligencia del escondite".
5. Creemos hasta el presente uno de los mejores, si no el mejor, acercamiento a las claves del Granell de esta etapa primeriza. El título original "A la hauteur d'un cri" publicado en 1954. Reproducido íntegro en *Granell. Catálogo Mapfre* 1989, p.28

no hace más que engullir crepúsculos y auroras.

Si alétea, el Pájaro Pi abanea el volcán. (Granell, 1990, pp. 384-392)

Es el elemento aéreo, tal y como ha apuntado Guigon (1996), el dominante en un principio dentro de su cosmología, pero he aquí que en vez de producir sus criaturas dentro de los cánones de pureza regidos por dicho elemento tan sólo acepta de ellos el concepto - pájaro- para bañar después su morfología de las más variadas impurezas, anticipando mediante esa operación uno de los fundamentos de la simbiosis lingüística en la que ha de basarse su poética mestiza. Hay ya en esos pájaros espectrales y cósmicos una tendencia a abarcar la totalidad como el niño, el ingenuo o el primitivo y en ello va anticipando en forma de preludio (la notación musical en Granell es también clave en su ordenamiento) ese proceso de *regresión* hacia el origen que va a ser la constante de su inmediato devenir. Poblado el aire, omnipresente de pura realidad el agua, sólo hace falta organizar la otra dualidad: roturar la tierra, descubrir el fuego.

Y, en efecto, a partir de 1956 comienzan a reaparecer pero de otra forma más elaborada los signos gráficos que de una manera aún tímida nacen con *Isla cofre mítico* ya en forma de escama *serpentina*, ya en forma de carácter caligráfico, de nervio folicular o incluso de alfabeto telegráfico, y que en esta época se van a convertir (nunca mejor dicho) en matrices sintácticas de la escritupintura. Con dichos elementos Granell va diseñando el *paisaje* terrestre de la insularidad, un paisaje antinatural repleto de insinuaciones agrícolas -la tierra como madre y principio de la vida- pero que acaso por el propio poder de sugerencia de los signos en su agrupación y dependencia mutua va poblando de apariciones fantasmales y de seres inquietantes que solo anidan en la imaginación enfebrecida de su hacedor: las obras (pueden citarse *El rey y la reina buscan a Marcel Duchamp*, *El nacimiento de los pájaros*, *Peinador de lunas* todas ellas de 1957) progresan a partir de un toque en apariencia casual que se encabalga con el siguiente y este a su vez con el siguiente formando unos ritmos regulares y disonantes sin ningún orden preestablecido; sin embargo, ese automatismo e improvisación es siempre aparente, la propia metamorfosis del signo va creando las formas y a pesar de que puede

hablarse de un cierto esquematismo abstracto -se encuentra no lo olvidemos en un proceso de regresión y esto le hace encontrarse con las raíces del lenguaje pictórico- existe no obstante un principio regulador que controla el proceso dentro de unos ciertos límites, aquellos que impone la estructura serial, puntual, aditiva, a base de yuxtaposiciones (muy similar a la escritura pentagramática que durante esa época realiza la música por ejemplo de Varese), en el seno de un marco en el que el horror vacui, similar a la incontinencia decorativa del barroco criollo, es tan dominante que la vista se ve abocada a una borrachera cromática difícilmente controlable. Aquí en estas obras es en donde su trabajo conecta más con el arte y la artesanía popular, en especial la tapicería, tanto del ámbito caribeño, recién abandonado, como del existente en el llamado "folk-art" estadounidense, uno de cuyos componentes esenciales es el formado por las culturas marginadas procedentes de la emigración hispano-latina y por los restos del indigenismo de las primitivas tribus de la época pre-hispánica⁶. Su trabajo va adquiriendo cada vez más una dimensión enciclopédica a la par que universalizadora pues ya es capaz, amén de la conocida coexistencia entre el pintor y el escritor, de aunar la inquietud del coleccionista con la mirada del antropólogo⁷, espíritu interdisciplinar ciertamente pionero que muy pocos han sido capaces de resumir en su persona.

Un año después, 1958, dicha tendencia se acentúa al aparecer en liza (su concurso era necesario para dar verosimilitud al proyecto definitivo: las obras que inician la tendencia pueden ser *El incendio de la Torre de Babel* o *Arquitecto mágico*) el elemento devastador y purificador: el fuego volcánico que inunda con sus magmas

6. La influencia de los tapices atestiguada en Granell (1994, p.338): "*Hay un elemento colorístico que mí me impresionó mucho cuando lo ví en América por primera vez: esos tapices de plumas, hechos por los indios, que hay desde Perú hasta Méjico. Esas escamas que tú dices, esas plumas que yo recuerdo, pueden estar en el origen de ese tipo de cuadros míos*".

7. La faceta antropológica de Granell, básica para entender su obra, está certificada de múltiples maneras. Véase su conversación con Ruiz (1994, pp. 340-341). En cuanto coleccionista, faceta complementaria, de la anterior véase el catálogo de su colección publicada por la Fundación que lleva su nombre en 1995 con textos importantes de Javier Ruiz, José Pierre y Luis Mombriedo. Tampoco puedo resistirme a la definición que da Walter Benjamin (1987, p.55) del niño desordenado y que creo lleva a Granell como anillo al dedo: "*Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa*

incandescentes los surcos de la tierra nutriente, asola los campos de cultivo agrícola, asfixia a la fauna y devuelve a la geología⁸ a su estadio primitivo, dual y contrapuesto, en el que la topografía aún no puede evolucionar a la cartografía: los deslindes geomorfos aún presentes, por ejemplo en *Teresa de Avila se pregunta si volver o no a Toledo* de 1961, *El caballito de la reina africana* de 1963, van desapareciendo poco a poco bajo el peso de la lava y de la distorsión magmática para ir siendo borrados por la exhuberancia del desorden; por el anuncio del caos. Tal parece que las gemas del cofre hubieran abandonado su intimidad de siglos por la innoble acción de un pirata avariento y desbocadas, profanado su secreto, se hubieran lanzado a la intemperie de una lucha sin cuartel con la banda de profanadores. Si antes aún cabía la esperanza de poder situarse en el filo del abismo ahora las llamas y las hogueras rojigualdas de las fraguas han anulado cualquier atisbo de profundidad y de coordenada espacial (tal y como puede apreciarse en *Las lunas son siempre distintas* de 1962 o en *La gran inauguración de la plaza de toros* ya de 1964): el arabesco que delimita las fronteras del caos se contorsiona y se mezcla en el ataraxia de Vulcano con tal virulencia en su propia imagen que el cuadro queda reducido a una acumulación informe de brasas (no es casual que en 1964 aparezca el libro de Tarnaud, 1964)⁹ que hasta parecen quemar la propia superficie del lienzo. Merece la pena detenerse un poco en las obras que marcan la evolución entre las obras anteriormente citadas y las que suponen la culminación de la tendencia, la serie del Bandido de Córdoba, para ver

capturada son ya, para él, el inicio de una colección, y todo cuanto posee constituye una colección sola y única. En él revela esta pasión su verdadero rostro, esa severa mirada india que sigue ardiendo en los anticuarios, investigadores y bibliófilos, sólo que con un brillo turbio y maniático. No bien ha entrado en la vida, es ya un cazador. Da caza a los espíritus cuyo rastro husmea en las cosas; entre espíritus y cosas se le van años en los que su campo visual queda libre de seres humanos. Le ocurre como en los sueños: no conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. Sus años de nomadismo son horas en la selva del sueño... Ya hace tiempo que el niño ayuda a ordenar el armario de ropa blanca de la madre y la biblioteca del padre, pero en su propio coto de caza sigue siendo aún el huésped inestable y belicoso". Toda aproximación a la obra de Granell que no tenga en cuenta esta doble perspectiva siempre será fragmentaria e incompleta, de ahí que sea preciso volver en otra ocasión sobre el tema.

8. Las fuentes directas de estas formas han sido reconocidas por el propio Granell en el paisaje americano y en sus frecuentes visitas de niño al Bosque de la Condesa de Santiago de Compostela. Véase Granell (1994, p.339).
9. Véase el catálogo de la exposición *Isias y brasas*. Museo de Teruel, 1993.

cómo va progresando el sistema constructivo de la cosmología granelliana y cómo a la par se manifiesta su proceso creativo.

En primer lugar se observa una progresiva complicación hacia la representación del anti-vacío así como que la plenitud expresiva se ha conseguido, a base no de horror, sino de “terror vacui”, hechos que hay que asociar al logro de la máxima regresión hacia el espíritu del primitivo, del niño y del ingenuo.¹⁰ También se aprecia que en el discurso intermedio que va desde *La gran inauguración...* hasta la serie del *Bandido* se va percibiendo, tanto en cuadros completos (*El palacio flotante en algas y corales* de 1963, *Tifón y Bayaderas* del año siguiente) como en partes de otros (desde *Remembranzas de un gaitero* y *El viaje del fantasma* de 1965 hasta la serie completa del *Bandido*), la tímida presencia, a modo de oasis reparador o de contrapunto atonal con la obsesión dominante, del azul sinuoso del océano o la infinita policromía de la botánica subacuática, como si hubiera que descansar de tanto caos y fuego y el principio estructurador necesitara un punto de equilibrio en tan violenta orgía. Por otra parte es curioso constatar que a medida que avanza esa regresión depurativa hacia el nuevo origen, hacia el “volver a nacer” en que hemos resumido todo su proceso de cosmogénesis (y que creemos llega a su punto cero de no retorno precisamente en este año de 1967), brotan con mayor poder de sugerencia las insinuaciones figurativas que salen como por arte de magia de la propia estructura magmática; es como si el proceso de metamorfosis se originara según la ausencia o presencia de los cuatro elementos que conforman la materia: si no hay atmósfera porque no hay horizonte y el agua -como hemos visto- apenas asoma, todo se resuelve en una lucha fratricida entre la tierra y el fuego, elementos contrapuestos y al tiempo complementarios a partir de los cuales las formas en su bullir y continua regeneración van sugiriendo los asuntos,

10. El mismo corrobora esta impresión cuando afirma: “A ese tipo de cuadros yo los llamé siempre Paisajes Mágicos. Yo los asociaba con reminiscencias de los cuentos infantiles, donde hay paisajes mágicos. Hay una mutación constante de esos paisajes, que crecen o decrecen dentro del cuento, que se transforman en otra cosa; de repente son cabezas humanas... Esos cuentos son mágicos siempre, y esos procesos de transformación te quedan, no los puedes guardar para ti, son parte de tí mismo”. (Cf. Ruiz, 1994, p.339)

los temas, cada vez, de nuevo, más perceptibles que antes y, por supuesto, ya alejados de la tentación espontaneísta y abstracta.¹¹

Síntoma igualmente verificable de que se ha llegado al punto de no retorno es la metamorfosis cromática, que va abandonando los colores terrosos y llameantes, marrones y rojos con mayores o menores dosis de ocres, hasta recuperar los tonos blancos y azules asociados al cielo y al mar, los elementos más sutiles y poéticos. La serie del *Bandido de Córdoba* sigue siendo elocuente al respecto: si en *La cueva del tesoro* el principio magmático es omnipresente, en *Bodegón nupcial* y en *Verdadero retrato* dicho principio, aún siendo dominante, ya se combina con los azules acuáticos y aéreos hasta desembocar en *Las bodas* donde la tendencia se invierte hasta el punto de suplantar por completo el monocromatismo azulado a los colores tierra y fuego. Al mismo tiempo, creemos que esta serie, y dentro de ella este cuadro, actúa dentro de la trayectoria de Granell como final de una etapa y comienzo de otra, pues a partir de él parece remitir el terror vacuú y la exhuberancia decorativa, el proceso de recuperación de la figura compuesta de tales ingredientes magmáticos se normaliza, al tiempo que aparecen los primeros componentes específicos de la humanidad típica de Granelandia: los cuerpos gelatinosos y blandos totalmente deformes con piernas "figuradas"¹² por fragmentos de objetos enigmáticos.

11. Hay que tener en cuenta que todo ese proceso tiene lugar en el momento de máximo protagonismo hegemónico del expresionismo abstracto; el hecho de que Granell se mantuviera al margen es indicio de que su proyecto es de otra índole: acaso él también se conciba como una isla en medio de la vorágine del mercado: pudo haber ganado dinero, dice, pero su proyecto es un proyecto personal, no arraigado socialmente, sino lo justo para sentirse protegido y poder desarrollar libremente sus inquietudes. (Cf. Granell, 1986, p. 26)

12. El componente "figural" en Granell responde a la acepción más auténtica que va implícita en dicho concepto: hacer pasar a una cosa *como si fuera* lo real. Desde ese punto de vista su obra recoge la tradición retórica y conceptista del barroco español, léase Gracián, aspecto éste que ha de ser visto en mayor profundidad.

Del bandido de Córdoba a la paloma de Uccello: los cimientos de Granellandia

Lo que hemos llamado “estilo magmático” no es en realidad sino la elevación del signo gráfico-decorativo, fundamento de sus primeros balbuceos en el proceso de regresión hacia el reino de la totalidad perdida que estamos viendo, hacia el lugar imaginario en el que llega a confundirse con el contenido que su propia forma va generando.¹³ Desde este punto de vista Granell se ha servido en esta etapa del automatismo psíquico típico del surrealismo de forma muy similar a como se manifiesta en los “dibujos telefónicos” (como, por ejemplo, los de Luis Gordillo), en los cuales la mano sigue fielmente el decurso del cerebro y va llenando y rellenando de forma gráfica, atendiendo a la particular tesitura mental de cada uno, el espacio del papel que se tiene delante: las formas así generadas llega un momento que van creando sus propios significados, hasta el punto de poder llegar a convertirse en temas, en contenidos de sí mismos. Esa tautología, que es prototípica de la abstracción más racionalista, al combinarse con la técnica surrealista antes aludida, va derivando hacia una peculiar síntesis que expresa en su carácter inédito un avance en lo que respecta al alumbramiento de lenguajes mestizos, híbridos y superadores de los purismos originarios; así, lo que comienza siendo deuda respecto al movimiento, estilo, lenguaje o tendencia grupal o colectiva, acaba por definir, en los casos como el de Granell, un nuevo yo, una nueva personalidad que, teniendo la riqueza de los lenguajes de origen, los proyecta hacia una dimensión inédita que se transmite a través de ese nuevo yo que ha sido alumbrado.

Cabría hablar aquí, en esta etapa, de *encefalograma del espíritu* en tanto que se revelan -creemos- en esta obra las tesituras biográficas y autobiográficas por las que pasa su hacedor, primordialmente cabría entender la trayectoria antes analizada como una especie de desahogo y catarsis (no podemos olvidar la sintomatología del destierro y del exiliado en su caso) del recuerdo de España y sus vivencias de la Guerra Civil,

13. Las tesis más teóricas de Francastel reunidas en su obra (1969), en cuanto a la gestación, desarrollo y mutaciones de los órdenes imaginarios implícitos en las construcciones plásticas son perfectamente adaptables a la obra de Granell.

expuestas por ejemplo literariamente en *La novela del indio Tupinamba* y luego en su otra novela, *Lo que sucedió*, y su paulatina evolución hacia una cierta normalización tal y como se concreta en la presencia sucesiva de su obra en Madrid durante los años 1964 y 1967, coincidiendo con los primeros años de apertura del franquismo, preludio de su primer reencuentro físico de 1969.

Así pues Granell no es aquí en 1967 sino una proyección de una nueva individualidad que ha re-nacido a partir de las tensiones anteriormente provocadas por ese proceso de retorno a la infancia que ha provocado el asentamiento de su cosmología y su geología, de su fauna, su botánica y de su paisaje: ahora ya sólo falta que comience a crear la humanidad que ha de acompañarle en ese lugar imaginario, pero real, que ha re-descubierto. El mismo es consciente de que este período que culmina en ese año es un período de crisis y de que a partir de ahí va a continuar su camino (Granell, 1986, p.26) por la senda dejada en 1956: ciertamente parece que el proceso de bajada a los infiernos ha concluido y que comienza un período de transición en el que ya se van a hacer ostensibles todos y cada uno de los componentes específicos de la escritupintura y de la poética mestiza en la que se inserta. Por eso ya no cabe hablar en nuestra opinión ni de surrealismo ni de abstracción, ni siquiera de surrealismo abstracto sino únicamente de *granellano* pero en un sentido más amplio que el definido en su día por José Pierre. El pintor se acerca aquí al novelista que diseña un lugar imaginario (el Macondo de García Márquez, la Cotiledonia de Cristóbal Serra o la Región de Benet) a imagen y semejanza de su fantasía y que es correlato simbólico de un país o de un lugar concreto o bien al narrador, muy común dentro de la estirpe galaica (tipo Cunqueiro, Castroviejo o Dieste) o catalana (Perucho, Palol o, incluso, el mismo Pla), que tiende a trascender la realidad cotidiana en base a emparentarla con la mitología, la fábula o la leyenda, creando ambos otro tipo de realidad, mágica o fantástica, cuya estructura creemos está en la base de los recursos fundadores de su definitivo sistema idiomático, manifestado en su máxima plenitud a partir de 1974, concretamente a partir de otro de sus cuadros más emblemáticos, *Paolo Uccello suelta una paloma*.

Pero antes, durante los seis años que median entre la serie del *Bandido* y éste último cuadro, puede distinguirse un período de transición

en el que todavía dentro de la pervivencia de las formas "escamáticas" las figuras -ya reconocibles como tales- se van independizando del envoltorio geológico que las envuelve y comienzan a ocupar los *escenarios*, naturales o contruídos, que su creador ha ido diseñando ex-profeso en el interior de Granelandia, su gran obra, su lugar.

Espacio-tiempo

En efecto, tras (también del mismo 1967) *Pescador en aguas tranquilas*, que puede considerarse tanto una alusión a sí mismo en cuanto eje-autor-cabeza-sujeto-hacedor como también al mismo tiempo una clara anticipación del programa venidero en lo que respecta a su actitud (poco menos que viene a decir que "tras la tempestad viene la calma") y al programa de incesante actividad creativa que va a tener que desarrollar a partir de ese momento (el idóneo para empezar a recoger lo sembrado), su mundo comienza a poblarse de referencias marinas y celestes (*Joven temerosa de ser atacada por un bandido* de 1968, *El encuentro profundo de los reyes del mar* de 1970 o *El caballo respetuoso con las damas* de 1974) y, como consecuencia de ello, de una desbordante libertad cromática, irrespetuosa e irreverente con la lógica naturalista, tal y como puede apreciarse en *Los entomólogos escuchan el canto de los pájaros* de 1971, *El regalo* de 1972 o en *El maestro felicita a la bella écuyere* de 1973. Esa omnipresente policromía es indicio, sin duda, de una atmósfera limpia y feliz, como de cuento, en cuyo seno la vida, ya siempre diurna (aunque todavía perviven recuerdos noctámbulos en algún que otro cuadro, como los de "cuatrerros"), se intuye como un pacífico discurrir, en permanente idilio con la fiesta y con el juego; por eso, se ha señalado,¹⁴ como característico de su paisaje la carencia de viento y, en consecuencia, la inmovilidad se adueña del espacio en una suerte de nirvana que invierte incluso el proceso lógico del animismo: en vez de animar lo inanimado, dando vida a lo estático o a lo no-humano él adormece, congela, petrifica lo animado, revelando con ello una contradicción que todo adulto posee en cierto grado por mucho que

14. Véase Ruiz, 1994, pág.333.

intente disimularlo y que está anclada en el inconsciente colectivo, a saber: la anulación de la fantasía por parte de la imaginación, respondiendo con ello, acaso sin saberlo, al tipo de imaginario que tiene su raíz en la fotografía y en su esencial mecanismo para detener el tiempo. Cuando Granell declara que

el tiempo de la pintura es un tiempo interior, un tiempo detenido. En cada pintura es como si el artista echase al fondo del mar el ancla del tiempo. Pero además, las acciones están en suspenso y se desconoce su consecuencia o su precedente (In: Ruiz, 1994, p. 337),

no hace sino aplicar de modo inconsciente el principio fotográfico de la captación del instante, de ese aquí-ahora que ya para siempre permanecerá, muerto,¹⁵ como simulacro de algo que existió en un tiempo pero que ya ha dejado de existir: es lo que Frank Popper,¹⁶ el estudioso del movimiento, definió como “movilidad inmóvil”, pues Granell, quiera o no quiera, y por mucho que intente paralizar el paso de un antes a un después el propio proceso de mutación temporal de la pintura en su plasmación física, fiel reflejo de la metamorfosis a que somete a sus imágenes, le coloca en otro orden de realidad - la biológica - contra la que no puede luchar. Es por ello que, al igual que Chirico (al que sin duda más se le parece) y el Picasso del cubismo sintético, el espacio-tiempo de la pintura de esta etapa es de orden intelectual, pretendidamente mítico e intemporal, no referido sino a su ausencia, a una *estasis* dilatada y prolongada que no quiere acabarse nunca y que sin duda anida y es producto de la imaginación, una suerte de ideal soñado. Es un mundo, en consecuencia, fantasmagórico, espectral, inanimado, inmóvil, ahistórico o metahistórico, como diría Santos Torroella,¹⁷ en el que tanto Newton como Einstein son impensables.

Sin embargo ese ideal soñado - producto del espíritu - no se logra del todo porque la lógica racionalista del signo gráfico se le impone y no tiene otro remedio que recurrir a asideros espaciales que, como en

15. Adoptamos aquí la interpretación que da Barthes (1982) de la fotografía.

16. Véanse sus dos artículos fundamentales (1965; 1967).

17. Cf. “Granell y su pintura metahistórica”, pp.33-35.

la pintura barroca española, recuerden que nos encontramos en la tierra y no en el cielo: nos referimos a las tarimas o a los elementos de tramoya teatral que nos remiten a un *escenario* construido a posta, de ficción donde se desarrolla una trama que es el contenido, el tema del cuadro; una ficción, en suma, dentro de otra ficción, como se ve la misma estrategia de “cuadro dentro del cuadro” que Velázquez aplica tanto en sus obras cumbres como en los “bodegones a lo divino” de su primera época sevillana.¹⁸

Ese recurso a la tradición teatral española que, como veremos más adelante, es mucho más rico, se complementa también en esta etapa que comienza entre 1968 y 1974 con la recuperación de la *visión frontal* que se había perdido en la época precedente, dominada por lo que el mismo Granell llama *visión perpendicular*, y que relaciona su concepción del espacio (la vista desde arriba) con la de los niños y los primitivos:

Mi espacio - afirma - es perpendicular. Yo creó que en mi obra, en toda mi obra, la visión perpendicular domina toda posibilidad de estructura perspectiva. Bueno, la perspectiva no me interesa. Hasta puede ser una perspectiva, pero perspectiva perpendicular. No es la geométrica de que el árbol que está más lejos tiene que ser más pequeño, etc. Puede ocurrir lo contrario. (In: Ruiz, 1994, p. 334)

Así pues, la recuperación de la frontalidad no sería sino una prueba más de ese retorno de ciento ochenta grados hacia el equilibrio perdido en la etapa anterior y que amenazaba con la pérdida definitiva del control sobre sí mismo: por eso ahora para la edificación de Granelandia necesita en cierto modo llegar a un compromiso entre la visión del niño y la del adulto, siempre históricamente condicionada.

18. No puedo por menos que remitirme a las obras fundamentales en este sentido de mi maestro Julián Gállego (1978;1984), capitales para entender ese doble lenguaje del pretendido realismo español. Granell, sin duda, es como veremos, continuador de dicha tradición.

La metamorfosis como principio constructivo: el bodegón teatral

Una vez creada la coordenada espacio-temporal con sus respectivos asideros falta por concretar la técnica de creación apropiada a los supuestos teóricos anti-naturalistas, no perspectivísticos y anti-dinámicos, es decir lo propio de una estructura imaginaria de signo intelectual en la que la imagen se revela y se detiene en el mismo momento en que va floreciendo; hablamos lógicamente de la *metamorfosis* como principio a partir del cual Granell va construyendo (él mismo considera a sus obras como “construcciones”)¹⁹ cada uno de los pilares de Granelandia. La más ostensible de las técnicas metamórficas, la más directamente perceptible, es de índole estética, interior a la propia forma, de parentesco cubista y se inscribe en la tradición moderna que tiene su origen en el *collage* y en el montaje cinematográfico: él lo llama “ensamblamiento” y podría definirse en tanto que agrupación de elementos heterogéneos individualizados que al unirse crean una unidad homogénea, tal y como sucede en la variedad de procedencias de los componentes de cualquiera de los personajes que pueblan sus escenarios.²⁰

La segunda, la más genuinamente surrealista, es de orden *animista* y antropológico y se manifiesta bien en la antropomorfización de accidentes geográficos o geológicos (como en *El secreto del río Sil* del año 74) bien en el zoo-antropomorfismo igualitario que se evidencia en los cuadros de cuatrerros del año 72. La tercera, la más compleja y original, de orden conceptual y culturalista, es la raíz y médula de lo que hemos bautizado como “escritupintura” y atañe a la tradición específicamente española en la que se inserta su obra; la podemos llamar el *bodegón teatral* y tiene una doble cara: de una parte designa el tratamiento de los personajes humanos cual si se tratara de los alimentos

19. A una observación de Javier Ruiz (1994, p. 338) en tal sentido responde de modo afirmativo.

20. Este proceder es mucho más evidente en las esculturas que él prefiere llamar, no sin razón, “pintura en volumen”.

que suelen aparecer en los bodegones “a lo divino” del barroco español²¹ y de otra parte también se refiere al proceso de mutación - de pintura en teatro - que sufre su obra para dar así completa formulación a su poética y a su idioma. En este aspecto la deuda con Picasso - el que va desde los estudios para la *Crucifixión* a los dibujos de *Une anatomie* - es más que notable en cuanto a intención, idea motora y materialización de la estasis formal: la diferencia estriba en que Granell convierte dicha disposición en fundamento representacional y en concepto filosófico de toda su obra venidera, dualidad sobre la que van a girar los procedimientos lingüísticos empleados.²²

Estética de la estasis

Así pues sobre lo que podríamos llamar “principio-bodegón” y en su metamorfosis hacia lo teatral (¿no hay en la simple disposición zurbanaresca o de Sánchez Cotán de los objetos una “presentación” de los mismos cercana a la que tiene lugar dentro del escenario?) se articula, gira, todo el entramado imaginario sobre el que se sostiene Granelandia y que se materializa mediante los siguientes recursos técnicos:

1) *Anulación de la superposición*. La superposición entre las figuras se da en la realidad y como tal fue uno de los aspectos a imitar por los pintores a partir de Giotto para representar la profundidad, aunque para ello no respetaran la integridad de las figuras al verse obligados por fuerza a mutilarlas;²³ Granell hace caso omiso pues desea tener entera libertad para que salgan “enteras”, una prueba más de que su mundo persigue la totalidad y no entiende de fragmentaciones, cortes o disecciones provocadas por la razón (de cualquier forma ese carácter entero hay que entenderlo en un sentido muy relativo pues las manipulaciones y metamorfosis a las que somete a sus figuras son de tal

21. La idea de bodegón en relación con Granell fue anticipada por Javier Ruiz con las siguientes palabras: “Por esa naturaleza estática, por su asimetría compensada, por su estabilidad, todos tus cuadros tienen algo de bodegones”. (1994, p.333).

22. Véase Picasso, 1991.

23. Desde ese momento la mutilación del cuerpo se convierte en uno de los fundamentos representativos del realismo tal y como es entendido por el racionalismo occidental, idea ahora más vigente que nunca y que parece haber sido descubierta como una de las novedades más importantes de los últimos años a partir de la obra, por ejemplo, de Bourgeois o Gober entre otros. Véase al respecto José M. García-Cortés (1996).

calibre que apenas recuerdan la apariencia de totalidad según ésta se entiende habitualmente); en cualquiera caso ese es la causa de su habitual separación unas de otras “como las frutas de un bodegón de Zurbarán”. (Ruiz, 1994, p. 334)

2) *Sujección al plano y a la superficie.* Como la pintura rupestre y la de los egipcios, y luego la de los beatos españoles, la pintura de Granell siempre, pero más particularmente en esta etapa, se adecúa a la forma más primitiva y genuina de representación esquemática de la imagen mental procedente de los procesos más habituales de percepción y de adquisición del conocimiento. Partiendo de premisas antinaturalistas y no racionales, de negación del espacio curvo y de las convenciones perspectivistas, se manifiesta como una imagen anticonvencional del mundo, respetuosa con sus propios presupuestos gráficos en cuanto mancha que rompe la monotonía de la superficie pero que no se atreve a sobresalir de las dos dimensiones. Es por lo tanto *caligrafía* de escritura y de pintura al unísono, manifestación directa del espíritu, totalmente inasible y que se proyecta o se plasma por impulsos de electroencefalograma actuantes en sus manos a modo de *stylo* o *medium* expresivo.

3) *Tendencia hacia el fondo neutro.* Anulado el terror vacui de la época precedente por una simplificación cada vez más acusada y a fin de destacar y aislar a la escena de su entorno, reducido siempre éste a la mínima expresión, recurre Granell al procedimiento, habitual en la pintura española de santos durante el Siglo de Oro, de ir neutralizando los fondos con un color uniforme, a veces solamente turbado por una falsa línea de divisoria que sólo sirve de referente entre un arriba y un abajo, casi nunca delimitadora del horizonte en el sentido de la profundidad. Dicha tendencia - más perceptible en su última etapa - acentúa aún más el inmovilismo y la consideración de las figuras como objetos inanimados, pétreos, a los que parece referirse al comparar su estátismo con un puente.²⁴

24. Textualmente: “*Son tan estáticas como puede serlo un puente*”. (Ruiz, 1994, p. 340).

Es curioso que exista un cuadro titulado *La construcción del puente* del año 1969, un cuadro en el que apenas se repara en él por apartarse temáticamente del resto de su obra y que creemos más importante de lo que parece precisamente por el simbolismo que encierra: el puente, en efecto, es sólido, inmóvil pero sus formas

El lugar imaginario: escena y barraca de feria

Salvo algunas insinuaciones marítimas o terrestres que pueden remitirnos a la naturaleza, a lo que llamamos “mundo exterior”, Granelandia es un lugar formado por espacios interiores, cerrados, no naturales, enmarcados por regla general en las partes superior e inferior por adornos o decoraciones que nos remiten a *escenarios de representación*, es decir a un mundo, evidentemente ficticio, relacionable con el espectáculo teatral (tal y como ha sido señalado por todos sus críticos, el último de los cuales Javier Navarro le acaba de dedicar una exposición monográfica de gran interés) (Zuvillaga, 1997) pero - y he aquí un matiz - no solamente teatral: nosotros le vemos también conexión (estamos hablando en cuanto al paisaje, al aspecto o a la apariencia del *lugar*) con el mundo de la *barraca de feria*, de esas de monigotes que hay que derribar usando de la puntería, habilidad o de la fuerza bruta para, a cambio de acertar en un cierto número de tiradas, conseguir un regalo ridículo cuyo valor siempre suele ser inferior al desembolso realizado. El espacio feérico es un espacio de simulación de la vida, de apartamento mágico de la realidad insultante que te rodea: la inmersión en él transporta al individuo a la vivencia del sueño, de lo misterioso y de lo enigmático *como si* se tratara de la única realidad posible: es el espacio más inherente al niño, en el que siempre desearía habitar, al que siempre desea volver, en él todos sus sentidos se ponen en juego y en plenitud. Sabemos que su decorado es “de mentira”, es de cartón-piedra, como el del teatro o el del cine, pero no obstante queremos que funcione *como si* fuera de verdad: lo que sucede - y he ahí su gran originalidad - es que Graneland combina a la perfección las referencias al espacio escénico - la tarima, la tramoya, las bambalinas - con el aspecto feérico que se deriva de los personajes, de las criaturas, que lo ocupan: funde en una unidad inédita - manifestación palpable del mestizaje - una doble tradición, la culta del teatro y la popular de la barraca del feriante o del guiñol. Pone en liza, en resumidas cuentas, dos tipos de ficción: la ficción

geométricas parecen desintegrarse o diluirse como el resto de las criaturas más maleables. Por otra parte el puente es lugar que une, que conecta dos partes para superar una dificultad: desde ese punto de vista este cuadro supondría, por su fecha, el paso, la evolución desde el paisaje mágico, magmático, sometido a metamorfosis continuas, hacia el nuevo paisaje característico de Granelandia.

escénica y la ficción pictórica, superpuesta la una sobre la otra, con lo que metafóricamente Granell quiere indicarnos - creo - la imposibilidad del arte para hacernos creíbles sus mentiras (si la pintura podría - Picasso decía que "el artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras"²⁵ - cuando entra en liza lo teatral resulta del todo punto imposible dicho objetivo) o lo que es lo mismo que la naturaleza del arte, sus leyes nada tienen que ver con las de la vida.

Granelandia no tiene, pues, ni tan siquiera urbanismo (aunque sí, como veremos, urbanidad) sino que es una floración de escenarios que parecen haber brotado simultáneamente como por generación espontánea con ausencia total de duración, de tiempo cronológico, y que nosotros creemos derivada de un pensamiento fundado en lo que Kerrigan (1994, p. 340) bautizó como "*imágenes en estado de transición instantánea*"; causantes en nuestra opinión del aspecto irrisorio e inquietante a un tiempo que presentan sus pobladores.

Pobladores, criaturas, sociedad

Genéticamente - vale decir por orden de aparición - las criaturas que pueblan Granelandia parecen surgir de la boda del *bandido* de Córdoba, concretamente a partir de ese *pescador* de aguas tranquilas que construye un *punte* a través del cual va pasando a las criaturas híbridas del primer período y a los informes pobladores de los paisajes mágicos y geológicos del segundo para ir creando a los habitantes del nuevo microcosmos. Salvo en el principio, con los ya mentados protagonistas, y en el final de esta etapa de transición, con Uccello, su población parte de un principio dual, la *pareja* sexualmente diferenciada (aunque no necesariamente), núcleo y matriz de la sociedad graneladiense, tal y como se manifiesta en los años sucesivos en *El amor del poeta Macías* (aguada de 1968), *El regalo* (1972) o en *El maestro...* (1973) o de la pareja indiferenciada y apenas reconocible de *El encuentro profundo de los reyes del mar* (1970).

Común a todas ellas es la actuación en un plano que trasciende su mera presencia hacia la ejecución de fórmulas de *cortesía social*: regalar, felicitar, acudir a una cita, reflejo de una sociedad ideal, acaso

25. Realizadas en 1923 a Marius de Zayas. Cfr. Picasso, 1990, pág.27

existente antaño o imaginada por las sagas góticas (la legendaria Camelot), basada en la ceremonia, el protocolo, la educación y la solemnidad, es decir una sociedad cortesana y teatralizada que tiene todos los visos de ser la española de los Austrias en la que florece la cultura del Siglo de Oro, la de los Gracián, Cervantes, Quevedo, Velázquez, Calderón y Lope, aquella que sigue siendo la referencia ineludible de nuestra historia y de nuestra idiosincrasia.²⁶

Tras la pareja, el otro eje de la sociedad graneladiense es el *grupo* selecto (no más de cuatro personajes; cinco ya es muy raro) que, reunido, igualmente ejecuta actos sociales: conversa, analiza, dictamina o bien realiza alguna acción concreta. Es la función equilibradora del ágora en cuyo seno la individualidad, a partir del intercambio educado de opiniones, se enriquece y sirve para los fines que la propia colectividad se propone. En esta época de transición *Los entomólogos escuchan el canto de los pájaros* (1971) es el punto de partida de una riquísima fauna humanoide, que se mueve con boato, tranquilidad, ceremonia y solemnidad por los escenarios de Granelandia.

Pero no todo es bien, verdad y belleza en la sociedad ideal soñada por Granell: también existe el malvado como en los cuentos infantiles, al menos en un principio (aunque a partir del año 74 parece haber sido eliminado por completo de sus confines), personificado a través de las figuras del *bandido* y del *cuatrero*: el primero, de raigambre cordobesa según vimos, acechando a una doncella (*Joven temerosa de ser atacada por un bandido*, 1968) o cruzando la frontera tras la felonía (*Los bandidos cruzan la frontera*, 1971) y los segundos consumando su robo en los establos bíblicos (*Cuatreros de los establos de Salomón*, 1972) seguramente tras haber esperado su oportunidad ocultos entre la maleza aprovechando las sombras de la noche (*Cuatreros a la luz de la luna*, 1972), son acaso los últimos exponentes de esos paisajes mágicos de la época anterior en los que aún cobran tributo las fuerzas negativas de la naturaleza a punto ya de ser vencidas por el espíritu pacifista de Uccello.

26. Su faceta como profesor de literatura española del Siglo de Oro, aspecto en el que ahora no podemos entrar, está en la raíz de esta inmersión panculturalista de su obra pictórica. Para los aspectos teatrales implicados véase Zuvillaga, 1997, pp.18-35.

El orden lúdico: monigotes y muñecos

Pero - y ahí reside uno de los aspectos más personales de Granell - los personajes de su sociedad, con ser importantes, selectos y asistir ellos mismos a su propia ceremonia, poseen un atributo original que neutraliza tan aparatoso fasto y los convierte en hechura de un *orden lúdico* superior en el que se insertan por obra y gracia de ese retorno exitoso a las raíces de la infancia. Y sabemos que es en ese mundo donde la acción repetitiva constante, producto de la aplicación de un cierto engranaje mecánico de que suele estar dotado el *juguete* - repetición que, por otra parte, es consustancial a la ceremonia solemne, a la cortesía y al protocolo cortesanos - convierte al personaje importante en ridículo, al rey en plebeyo o simplemente a la figura bien compuesta, armoniosa y de apariencia exquisita en un simple monigote de feria o muñeco de guiñol. Este es el orden visual que ha recuperado Granell, a través de Granelandia, de la más absoluta destrucción a causa del apabullante dominio del pensamiento artístico del adulto, lleno de seriedad, aburrimiento y dramatismo desde que Uccello precisamente no dejara libertad a las palomas (el cuadro de Granell es una ironía) por haber inventado el corsé de la perspectiva lineal.

Es en ese contraste de elementos, en ese elemento doble y en apariencia contrapuesto, culto y popular, de teatro y de barraca, de adulto y de niño, de libertad plena y de protocolo, de dinamismo y de estasis, todas las dicotomías a un tiempo siendo la misma cosa y sin oposición, donde cabe encontrar la llave del cofre donde Granell, en el tabernáculo de Granelandia, esconde los secretos de su idioma literario y pictórico a un tiempo (lo que hemos denominado *escritupintura*) y de su trascendental aportación, en calidad de pionero, a la poética del mestizaje, a la tan traída y llevada utopía de la fusión de culturas que conllevará sin duda la definitiva derrota de la razón y el triunfo de los nuevos bárbaros del sur y del oriente, que, como nuevos-niños, en su irracionalidad y salvajismo se impondrán a una cada vez más decadente civilización occidental aún empeñada en no salir del reino de las sombras. En el renacer que se atisba acaso Granelandia sea una prefiguración de la luz y Granell ya hecho niño ese nuevo guía bárbaro capaz de iluminar al nuevo humanismo que ha de acompañarle.

Y como siempre sucede con Granell, hay que volver a transitar su isla al quedarse en el teclado (ya no en el tintero) la fundamental poética de lo grotesco que invade de principio a fin toda su obra. Otra vez será.

Bibliografía

- BACHELARD, G. 1992. *La poética del espacio*. México: F.C.E.
- BARTHES, R. 1982. *Cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAUDELAIRE, C. 1988. "Exposición universal de 1855". *Curiosidades estéticas*. Ed. de Lorenzo Varela. Madrid: Júcar.
- BENJAMIN, Walter. 1987. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- DURAND, Gilbert. 1983. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- FRANCASTEL. 1969. *La figura y el lugar*. Caracas: Monte Avila.
- GÁLLEGO, Julián. 1978. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1984. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA-CORTÉS, José M. 1996. *El cuerpo mutilado*. Valencia: Generalitat.
- GRANELL, E. 1986. "Granell por sí mismo". *Catálogo La Coruña*. Entrevista con César Antonio Molina.
- _____. 1989. "A la heuter d'unci". *Granel – Catálogo Mapfre*.
- _____. 1990. "El rito mecánico del Pájaro Pi". *Catálogo Comunidad*.
- GUIGON, Emmanuel. 1996. *Granell. Inventario del planeta*. Santiago de Compostela: Fundación Granell.
- HERRERA-NAVARRO, JAVIER. 1995. "Las raíces antropológicas e imaginarias del surrealismo de Eugenio F. Granell: 1942-1957". *Goya*, nº247-248 (julio-octubre), pp.65-77.
- KERRIGAN. 1994. "Un surrealista español en América". *Coruña*.
- MOLINA, César A. 1990. "Los lugares y las formas". *Catálogo Comunidad de Madrid*, pp.65-73.

- OCAMPO, Estela. 1984. *Apolo y la máscara*. Barcelona: Icaria.
- _____. 1989. *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona: Icaria.
- PICASSO, P. 1990. *Picasso, poemas y declaraciones*. Málaga: Fundación Picasso.
- PIERRE, José. 1990. "Que trata del violín de Ingres...". *Catálogo Comunidad de Madrid*, pp.29-45.
- POPPER, Frank. 1965. "Procédés anciens et modernes d'indication du mouvement dans les arts plastiques". *Sciences de l'art*, II, pp.133-146.
- _____. 1967. "Mouvement et space dans les arts plastiques". *Sciences de l'art*, IV, pp.137-145.
- RUIZ, Javier. 1994. "El antropólogo de su memoria". *Eugenio Granell*. Colección Grandes Pintores. Ed. César A. Molina. Coruña: Disputación.
- TARNAUD, Claude. 1964. *Braises pour Granell*. Paris: Phases.
- ZUVILLAGA, Javier Navarro de. 1997. *Granell y el teatro*. Santiago de Compostela: Fundación Granell.

La nuit sacrée:
figurações de espelhamento
no filme de Nicolas Klotz

RETO MELCHIOR

Escola de Comunicação e Artes/USP

Resumo

O objetivo deste artigo consiste em examinar a transposição intersemiótica de algumas figurações de espelhamento no filme de Nicolas Klotz, *La nuit sacrée* (1993), baseado nos dois romances *L'enfant de sable* (1985) et *La nuit sacrée* (1987), do autor marroquino Tahar Ben Jelloun, e em salientar as distorções resultantes desta transmutação. Baseado, em primeiro lugar, na teoria semiótica formulada por Ignacio Assis Silva, em *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*, tentei analisar a integração dos constituintes narrativos: *vida – paixão - morte e metamorfose*, nos dois textos literários e na adaptação cinematográfica.

Palavras-chave

literatura e cinema, intertextualidade, transmutação, figurações de espelhamento, metamorfose

Abstract

This article aims at examining the inter-semiotic transposition of some figurations of reflection in the movie by Nicolas Klotz, *La nuit sacrée* (1993), based on the novels *L'enfant de sable* (1985) and *La nuit sacrée* (1987), by the Moroccan writer Tahar Ben Jelloun, and pointing out the distortions caused by this transmutation. Primarily based on the semiotic theory defined by Ignacio Assis Silva, in *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*, I have tried to analyze the integration of the narrative constituents: *life – passion – death and metamorphosis*, in the two books and in the film adaptation.

Key words

literature and cinema, intertextuality, transmutation, figurations of reflection, metamorphosis

NARCISSE

à
la
gloire
de
Narcisse
qui
sut
embrasser
l'eau
et
donner
sans
cesse
son
image

Alain Rivière, 1999.

*"Há um livro e, espelhando-se sobre ele, há um filme."*¹

In *principio*, houve um fato: um pai de família árabe, que tinha sete filhas e nenhum descendente masculino, fez votos a Alá para que a oitava criança fosse um menino; nasceu, porém, mais uma filha. Sentindo-se castigado pelo Céu e menosprezado na sociedade, o pai tentou desmentir o caso "vergonhoso" e dispôs, para ocultar a verdade, que o bebê recém-nascido fosse educado como filho primogênito. A ocorrência se fez pública quando "o herdeiro" chegou à idade adolescente.

1. Citação do livro *A nave extraviada*, de Bernadette Lyra (1995, p. 15), que, aliás, deu origem a este trabalho iniciado na disciplina: *Jogos de ecos; simulacro e analogia em filmes contemporâneos*, ministrada pela autora do livro, na ECA/USP, no 1º semestre de 2000. O objetivo do curso era explorar as configurações do repetitivo no cinema. Enfocaram-se alguns procedimentos figurativos, tais como estereotipagem, equivalência, reiteração, paródia, sátira, e outros, e, sobretudo, as figurações originadas pela repetição, que surgem na teia de jogo entre o filme e s



Houve um comentário na imprensa local: um jornalista descobriu o caso, e o redator-chefe considerou o assunto suficientemente insólito para ser divulgado na coluna dos *faits divers*.

Houve, entre os leitores do jornal, um escritor e sociólogo marroquino, engajado a chamar a atenção internacional para as barbaridades cometidas no mundo árabe tão marcado pelo machismo: Tahar Ben Jelloun. O caso da menina criada como filho primogênito da família inspirou

seu sexto romance, escrito em francês e publicado em Paris, *L'enfant de sable* (1985), e voltou a ser tratado, de modo diferente, em *La nuit sacrée* (1987), que seria o primeiro livro de um autor *maghrébin* premiado com o *Goncourt*.

E há, principalmente, o filme *La nuit sacrée* (1993), de Nicolas Klotz, que será o objeto de estudo destas páginas. Produzido por *Flach-Film*, *Les Films Ariane*, *France 3 Cinéma*, *Titane*, com o apoio de *Canal +*, o longa-metragem, com Amina e Miguel Bosé nos papéis principais, é uma transposição que espelha os dois romances mencionados de Ben Jelloun. O cineasta, porém, introduziu algumas transmutações que dão lugar a uma leitura diferente de sua obra.

* * *

Há, aliás, um livro de Bernadette Lyra, *A nave extraviada* (1995), que elabora as figurações de espelhamento entre o filme *Brás Cubas* (1985), de Julio Bressane, e as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis. Começa por uma série de metatextos do cineasta sobre seu fazer fílmico (os “*Paralelos*”); segue comentando, no capítulo “*Equivalências*”, a transposição intersemiótica do texto literário para o cinema, e termina com um

próprio jogo criativo – as “*Projeções*” – que metamorfoseia o filme de Bressane, *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), em um poema e em um texto combinatório.

Eduardo Peñuela Cañizal, ao apresentar *A nave extraviada*, fala de um “*duplo labirinto narcíseo*”, pelo espelhamento do texto machadiano na adaptação cinematográfica e, ao revés, pela transposição de um filme numa forma poética.

Meu interesse particular nesse estudo sobre o filme de Bressane é a *mise en pratique* de uma teoria sobre um “*jogo de ecos*”, a transmutação² de um sistema de signos verbais num sistema de significação não verbal.

Confesso, aliás, que qualquer “*labirinto narcíseo*” exerce sobre mim um encanto mágico, seja nos mitos, na literatura ou no cinema, sentindo que “*uma espécie de perturbação nos percorre diante de um duplo*” (Lyra, 1995:15). E há uma série de textos - espelhos literários ou cinematográficos - que me fascinam pelo fato de refletir a sociedade.

Ao considerar a ocupação com uma obra de arte um jogo que surge entre o *jouet* e o jogador, abre-se uma nova perspectiva no âmbito da análise, que, ao meu ver, supera a insatisfação da interpretação hermenêutica. Parece-me óbvio que qualquer obra de arte carece de sentido se não houver um ser humano “consumidor”. Um filme adquire “vida” pelo espectador; um livro, pelo leitor.³

Confesso, porém, que um dos textos clássicos que mais me fascina é o próprio mito de Narciso.

Cabe mencionar aqui o estudo semiótico de Ignacio Assis Silva (1995), *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*, que “*faz caminho no rumo desse universo de sentido que teima em se esconder no mito de Narciso, nas configurações que ele assume em obras literárias e em textos plásticos*”⁴ e que me abriu os olhos perante a perspicácia do texto ovidiano.

2. Cf. Lyra (1995, p. 16): “*Jakobson foi quem primeiro conceituou a tradução intersemiótica, chamando-a de ‘transmutação’[...]*”.

3. O autor checo Pavel Kohout, no momento de pronunciar um brinde de agradecimento à anfitriã, num banquete de luxo no hotel *Palace* de Lucerna, formulou sua pergunta irônica: “*Was wäre ein Gastgeber ohne Gast?*” (“*Que seria um anfitrião sem nenhum convidado?*”).

4. Eduardo Peñuela Cañizal, no texto introdutório, na capa do livro.

O objetivo deste trabalho consiste em examinar a transposição intersemiótica de algumas figuras de espelhamento no filme *La nuit sacrée* e nos dois romances de Tahar Ben Jelloun, em salientar as deformações resultantes dessa transmutação e em comentar os desvios da nave:

“Há dois livros e, espelhando-se neles, há um filme”.

* * *

*On raconte – mais Dieu est plus savant
que nous dès lors qu'il s'agit de dire le vrai
sur les événements du passé...
Les mille et une nuits.*

Sinopse do filme

La nuit sacrée começa enfocando a personagem principal (Carole Andronico) que, dirigindo-se ao espectador, diz chamar-se Achmed. O suposto jovem encontra-se num *souk* árabe, que uma câmera subjetiva percorre com rapidez. Achmed nota que é perseguido por um grupo de adolescentes, “por não ser do mesmo bairro”, tenta



escapar, porém não o consegue e precisa bater-se com eles. Desolado e com lágrimas nos olhos, entra na loja de seu pai (François Chatot), o qual, além de tudo, bate em Achmed porque “homem não chora”. Seu irmão (Farid Belkhaya), que pre-

sencia a cena, manifesta seu desprezo pelo sobrinho, por não saber defender-se direito, e pressagia que Achmed será a desgraça da casa.

O espectador começa a compreender: a causa verdadeira de não gostar do sobrinho é o fato de que Achmed será o herdeiro único,

no dia em que seu pai morrer. O tio alimentava a esperança de logo poder enriquecer-se, já que seu irmão doente parecia incapaz de ter filhos; mas depois de ter sete meninas, chegara mais uma menina que, pela decisão do pai, foi criado como o filho “primogênito” tão desejado pela família, e igualmente odiado pelo tio cobiçoso.

Pouco depois, num lugar público, Achmed nota que suas pernas estão manchadas de sangue. Ao chamar a atenção de seu pai, querendo saber o que está acontecendo com seu corpo, esse pega a caçula e leva-a embora, para que ninguém se intere da verdade.

As seguintes cenas mostram a filha (agora interpretada por Amina) numa crise de identidade; porém ela decide aceitar o papel que seu pai lhe atribuiu, querendo assim aproveitar o máximo possível dos privilégios normalmente reservados aos homens. Adotando logo um jeito machista, começa a tyrannizar sua mãe (Jalila Baccar) e as irmãs, força um casamento fictício com Fátima (Carmen Chaplin), a filha paralítica de seu tio, encarrega-se da fábrica de seu pai e empreende viagens de negócios.

Distante da família e sozinha num hotel, a garota experimenta, um dia, sair vestida de mulher. Ao apresentar-se no *hall* do hotel, com o véu tradicional, passa a ser objeto de desejo de um hóspede solitário. Estaria disposta a aceitar o convite, porém, fica tão perturbada pela situação que desmaia.

Logo depois, no final do Ramadã, seu pai entra em agonia. Chama Achmed, para pedir-lhe perdão e, pouco antes de morrer, abençoando-a, lhe dá um nome feminino: Zahra. Aconselha-lhe a sumir de casa e recomeçar a viver.

Uns dias depois do enterro, Zahra volta ao cemitério, abre o túmulo de seu pai e joga dentro todos os objetos que lembram seu passado de homem. Abandona então sua casa e percorre o país.

Um dia, numa cidade distante, Zahra faz amizade com uma mulher, chamada L'Assise (Maite Nahyr), que cuida de uma casa de banho. Essa lhe oferece sua casa, para que se ocupe do irmão cego, apelido de Cônsul (Miguel Bosé), que, não obstante sua cegueira, é um letrado no Alcorão. Zahra, por entender-se bem com o cego, provoca os ciúmes da Assise. Procurando como afastar essa mulher do lado de seu irmão, a Assise descobre a proveniência de Zahra,

viaja para a cidade natal dela, onde chega a conhecer o tio cobiçoso. Os dois entendem-se: Zahra precisa desaparecer. Na volta da viagem, a Assise tenta assassiná-la.

Devido a essas circunstâncias, Zahra deixa o Cônsul e sua irmã, e volta para casa. Ali se vê frente a uma situação catastrófica: os bens paternos ficaram completamente arruinados, e sua mãe vive numa demência total. Zahra entra novamente numa crise profunda. Exposta ao ódio de seu tio e vendo cumprida a profecia de que a casa seria arruinada se o suposto “Achmed” fosse o herdeiro, Zahra resolve matá-lo, resolvida a sofrer uma pena de prisão.

Acaba o filme numa panorâmica em *plongée* sobre uma praça, onde um grupo de homens escuta as palavras de um contador público: é o Cônsul que, andando pelo mundo, narra a história da vida de Zahra.

* * *

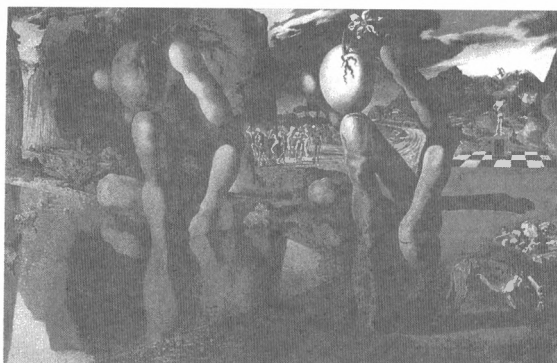
*So while the Poet stood in this sweet spot,
Some fainter gleamings o'er his fancy shot;
Nor was it long ere he had told the tale
Of young Narcissus, and sad Echo's bale.*

John Keats.

A construção do objeto-valor

Não posso dizer se realmente foi instaurado um processo no caso do pai que tinha imposto sua vontade sobre a filha caçula, obrigando-a a adotar o papel do primogênito inexistente. Sabemos, efetivamente, pouco sobre os fatos reais que deram origem a uma série de produções, escritas ou filmadas. Estas, no entanto, encadeiam-se perfeitamente, uma ao lado da outra, como num colar, sendo a coluna dos *faits divers* a primeira pedra, ao lado da qual luzem as duas jóias literárias de Ben Jelloun que, por sua vez, fazem jogo com o brilho mágico do filme de Nicolas Klotz.

É de supor que a vítima do caso real apenas se reconhecesse nas elaborações artísticas, porque o modo de construir o objeto-valor – uma biografia fascinante para essa garota, forçada a adotar um



na criação artística:

*Et creavit Deus hominem ad imaginem suam:
ad imaginem Dei creavit illum [...]*⁵

Pergunto-me, entre parênteses, até que ponto antecipa o próprio versículo bíblico, em forma de quiasmo, as teorias semióticas sobre a construção de objeto-valor; Ignacio Assis Silva (1995: 84), ao resumi-las em seu livro sobre o mito de Narciso⁶, cita Greimas & Fontanille que opinam que “*on pourrait dire, en quelque sorte, que dans cette affaire, sujet et objet se choisissent réciproquement [...]*”.

Sendo crucial a relação entre autor e obra, varia - devido à intenção do criador - o grau de presença de sua imagem no objeto criado. É óbvio, por exemplo, que o autor de um boletim de ocorrência ou um artigo científico propõe-se a focar um acontecimento de um modo objetivo. No entanto, um autor precisa decidir-se, a cada instante, pela escolha e pelo enfoque do objeto referencial, sabendo que qualquer triagem, qualquer ponto de vista implica manipulação.

É certo, porém, que a literatura e o cinema de arte ganham seu encanto particular pela presença mágica do sujeito-criador; a diegese passa para o segundo plano. Portanto, não surpreende que *L'enfant de sable* comece pelo código da ficção por excelência: “*Il y*

5. *Gênesis*, 1, 27.

6. Cf. o capítulo: “*Construção do sujeito – construção de objeto: simetrias?*”

avait” e termine pela declaração que “*les mythes et les légendes sont plus supportables que la stricte réalité*”.

O teórico Michael Riffaterre, em *Littérature et réalité*, formula claramente que “*le lecteur qui essaie d’interpréter la référentialité aboutit au non-sens*” (In: Barthes, 1982:94). E não faz sentido nenhum discutir a biografia da protagonista de *L’enfant de sable* e de *La nuit sacrée* - versão literária e cinematográfica. Qual seria “a verdadeira”?

Tanto nas obras de Ben Jelloun como no filme de Nicolas Klotz está nitidamente visível a imagem do autor, com seus desejos, suas intenções, suas frustrações. Narciso inclina-se sobre a superfície da água, e Ovídio sabe:

Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis (Ovidi *Metamorphoseon libri*, III, 408).

A nitidez da água (“*undæ nitidæ*”) ocasiona o reflexo, e a pureza (“*fons inlimis*”) permite também ver o fundo. O artista, frente a sua obra, vê-a com toda sua implicação e, ao mesmo tempo, vê seu próprio traço. A situação lembra o *Narciso* atribuído a Caravaggio que apresenta o homem e sua imagem; falta, porém, o Narciso-flor, tal como ele está presente, por exemplo, no quadro *Metamorfosis de Narciso* (1936/37), de Salvador Dalí.

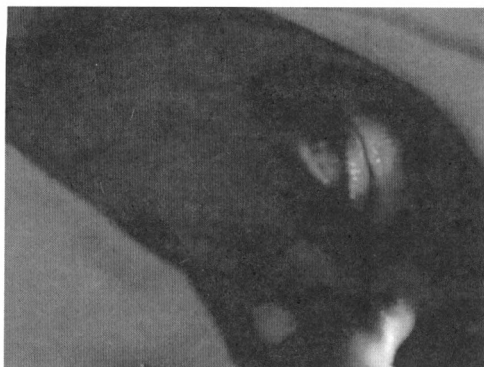
* * *

La Mort d’Orphée :
“*Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe,*
cher Monsieur. C’est un grave défaut.”

Jean Cocteau.

“*Je suis l’autre!*”

Em princípio, cada relação pai-filho implica um espelhamento ou, pelo menos, no desejo do pai de ver sua imagem – rejuvenescida – no outro. Como as regras de uma sociedade árabe-machista atribuem um valor inferior às mulheres, um homem sem descendência masculina está exposto a perder sua consideração pública de um representante do sexo forte, podendo mesmo ser considerado como efeminado: os filhos – ou, como em nosso caso, as filhas – representam seu espelho. Esse medo deve ter levado o pai de nossa história a transverter a menina caçula em filho



“primogênito”, dando-lhe o nome de Achmed: “o (homem) que merece louvores”. Esse enredo repre-ensivo, porém, origina a tragédia que só se resolve pela morte. Achmed é uma imagem falsa; e é preciso que o espelho quebre, que o Destino reinstale o

equilíbrio. O pai libera a caçula de seu destino forçado numa “noite sagrada”, no momento de sua morte. No filme, uma voz feminina, em *off*⁷, comenta as circunstâncias:

*Ce fut au cours de cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois du ramadan, quand les Anges et l'Esprit descendent, avec la permission de leur Seigneur, pour régler toute chose, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet. C'est aussi la Nuit de l'Innocence, la nuit des enfants, mais les enfants ne sont pas innocents. Ils sont même terribles.*⁸

Pedindo perdão, o pai devolve à filha sua identidade feminina, abençoa-a e dá-lhe o nome de Zahra, que significa “princesa”:

“Tu viens de naître cette nuit... Tu es une femme... Laisse ta beauté te guider. Il n'y a plus rien à craindre.”

7. Uso esse termo por ser de senso comum, sabendo que é impreciso: uma voz não pode ser *off*.

8. Cf. Ben Jelloun: *Ce fut au cours de cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois de ramadan, nuit de la “descente” du Livre de la communauté musulmane, où les destins des êtres sont scellés, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet et me libéra. Il m'affranchit comme on faisait autrefois avec les esclaves. Nous étions seuls, la porte verrouillée. Il me parlait à voix basse. La mort était là : elle rôdait dans cette chambre à peine éclairée par une bougie. A mesure que la nuit avançait, la mort se rapprochait, emportant peu à peu l'éclat de son visage. [...] C'était la nuit des enfants. [...] “Les Anges et l'Esprit descendent durant cette Nuit, avec la permission de leur Seigneur pour régler toute chose.” C'est la Nuit de l'Innocence, mais les enfants ne sont point innocents. Ils sont même terribles.* (Ben Jelloun, 1987, pp.22-23)

A fala do pai, no filme, continua em árabe, o que cria um clima de estranheza. Trata-se, ao meu ver, de uma fórmula religiosa, que corresponde à frase contígua no texto básico: “*La Nuit de Destin te nomme Zahra [...]*”. (Ben Jelloun, 1987, p. 32)

* * *

*Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine
Chair pour la solitude éclore tristement
Qui se mire dans le miroir au bois dormant.*

Paul Valéry.

Sobre espelhos e livros

Nos livros de Ben Jelloun, os espelhos são tópicos e remetem ao ato narrativo. Sua função não consiste em agradar, senão – citamos ao próprio autor - em “perturbar” e “trair”:

La trahison se situe quelque part dans cette mise en place d'un faux-miroir. Trahir, c'est cela : perturber la lassitude, inquiéter le lac tranquille de nos certitudes. (Cf. Salha, 1993, p. 94)

Porém, o espelho também agrada: veja o comportamento de Achmed-Zahra num quarto de hotel trancado:

Je m'étendis sur le lit, nue, et essayai de redonner à mes sens le plaisir qui leur était défendu. Je me suis longuement caressé les seins et les lèvres du vagin. J'étais bouleversée. J'avais honte. La découverte du corps devait passer par cette rencontre de mes mains et de mon bas-ventre. Doucement mes doigts effleuraient ma peau. J'étais tout en sueur, je tremblais et je ne sais pas encore si j'avais du plaisir ou du dégoût. Je me lavai puis me mis en face du miroir et regardai ce corps. Une buée se forma sur la glace et je me vis à peine. J'aimais cette image trouble et floue : elle correspondait à l'état où baignait mon âme. Je me rasai les poils sous les aisselles, me parfumai et me remis au lit comme si je

recherchais une sensation oubliée ou une émotion libératrice. Me délivrer. (Ben Jelloun, 1987, pp. 115-116)

Esta cena lembra o arquiteyto ovidiano⁹, que descreve o ardor de Narciso frente ao corpo espelhado: deitado (“*humi positus*”), ele se admira (“*adstupet ipse sibi*”), se deseja (“*se cupit*”), provoca agrado (“*probat*”), se procura (“*petit*”) e fica apaixonado (“*et ardet*”) por si mesmo, sem parar de beijar (“*quotiens dedit oscula*”) seu próprio objeto de desejo.

À diferença de Narciso, Achmed procura, no reflexo do espelho, sua verdadeira identidade, ou seja, a imagem feminina. O autor precisa: “*Ce que je demande à l’écriture, ce n’est pas qu’elle me renvoie mon image, mais qu’elle me parle d’un territoire du lointain que je ne soupçonne pas*”. (M’Henni, 1993, p. 84)

O espelho que remete um reflexo diferente, cria uma tensão entre *ser e parecer*; a verdade, paradoxalmente, aparece no espaço imaginário. “*It is the face of my soul*”, exclama Dorian Gray. (Wilde, 1990, p. 157)

O desequilíbrio entre a aparência e a imagem verdadeira causa um conflito trágico que só se soluciona na catástrofe. A oposição entre o Narciso-homem e seu reflexo reconcilia-se na morte e na metamorfose em Narciso-flor.



9. *Metamorphoseon liber*, III, 418–427:
adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem
hæret, ut e Pario formatum marmore signum.
spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus,
et dignos Baccho, dignos et Apolline crines,
inpubesque genas et eburnea colla, decusque
oris et in niveo mixtum candore ruborem
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur,
dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.
inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!

Na “noite sagrada”, quando o pai aceita seu destino que vai morrer sem filho herdeiro, Achmed deixa de existir, metamorfoseando-se em Zahra: “*La Nuit du Destin te nomme Zahra, fleur des fleurs*”. (Ben Jelloun, 1987, p. 32)

Além de abrir o jogo com o mito clássico, Ben Jelloun estabelece explicitamente uma equivalência entre corpo e texto:

Ces caresses devant le miroir devinrent une habitude, une espèce de pacte entre mon corps et son image, une image enfouie dans un temps lointain et qu'il fallait réveiller en laissant les doigts toucher à peine ma peau. J'écrivais avant ou après la séance. J'étais souvent à bout d'inspiration, car je découvris que les caresses accompagnées d'images étaient plus intenses. Je ne savais pas où aller les chercher. J'avais beau en inventer quelques-unes, il m'arrivait de rester en panne, comme il m'arrivait aussi de rester des heures devant la page blanche. Mon corps était cette page et ce livre. (Ben Jelloun, 1985, p. 116).

O livro como o corpo espelhado - esse jogo tem tradição: Marguerite Duras usa o mesmo procedimento logo no começo de seu best-seller *L'Amant*. A narradora, ao contemplar no espelho o envelhecimento de seu rosto, compara implicitamente suas rugas às linhas de uma página:

Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. (Duras, 1984, p. 10)¹⁰

Em síntese: a narrativa de Tahar Ben Jelloun, embora sendo arraigada numa tradição árabe, abre o jogo de equivalências com textos

10. Compare-se também o prólogo do filme *L'Amant*, de Jean-Jacques Annaud, que põe em jogo a pele humana e uma folha de um caderno de anotações.

– clássicos e modernos – da literatura européia. A passagem citada de *L'enfant de sable* legitima, a meu ver, a comparação do texto com o mito clássico.

Resta a análise da transposição dessas passagens literárias para o filme, e veremos: o caminho é outro; extravai-se a nave.

* * *

*Ах, если ты не Нарцисс, то, свой лик отражённый увидев,
О незнакомец – дрожу – новый ты станешь Нарцисс.*

Вячеслав ИВАНОВ.¹¹

“Sim, são para se ter medo, os espelhos.”

A figuração do espelhamento, retomada no filme, apresenta-se de uma maneira diferente. Nicolas Klotz não adaptou para o cinema a cena de Achmed-Zahra frente ao espelho comentada; e não faz mesmo sentido lembrar, num filme, a equivalência estabelecida entre *corpo e livro*, sendo os dois objetos de leitura.



O espelho, porém, na tradição pictórica, é uma representação alegórica do primeiro dos cinco sentidos: a visão. A filologista Almut-Barbara Renger, publicou, em seu livro *Mythos Narziss*, um desenho dos cinco sentidos, de Cornelis Danckerts. A alegoria da *visão* (legendada, em alemão, pelo termo ambíguo *Gesicht*,

que significa também “rosto”), que data do século XVIII, mostra um menino, com um espelho de lado, contemplando-se na água da fonte.

11. “Ah, se você não é Narciso, então, ao ver seu rosto refletido,
Oh desconhecido – temo – você será um novo Narciso.”

Vačeslav Ivanov – Narciso.

Já que no cinema, a visão é o principal dos sentidos, o mito de Narciso pode adquirir, a este respeito, uma função emblemática.

Nicolas Klotz introduziu uma cena-chave, que não tem correspondência nos dois romances de Ben Jelloun: o Cônsul compra de um vendedor ambulante, na rua, um espelho barroco, suntuosamente emoldurado; os garotos da Escola de Alcorão e outras pessoas ajudam-no a levá-lo para casa. Ali, o cego toca com as mãos o objeto adquirido, no momento em que aparece, no espelho, a imagem de Zahra. Os gestos carinhosos, destinados ao próprio objeto, parecem tocar o corpo da mulher desejada. O Cônsul, sendo cego, não vê o que acontece, e a cena cria uma oposição entre *ver* versus *não-ver*.

Conforme o vaticínio de Terésias, Narciso chegaria só a uma idade avançada “*si se non noverit*” (*Metamorphoseon liber*, III, 348), “se não se conhecer”. O auto-reconhecimento implicaria morte e metamorfose. Sendo cego, o Cônsul não consegue ver nem a si mesmo, nem ao outro, o verdadeiro objeto de seu amor: Zahra.

Ela, ao aproximar-se, olha o espelho com desconfiança, e parece que sua própria imagem lhe inspira medo. Não obstante, estende sua mão, e a retira, assustada, como se tivesse tocado um objeto dotado de poderes mágicos. “*Sim, são para se ter medo, os espelhos*”, escreve Guimarães Rosa. (Em: Silva, 1995, p.113)

Além de Zahra, aparecem, no espelho, as pessoas que assistem à cena: as crianças e as outras pessoas que rodeiam o Cônsul. Atam, finalmente, o novo enfeite da casa a uma corda, para subi-lo ao terraço. Na subida, o espelho reflete os assistentes. O objeto, destacado pela moldura dourada, e ainda enfocado em *contre-plongée*, aparece, na tela, como se refletisse os espectadores da sala. O próprio filme parece refletir o mundo real: o espelho transforma-se, frente ao espectador, numa “imagem” do próprio filme.

Resumindo: Nicolas Klotz, ao adaptar os textos de Ben Jelloun para o cinema, entra também em diálogo com o mito de Narciso, portanto não com a idéia de encaixar-se numa tradição árabe. O espelho adquire o valor alegórico do próprio filme, dotado de uma força mágica para transformar a sociedade, ao ver-se refletida nele: “*si se noverit*”. Neste sentido, o cineasta é representante de um cinema *engagé*.

* * *

*Ts'ui Pên diria una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra:
Me retiro a construir un laberinto. Todos
imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y
laberinto eran un solo objeto.*

Jorge Luis Borges.

O enfoque narrativo

Tahar Ben Jelloun aplica uma técnica narrativa oriental: os narradores, em ambos os livros, são vários “*conteurs*”, numa praça de Marrakesh, que contam ao público – sendo pagos por isso – a história de Achmed-Zahra. No primeiro romance, apresentam-se alguns contadores, fascinados pelo caso de Zahra – entre outros um “*troubadour aveugle*”, acompanhado de uma mulher jovem, procedente de Buenos Aires¹². No segundo, trata-se de uma mulher velha que, chegando à cidade, manifesta um interesse particular por essa história. Comportando-se como intrusa num mundo geralmente reservado aos homens, senta-se na *halqa*¹³ para apresentar “a versão verdadeira”. O relato autobiográfico pressupõe que a velha contadora é Zahra.

O enfoque narrativo usado por Ben Jelloun é uma *mise em abyme* de sua própria narrativa. O fazer do escritor-Narciso reflete-se no tradicional código oral da *halqa*, onde Zahra “*parle aujourd’hui d’une époque lointaine*” (Ben Jelloun, 1987, p. 20), equiparando a palavra escrita à falada.

O autor marroquino alista-se - além da européia - na tradição de *Mil e uma noites*, tanto pelas técnicas de encaixamento de um elemento no outro e espelhamento do ato narrativo, como também pela mudança de sexo entre o *eu*, masculino do autor, e o feminino da narradora.¹⁴

No filme, restou só a cena final que lembra o enfoque narrativo do modelo literário. Na transposição intersemiótica, Nicolas Klotz favoreceu um procedimento diferente, substituindo, no prólogo do

12. Jorge Luis Borges, de fato, esteve no Marrocos, acompanhado de Maria Kodama (depoimento da esposa de Borges ao autor destas linhas).

13. Círculo do contador. Veja o estudo de Rachida Saïgh Bousta (1993, pp.119–129).

14. Cf. a lírica medieval hispano-árabe: na maioria das chamadas *jarchas*, cujo autor sempre é um homem, o *eu*-poético é uma mulher que se dirige ao homem amado.

filme, a praça de Marrakesh por outro espaço tópico do mundo árabe: o *souk*. Uma câmera na mão¹⁵ percorre o labirinto do mercado, convertendo assim o espectador numa pessoa que observa, que vê, ao contrário do romance, que deixa o leitor na posição de quem está escutando.¹⁶ Além disso, a diegese do filme é linear, embora nos romances, o caso de Zahra se apresente em *flash-back*.

O romance *La nuit sacrée* começa pela frase: “*Ce qui importe, c’est la vérité*”, propondo um programa narrativo, que consiste em “dizer a verdade”. A abertura do filme, porém, enfoca uma pessoa jovem que se apresenta ao espectador pelas palavras: “*Je suis Achmed*”, abrindo, deste modo, um jogo de eco que ironiza o programa narrativo do romance: o espelho do filme é mentiroso.

Cria-se assim uma série de oposições: *halqa* vs. *souk*, ouvir vs. ver, recordar vs. assistir, estável vs. móvel, verdade vs. mentira.

Os caminhos literários e cinematográficos bifurcam-se.

* * *

É que Narciso acha feio o que não é espelho.

Caetano Veloso.

O enfoque trágico

Referente ao mito ovidiano, Ignacio Assis Silva (1995, p. 123) distingue quatro momentos na história de Narciso: *vida – paixão* (no sentido comum, bíblico e semiótico) – *morte – metamorfose*.

No nível diegético, trata-se de uma história de um fracasso do protagonista. Por outra parte, o texto conta uma realização: a *probatio*

15. Bernadette Lyra (1995, p. 67), no capítulo “*Câmera na mão*”, escreve:

No nível operatório de imitação do olhar, a posição da câmera situa-se à altura dos olhos de um adulto, tentando a fixação analógica de um ângulo de visão humana. A câmera na mão permite o deslocamento abaixo ou acima desse nível. Libertada, a câmera pode rastejar pelo corpo abaixo ou ir além da cabeça. Além disso, a câmera consegue registrar os sobressaltos e os deslocamentos a que está sujeito o seu portador. Como um prolongamento do corpo, como um olho na mão, móvel e sensível, a câmera palpita, tomada pela *proximidade do gesto humano tão próximo*.

16. Numa entrevista sobre o prêmio *Goncourt* (reportagem gravada no vídeo *Itinéraires*, Paris, Hachette, 1992), Ben Jelloun disse que costumava ler seus textos em alta voz, para que sua mãe – analfabeta – *escutasse* os livros.

do vaticínio de Tirésias e o cumprimento do programa narrativo, que consiste em “falar das formas que se mudaram em novos corpos”:

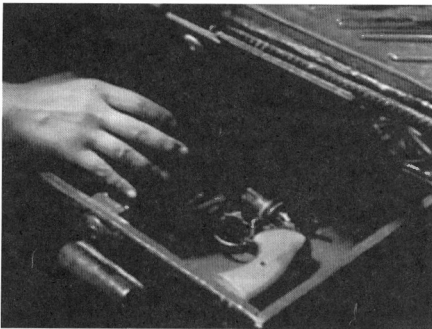
*in nova fert animus mutatas dicere formas
corpora [...](Metamorphoseon liber, I, 1-2).*

No texto de Ovídio, a profecia do vate é hipotética: Narciso morrerá jovem *se* “se conhecer”. O elemento fatal que provoca o cumprimento da predição é o com-portamento sobranceiro¹⁷ do belo jovem, a “*hybris*”, que - no pensamento clássico - provoca a vingança do Céu:

*“sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!” dixerat. adsensit
precibus Rhamnusia iustis.(Metamorphoseon liber,III,405-406).*

Numa leitura mítica dos romances de Ben Jelloun, Zahra não fica submetida a nenhuma profecia, nem provoca a ira do Céu. Ao comparar a línea diagramática de sua existência com o destino de Narciso, constatamos uma correspondência em unicamente três constituintes narrativos: *vida, paixão e metamorfose*; falta o sintagma da *morte*.

Na “noite sagrada”, porém, morre o pai da protagonista. “*Le corps mourant, celui du père, et le corps qui vient de naître, celui de la fille*”, comenta Rachida Saïgh Bousta. (Em M’Henni, 1993, p. 129).



A *paixão* de Zahra - no sentido da *passio* bíblica - constitui um elemento basilar no romance *La nuit sacrée*. Condenada pelo assassinato de seu tio a uma pena de prisão, a protagonista fica, além de tudo, exposta a um ato de vingança por parte das irmãs, descritas como “*une secte de soeurs musulmanes, fanatiques et brutales*” (Ben Jelloun,

1987, p.157) que a acusam de “*usurpation et de vol*”:

17. Narciso rejeita todos seus pretendentes – masculinos e femininos (cf. nossa citação no início do capítulo), o que provoca a desforra de Némesis (“*Rhamnusia*”), deusa justiceira e vingativa.

Elles me déchirèrent mon saroual et levèrent mes jambes en l'air. La gardienne, habituée des lieux leur indiqua deux crochets au plafond. Elle leur fournit les cordes. Mes jambes écartées étaient tirées par les cordes de chaque côté. L'aînée me mit un chiffon mouillé dans la bouche. Elle posa sa main gantée sur mon bas-ventre, écrasa de ses doigts les lèvres de mon vagin jusqu'à faire bien sortir ce qu'elle appelait "le petit chose", l'aspergea d'un produit, sortit d'une boîte métallique une lame de rasoir qu'elle trempa dans l'alcool et me coupa le clitoris. En hurlant intérieurement je m'évanouis. (Ben Jelloun, 1987, p. 159)

A excisão transforma a vítima numa pessoa assexuada, anulando, assim, a oposição entre masculino e feminino. Esse ato de tortura pode compreender-se, no nível da diegese, como a *metamorfose* de Achmed-Zahra em um ser neutro e ambíguo.

Na altura da narração, cria-se uma ambigüidade parecida: o "je" pronominal, que se refere tanto à contadora como ao narrador, adquire uma função andrógina.

* * *

A versão cinematográfica não retoma essa cena de excisão, limitando-se, ao primeiro ver, a mostrar a *vida* da protagonista, que termina numa prisão. Sem essa seqüência, o segundo constituinte do fio narrativo - a *paixão* - fica menos dramático em comparação com a versão literária. E sem os momentos da *paixão*, nem da *morte*, não haverá *metamorfose* final. Aparentemente, a versão cinematográfica não respeita a estrutura dos modelos literários.

Não obstante, o filme mostra, em várias retomadas, "*la lame de rasoir*": o Cônsul, numa cena de acesso epiléptico, fere-se com a navalha e, numa discussão com sua irmã, ameaça de cortar-se a carótida. A lâmina, no filme, não serve para fazer a barba: sua presença anuncia violação, suicídio e *corte*.

Embora falte a cena de amputação na diegese do filme, há um *corte* no nível da enunciação: o cineasta, ao optar em não mostrar a seqüência da tortura, corta um elemento importante do modelo literário,

deixando assim o espectador em *suspense*, por não saber qual será o destino de Zahra na prisão.

Por conseguinte, o constituinte da *paixão* – a amputação do final da história – persiste no nível da narração.

Fica também em *suspense* o momento da *metamorfose* - a metamorfose da própria sociedade. No epílogo do filme, o Cônsul - filmado por uma câmara subjetiva que posiciona o espectador em sua *halqa* - formula este atraso social:

“*Je vois, ce pays n'est pas changé.*”

* * *

*multi illum iuvenes, multae cupiere puellas;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma:
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.*

Publius Ovidius Naso.

Sobre narcisos, navalhas e olhos cegos

Escritor e cineasta, ambos, mostram as incongruências sociais - cada um com a técnica mais apropriada ao respectivo meio de expressão. Comentamos como Ben Jelloun combina estruturas narrativas árabes com elementos da literatura européia. Cabe examinar ainda o fazer cinematográfico de Nicolas Klotz.

Entre outros, encontramos a figuração do espelhamento nos filmes de Jean Cocteau; e parece mesmo que a seqüência do Cônsul frente ao espelho tem seu modelo direto em *Orphée* (1949): ambos, o

letrado no Alcorão e o príncipe dos poetas aconchegam-se ao vidro do espelho posição comparável.

Embora haja uma semelhança imagética, diferem-se as cenas no nível diegético: Orphée procura no espelho a imagem da Princesa, sem perceber que se trata de uma aparência de sua própria morte. “*J'allais oublier*



le thème des miroirs où l'on se voit vieillir et qui nous rapprochent de la mort”, comenta Cocteau.¹⁸ A idéia é narcísea: no espelho assoma a morte.

Para o Cônsul, no entanto, o espelho é um mero objeto para apalpar; sem vista também não há reflexo e não existe o espaço virtual ligado à morte. Os infernos situam-se aquém: na própria vida do Cônsul.

* * *

Em outra seqüência de *La nuit sacrée*, Zahra e a Assise conversam sobre suas vidas respectivas frente a uma geladeira aberta, que está sendo usada como armário; a câmera adota a posição do espelho, colocado dentro da geladeira.

Por um lado, o enfoque realça a função análoga entre espelho e filme: ambos retratam quem tem olho para ver.

O filme, porém, insiste na temática de *não ver*, pela cegueira do Cônsul, em primeiro lugar, pela *mise en scène* de uma gaveta com óculos quebrados, e pelo enfoque, em plano de detalhe, do olho distorcido do cadáver do pai, iluminado por uma lâmpada de mão: Zahra abriu o túmulo paterno para depositar, junto com ele, os objetos de sua vida de simulacro, para enterrar “Achmed” ao lado desse corpo sem visão. A imagem repete-se, em *flash-back*, nos pesadelos da filha e assusta, ao mesmo tempo, o espectador na sala.

O desconforto transmitido pelo enfoque lembra a seqüência dos asnos mortos encima do piano de cauda ou a famosa cena inicial do olho de vaca cortado, de *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Por outro lado, o enfoque inusitado - dentro de uma geladeira - lembra outro filme Buñuel: no prólogo de *Ensayo de un crimen* (1955), a câmera - atrás do menino Archibaldo - está posicionada dentro de um armário. Além disso, constatamos a presença da navalha, com sua lâmina cortante, nos dois filmes: o Cônsul e o Sr. de la Cruz cortam-se ambos na mão: Archibaldo ao fazer a barba, frente a um espelho que duplica a imagem deste “*cavalheiro distinto, burguês*”

18. Cf. o prefácio do roteiro de *Orphée* (Cocteau, 1950, pp. 5-11).

bem-apegoado, dedicado à cerâmica e de que, desde o início, se sabe que é dado à volúpia de assassinar” (Lyra, 1993, p. 72). A vista do sangue lembra-lhe a imagem da cabeça (e logo das pernas) da governanta morta. Archibaldo e Zahra, ambos, vêem – numa lembrança de pesadelo - a cabeça de um defunto.

Na seqüência seguinte, Archibaldo está enfocado por uma câmera na posição do espelho.

Ambos, também, na juventude, estão sujeitos ao simulacro da identidade sexual: Zahra, pela imposição de seu pai, e Archibaldo, pela própria vontade:

Travestido com as vestes da mãe, Archibaldo abole a diferença ele/ela. Igual-se a Hamlet, herói da “tragédia cômica” do mesmo nome, escrita por Buñuel em sua primeira investida teatral, que, exclama: “Niña o doncella, mujer o vieja, vuestra disyuntiva es esa: así que Niño = Niña”. (Lyra, 1993, p. 78)

Reaparece a navalha, em *Ensayo de un crimen*, quando o protagonista está com a obstinação de assassinar Patricia Terrazas. A vítima seleta pega um copo de leite, na *geladeira* da cozinha, enquanto Archibaldo está premeditando o crime: o assassino frustrado vê, em sua imaginação, o olho da vítima escolhida e a lâmina da navalha.

Essa seqüência, obviamente, reconstrói o corte de olho de *Un chien andalou*, que “*talha, no caso as superfícies visíveis da matéria expressiva, para nos deixar ver a interioridade onde se alojam significâncias que pertencem a uma imaginação que, através de ferida aberta a um significante aparentemente trivial, chega até nós como um rumor, usando o termo de BACHELARD, insituável*”.(Cañizal, 1993, p. 33)

* * *

A presença de Buñuel na obra de Nicolas Klotz é patente e, de certa maneira, *La nuit sacrée* homenageia a obra buñuelina, por exemplo, na transposição da seguinte passagem do texto benjellouniano:

Zahra, estando sozinha na casa do Cônsul, quer saber mais sobre essa pessoa enigmática e revista seus pertences:

En faisant le ménage dans la chambre du Consul, je me mis à observer les choses et à fouiller de manière discrète les affaires rangées dans l'armoire. Je n'avais jamais ouvert ce meuble. D'un côté il y avait des vêtements soigneusement pliés, de l'autre une série de tiroirs remplis d'un tas de choses : dans le tiroir du haut, plusieurs trousseaux de clés dont la plupart étaient rouillées : des clés anciennes, des clés cassées, des verrous noircis par une couche de poussière laissée par plusieurs graissages, des clous de toutes les formes et de toutes les tailles.

Je fermai doucement ce tiroir et en ouvris un autre au hasard. Là il y avait une vingtaine de montres toutes en marche, mais chacune indiquant une heure différente. C'était une petite usine du temps dont la logique m'échappait. Certaines montres étaient en or, d'autres en argent.

Dans un autre tiroir il y avait toutes sortes de lunettes et de monocles. Des lunettes de soleil, des lunettes de vue, des lunettes vides ou à moitié montées. Au fond il y avait un paquet de feuilles ficelées. C'étaient des ordonnances d'ophtalmologues, des factures d'opticiens, des prospectus publicitaires pour améliorer la vue. Les dates étaient anciennes.

Je continuai ma fouille en essayant d'établir un lien entre les contenus des différents tiroirs. J'en ouvris un autre. Il était tapissé d'un tissu brodé. Plusieurs rasoirs de barbier étaient disposés avec soin, ouverts ; leur lame brillait. Dans un flacon, un œil de mouton nageait dans un liquide jaunâtre. L'œil me regardait. On aurait dit qu'il était vivant et qu'il était là pour surveiller les rasoirs. J'eus un début de nausée et fermai doucement le tiroir.

Ce que j'allais découvrir ensuite me glaça : dans le tiroir du bas, il n'y avait rien. Au moment où j'allais le fermer, je remarquai qu'il était moins profond que les autres. Je l'ouvris

entièrement, poussai une cloison et m'apparut un revolver bien astiqué, en parfait état de marche. Il était vide. Trois chargeurs pleins de balles étaient posés en pile. (Ben Jelloun, 1987, pp. 115-116)

Os objetos que Zahra acha no armário não fornecem o esclarecimento desejado, nem para o leitor assíduo, que também tenta de “*comprendre le sens de tous ces objets accumulés*”.¹⁹

Apresentam-se os objetos, que, em parte, carecem de sentido na vida de um cego, na ordem seguinte:

A. Num lado:

Roupas.

B. No outro lado:

Gavetas.

B1. Na gaveta superior:

Objetos de metal:

B1a. Chaves velhas.

B1b. Chaves quebradas.

B1c. Trincos.

B1d. Pregos.

B2. Em outra gaveta:

Relógios.

B2a. Relógios de ouro.

B2b. Relógios de prata.

B3. Em outra gaveta:

B3A. Óculos e monóculos:

B3Aa. Óculos escuros.

B3Ab. Óculos de grau.

B3Ac. Óculos sem lentes.

19. O leitor identifica-se facilmente com a posição de Zahra: “*Je m’assis sur le bord du lit et essayai de comprendre le sens de tous ces objets accumulés. En face de moi, la machine à écrire, un paquet de feuilles blanches, une chemise avec des pages tapées.*” (Ben Jelloun, 1987, p. 116).

B3B. Papéis:

- B3Ba. Receitas oftalmológicas.
- B3Bb. Faturas de oculistas.
- B3Bc. Anúncios publicitários.

B4. Em outra gaveta:

- B4A. Navalhas.
- B4B. Um olho de carneiro.

B5. Na gaveta inferior:

Nada.

B5'. Na gaveta secreta:

Uma arma:

- B5'A. Um revólver.
- B5'B. Cartuchos.

Foge de meu propósito analisar aqui a passagem literária, que abre todo um jogo de referências internas com outros trechos do livro, e limito-me a ressaltar os desvios de transposição cinematográfica.

No filme, o armário, onde o Cônsul guarda seus objetos, é tripartido. Zahra começa a revisá-lo pela parte direita, sobre a qual está colocada uma série de sapatos, formando um item adicional. Na primeira gaveta há óculos de diferentes tipos (B3Aabc.); na gaveta de baixo, Zahra acha uma coleção de relógios velhos (B2.) e uma pulseira, que ela se põe no braço.

O movimento da câmera, que acompanha a mão, vai à esquerda, ao centro do móvel, fechado com um uma cortina vermelha, que se apresenta como um cenário teatral. Ao abrir a cortina, fica visível uma série de navalhas com as lâminas abertas (B4A.).

A câmera continua à esquerda, onde se empilham várias peças do vestuário (A.), porém, em desordem. Zahra acha um lenço seu, que o Cônsul guardava escondido entre a roupa. Na gaveta de baixo, há uma coleção de chaves velhas (B1abc.).

O olho da câmera vira à direita, até o centro do móvel, onde se guardam, debaixo da prateleira com as navalhas, vários frascos de

vidro, contendo olhos de um animal (B4B.). A jovem tira da prateleira um dos vidros, examina-o com atenção e coloca-o no “teatro”, junto com as navalhas.

Abre a gaveta inferior, na parte central do móvel, que contém vidros e pregos (B1d.) e acha, na gaveta secreta, um revólver (B5’A.).

A disposição cênica nessa seqüência, ao inverter o arranjo como está descrito no romance, diminui a importância da arma e dá uma posição de destaque aos objetos expostos na prateleira vermelha. O vidro com os olhos e as navalhas ficam expostos na parte central do armário, como se fosse o painel principal de um tríptico.

O altar profano homenageia os dois objetos fundamentais da criação fílmica de Buñuel: o olho e o *cut*.

* * *

No decorrer destas páginas, penetramos – com a ajuda do fio da figuração de espelhamento em *La nuit sacrée*, em um vasto labirinto com infinitos caminhos e espelhos²⁰, que nos lembra, talvez, o palácio



20. Cf. Rachida Saïgh Boustra, 1993, p. 119.

Suite du “jardin aux sentiers qui bifurquent” vers les labyrinthes de l’interdit. La nuit sacrée prolonge directement L’enfant de sable par son articulation explicite sur le récit du “Troubadour aveugle”.

do Minotauro ou o *Spiegelgarten* de Lucerna; e quem ousa entrar, se sente observado, perplexo e surpreendido. Freud descreveria o sentimento pelo adjetivo “*unheimlich*”.

Não achamos, porém, na teia da obra analisada, nenhum reflexo que não transforme seu modelo²¹: Narciso acreditou num outro na imagem refletida.

O espelho da câmara de Nicolas Klotz atrai pela arte de escolher suas matérias primas, transformando-as num amálgama fílmico de alta qualidade:

*nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
inveniunt foliis medium cingentibus albis.*²²

O narciso em flor, com suas pétalas brancas, tem um mito digno de ser lembrado na *halqa* do cinema.



21. Cf. Charles Grivel (1994: 91-92)

Traditionnellement, représenter veut dire doubler le réel d'un spectacle destiné à le faire comprendre et valoir, mettre en vue ce qui pourtant est déjà offert à la vue, redoubler ce dont la perception s'est dans un premier temps saisie, comme s'il ne se remarquait ou entendait pas assez et demandait sur de nouveaux frais et par le détour de la fiction de se manifester ; comme si l'appréhension de premier degré du réel paraissait par le spectacle et la répétition ; comme si'il était possible en quelque sorte d'assister substitutivement au réel, en spectateur distant, intéressé mais non concerné. Représenter serait une fois de plus montrer. En fait représenter – cette vue seconde – implique l'engendrement d'un objet pour l'œil : la représentation construit ce que le regard embrasse et en quelque sorte le lui rend. Kracauer remarquait que la représentation filmique a le pouvoir de révéler un monde inédit, invisible, qui se dérobe à la vue, et que le spectacle cinématographique révèle ce dont le spectateur ne saurait être témoin.

22. Os últimos versos do mito de Narciso.

Bibliografia

- BARTHES, Roland *et alii*. 1982. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar. 1985. *L'enfant de sable*. Paris: Seuil.
- _____. 1987. *La nuit sacrée*. Paris: Seuil.
- COCTEAU, Jean. 1950. *Orphée*. Paris: J'ai lu.
- DURAS, Marguerite. 1984. *L'Amant*. Paris: Minuit.
- GRIVEL, Charles. 1994. "La coupe d'images. Buñuel ou l'insoutenable filmique", em LINK-HEER, pp. 91-92.
- LINK-HEER, Ursula *et alii*. 1994. *Luis Buñuel: Film – Literatur – Intermedialität*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft.
- LYRA, Bernadette. 1995. *A nave extraviada*. Com uma "Apresentação" de Eduardo PEÑUELA CAÑIZAL. São Paulo, Annablume: ECA-USP.
- _____. 1993. "A morte imaginada", em PEÑUELA CAÑIZAL.
- MATURANA, Humberto. 1997. *La objetividad: Un argumento para obligar*. Santiago de Chile: Dolmen/Granica.
- M'HENNI, Mansour (dir.). 1993. *Tahar Ben Jelloun : Stratégies d'écriture*. Paris: L'Harmattan.
- OVIDIUS NASO, Publius. 1977. *Metamorphoson libri/ Metamorphosen*. Erich Rösch (Hsg.). München: Heimeran, 7. Auflage.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 1993. "O obscuro objeto da ambigüidade", em PEÑUELA CAÑIZAL (org.).
- _____. (org.). 1993a. *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: COM-ARTE-ECA / Perspectiva.
- RENGER, Almut-Barbara. 1999. *Mythos Narziss: Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig, Reclam.
- SAÏGH BOUSTA, Rachida. 1993. "Béances du récit dans La nuit sacrée", em M'HENNI, pp. 119–129.
- SALHA, Habib. 1993. "Le miroir étoilé : une lecture de la Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun", em M'HENNI, pp. 83–95.
- SILVA, Ignacio Assis. 1995. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: UNESP.

WILDE, Oscar. 1990. *The picture of Dorian Gray*. Oxford/New York, Oxford University Press.

Filmografia

LA NUIT SACRÉE. 1993. Nicolas Klotz.

L'AMANT. 1992. Jean-Jacques Annaud.

ENSAYO DE UN CRIMEN: LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIVALDO DE LA CRUZ. 1995. Luis Buñuel.

ORPHÉE. 1950. Jean Cocteau.

ITINÉRAIRES: LANGUE ET CIVILISATION FRANÇAISES PAR LA VIDÉO. 1992. Paris: Télévision française Antenne 2: Hachette.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio da Reitoria da Universidade Tuiuti do Paraná. É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregiar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. Endereçamento dos textos

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ para:

- CEPPE – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Setor de Editoração – Revista *Significação*

Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio

CEP 82010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654

E-mail: editoracao.ceppe@utp.br

ou para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*

Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209

CEP 05508-900 -I - São Paulo – SP

Telefone: (11) 3091-4027

E-mail: ceppi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.

- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.

- Os originais e disquetes não serão devolvidos.

- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).

-
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
 - Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.

- Tamanho: máximo de 17x17cm.

** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.

- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

'Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.

Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.

-
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
 - Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G.. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. nº 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "O princípio de gratuidade do Ensino Público".
Jornal da UTP. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "A influência francesa no discurso da moda". In: Encontro do Grupo de Estudo Linguístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer – administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

Este livro foi impresso em sistema digital
com disquetes fornecidos pela Editora, por

LINEAR B

linearb@ig.com.br
Fone: (11) 3812-8703

**LUCRÉCIA D'ALESSIO
FERRARA**

Os limites do científico

**HELOÍSA DE ARAÚJO
DUARTE VALENTE**

A cigarra e a formiga: por uma paisagem sonora da sociedade globalizada

INGRID GEIST

Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual

EUGÊNIO BUCCI

Tateando ao menos duas fronteiras de um campo para a comunicação

SANDRA FISCHER

Tudo sobre minha mãe –
apontamentos para uma leitura

**DENIZE CORREA
ARAÚJO**

Hibridação e a “estética da hipervenção”

**JAVIER HERRERA-
NAVARRO**

Fundamentos semióticos para la construcción de un país imaginario: escritura, pintura y mestizaje estético en la obra de Eugenio F. Granel

RETO MELCHIOR

La nuit sacrée – figurações de espelhamento no filme de Nicolas Klotz