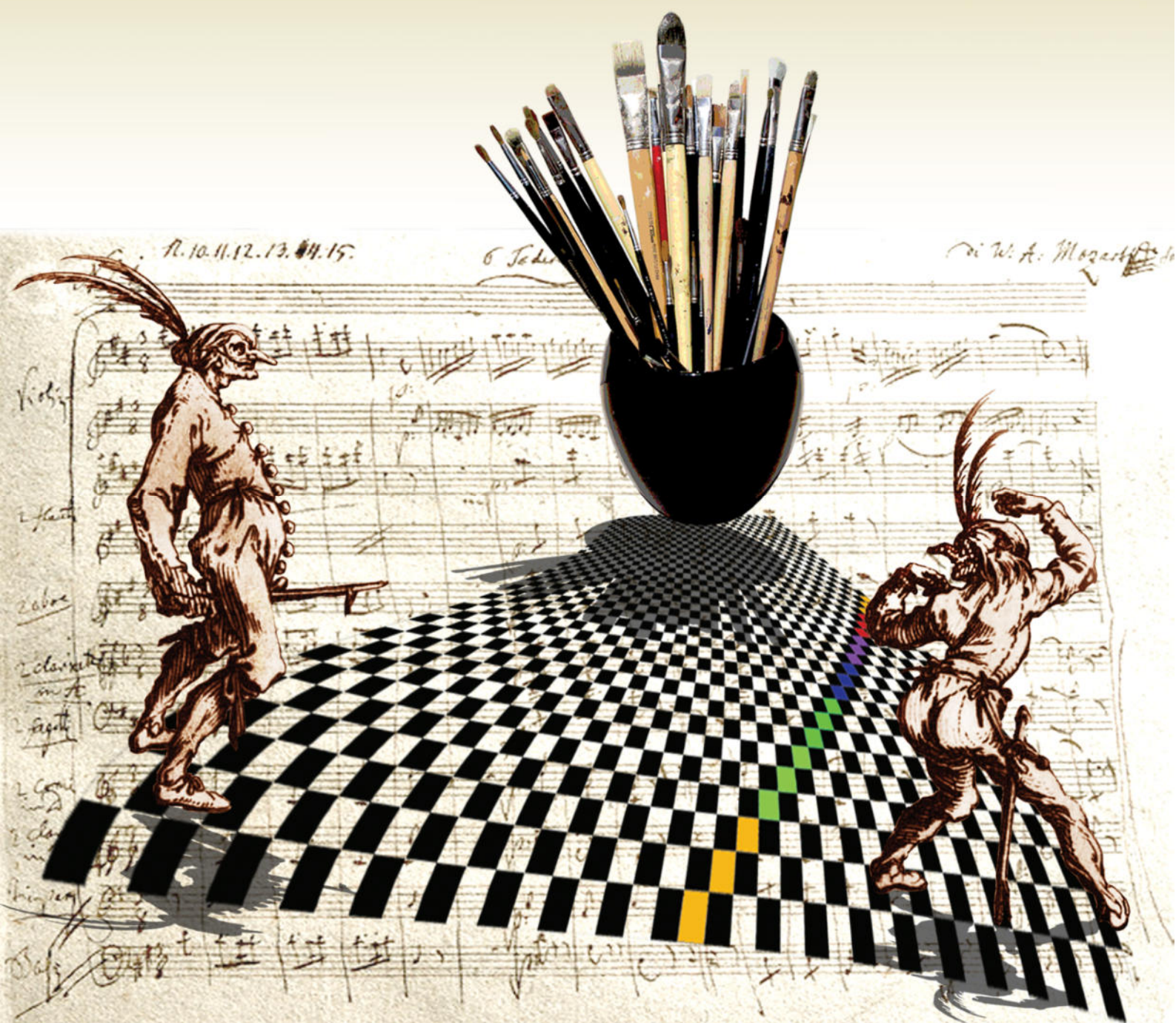




# ERAS

**European Review of Artistic Studies**

**Anuário 2014**



≡ ANUÁRIO ≡

≡ 2014 ≡



© ERAS.

**Título:** *ANUÁRIO 2014.*

**Autor:** AA.VV.

**Editor:** PBACC.

**Coordenação:** Levi Leonido.

**Organizadores / Revisores:** Levi Leonido, Elsa Morgado, Mário Cardoso, João Bartolomeu.

**Design:** Luís Canotilho e Filipe Canotilho.

**Edição e Execução Gráfica:** Levi Leonido.

**Data da edição:** Agosto de 2017.

**Impressão:** Gráfica UTAD.

**ISBN:** 978-989-99832-3-6.

**Depósito Legal:** 430150/17

**Classificação** THEMA - Nível 1: A – Artes.

# ÍNDICE

## ESTUDOS MUSICAIS

*Vocalidad humana, desarrollo y enacción: un análisis interdisciplinario de cuatro formas de expresión vocal en argentina.*

Nicolas Alessandroni Bentancor

**[2-15]**

*FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN: o papel do seu serviço de música no âmbito do apoio às bandas de música (1955-1995)*

Bruno Madureira

**[16-40]**

*As canções brasileiras de camargo guarnieri*

Harlei Elbert

**[41-64]**

*ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS: Performance Art vs. Performance Musical*

Sandra Santos; & Levi Leonido

**[65-79]**

## ESTUDOS TEATRAIS

*Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales*

Lucas Rimoldi; & Alicia Monchietti

**[82-97]**

*O teatro e as necessidades educativas especiais*

Susana M. R. Guimarães

**[98-111]**

*A DANÇA-Teatro de Pina Bausch e a memética*

Felipe Oliveira

**[112-125]**

*A Ars Erotica em Medeia e Romeu e Julieta*

Marcilio de Souza Vieira

**[126-139]**

## ESTUDOS EM ARTES VISUAIS

*FRAMEWORK – architecture in Iranian miniatures*

Behnam Ghasemzadeh

[142-153]

*ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ANÁLISIS TEÓRICO*

Karina Mauro

[154-169]

*EL RETRATO CÍVICO: amistad y homenaje*

Juan Ramón Moreno Vera

[170-187]

*EL CINE EXPERIMENTAL DE CORTOMETRAJE EN LA ARGENTINA DE LOS  
AÑOS SESENTA Y SETENTA: apropiaciones y vinculaciones transnacionales*

Javier Cossalter

[188-205]

## ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

*O recurso ao blogue, como meio facilitador à investigação-acção, centrado no ensino  
artístico especializado*

Paulo Veiga; & Estela Lamas

[208-230]

*LAS ARTES EN LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983): entre  
políticas culturales e intersticios de resistencia*

Alejandra Soledad González

[231-256]

*Crítica literaria y escritores “nuevos” en argentina*

María Belén Riveiro

[257-275]

*Flora da obra poética de Gustavo Teixeira*

Flávio França

[276-288]



# **E**STUDOS MUSICAIS

**V**ocalidad humana, desarrollo y enacción: un análisis interdisciplinario de cuatro formas de expresión vocal en argentina.

Nicolas Alessandroni Bentancor

---

| 2-15

**A**FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN: o papel do seu serviço de música no âmbito do apoio às bandas de música (1955-1995)

Bruno Madureira

---

| 16-40

**A**s canções brasileiras de camargo guarnieri

Harlei Elbert

---

| 41-64

**O**ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS: Performance Art vs. Performance Musical

Sandra Santos; & Levi Leonido

---

| 65-79

## VOCALIDAD HUMANA, DESARROLLO Y ENACCIÓN

*Un análisis interdisciplinario de cuatro formas de expresión vocal en Argentina.*

## HUMAN VOCALITY, DEVELOPMENT AND ENACTION

*An interdisciplinary analysis of four forms of vocal expression in Argentina.*

BENTANCOR, Nicolas Alessandroni<sup>1</sup>

---

### **R**esumen

---

En el presente trabajo se analizan diferentes formas de expresión vocal presentes en Argentina en relación al desarrollo de las habilidades musicales que dichas formas requieren. Para configurar el análisis, se decidió partir del examen de una emisión especial de Pequeños Universos (Irigoyen y Cacopardo, 2012). El programa Pequeños Universos constituye una producción de Canal Encuentro, una señal promovida por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina. A través de un estilo netamente documental, su conductor, Chango Spasiuk, ahonda en la búsqueda, la comprensión, y la difusión de la música de las diferentes regiones del país. Resulta un recurso invaluable para el análisis, puesto que su realización involucra registros de diferentes características: se presentan grabaciones multimediales (audio y video), se exponen datos estadísticos e históricos y se registran entrevistas a personalidades importantes del tema que trata cada capítulo. El capítulo que se analiza aquí, el compilado titulado “Voz”, pertenece a la IV Temporada del programa y se centra en documentar y comparar diferentes modos de expresión vocal que tienen lugar en el país. Principalmente, se abordan las características de la producción vocal de las mujeres cantoras de Varvarco (Provincia de Neuquén), de la Payada (específicamente en la ciudad de General Madariaga), del Canto Lírico, y la Práctica Coral (tanto en Provincia de Buenos Aires como en Chubut). Resulta interesante profundizar en las interacciones que establecen los diferentes actores con su contexto sociocultural y las características fundamentales de esas interacciones. En particular, y en consonancia con la propuesta de diversos autores, se propone aquí que la emergencia de dichas formas de vocalidad constituye un punto de encuentro entre factores biológicos y culturales. El análisis propuesto se discute en términos del debate teórico actual sobre Musicalidad Humana, Interacción Cultural, Cognición, y Desarrollo Ontogenético.

---

<sup>1</sup> NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR - Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata - UNLP (Argentina). En dicha institución se desempeña además como Director del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITEV), como Ayudante Rentado de la cátedra Técnica Vocal I y como integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Es además Prof. de las asignaturas Canto Colectivo I y II en la Escuela de Arte de Berisso. Ganador de dos Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN – Ministerio de Educación de la Nación), sus intereses de investigación se vinculan al área de la Técnica Vocal y la Psicología Cognitiva de la Música. Es además Editor en Jefe de la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal (ISSN 2347-0275), publicación internacional especializada. Desarrolla tareas de Extensión Universitaria en el marco de tres proyectos acreditados por la UNLP en tanto Director y Co-Director; y de Investigación, siendo Director por el Fondo Nacional de las Artes y además, integrante del equipo “Cognición musical corporeizada: ontogénesis, percepción y performance” del Programa de Incentivos de la UNLP. ARGENTINA. E-mail: [nicolasalessandroni@fba.unlp.edu.ar](mailto:nicolasalessandroni@fba.unlp.edu.ar).

## **A**bstract

---

In this study, I analyse different Argentinian forms of vocal expression regarding the development of musical skills that such forms need. In order to sort the analysis, I decided to set up the examination of a special issue of *Pequeños Universos* (Irigoyen and Cacopardo, 2012) as a starting point. The TV program *Pequeños Universos* is a production of Canal Encuentro, an initiative promoted by the Education Ministry of Argentina. Through a purely documentary style, his host, Chango Spasiuk, delves into the searching, understanding, and spreading of music from different regions of the country. It is an invaluable resource for the analysis, since it's realization involves records of different characteristics: multimedia recordings (audio and video), statistical and historical data and interviews to important personalities. The chapter discussed here, a compilation entitled "Voice", belongs to the 4th Season of the program and focuses on documenting and comparing different modes of vocal expression that occur in the country. It mainly explores the characteristics of the vocal production of the *Singing Women of Varvarco* (Neuquén Province), the *Payada* (specifically in the town of General Madariaga), and the Opera Singing and Choir Practice (in Buenos Aires Province and Chubut Province). It is interesting to investigate the interactions the actors established with their different sociocultural context and the fundamental characteristics of these interactions. In particular, and in line with the proposal of various authors, I propose here that the emergence of such forms of vocalism is a meeting point between biological and cultural factors. The proposed analysis is discussed in terms of the current theoretical debate on Human Musicality, Cultural Interaction, Cognition, and Ontogenetic Development.

**Palabras clave:** *Vocalidad Humana; Psicología del Desarrollo; Interacciones Tempranas; Ejecución Parental.*

**Keywords:** *Human Vocality; Developmental Psychology; Early Interactions; Parental Execution.*

**Data de submissão:** Dezembro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2014.

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se analizan diferentes formas de expresión vocal presentes en Argentina en relación el desarrollo de las habilidades musicales que dichas formas requieren. Para configurar el análisis, se decidió partir del examen de una emisión especial de Pequeños Universos (IRIGOYEN & CACOPARDO, 2012).

El programa Pequeños Universos constituye una producción de Canal Encuentro, una señal promovida por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina. A través de un estilo netamente documental, su conductor, Chango Spasiuk, ahonda en la búsqueda, la comprensión, y la difusión de la música de las diferentes regiones del país. Resulta un recurso invaluable para el análisis, puesto que su realización involucra registros de diferentes características: se presentan grabaciones multimediales (audio y video), se exponen datos estadísticos e históricos y se registran entrevistas a personalidades importantes del tema que trata cada capítulo.

El capítulo que se analiza aquí, el compilado titulado “Voz”, pertenece a la IV Temporada del programa y se centra en documentar y comparar diferentes modos de expresión vocal que tienen lugar en el país. Principalmente, se abordan las características de la producción vocal de las mujeres cantoras de Varvarco (Provincia de Neuquén), de la Payada (específicamente en la ciudad de General Madariaga), del Canto Lírico, y la Práctica Coral (tanto en Provincia de Buenos Aires como en Chubut).

Resulta interesante profundizar en las interacciones que establecen los diferentes actores con su contexto sociocultural y las características fundamentales de esas interacciones. En particular, y en consonancia con la propuesta de diversos autores, se propone aquí que la emergencia de dichas formas de vocalidad constituye un punto de encuentro entre factores biológicos y culturales. El análisis propuesto se discute en términos del debate teórico actual sobre Musicalidad Humana, Interacción Cultural, Cognición, y Desarrollo Ontogenético.

### ***1. Las mujeres cantoras de Varvarco***

El canto de las Cantoras de Varvarco (Neuquén) constituye una forma de tradición de un tipo de Emisión Vocal. Es una expresión eminentemente femenina que, además, cuenta con acompañamiento de guitarra. El ámbito de circulación es más privado que público, pudiendo encontrarse casos en que este tipo de canto se da de manera totalmente solitaria o en el ámbito familiar. En algunos casos, las presentaciones incluyen al público, aunque en número reducido.

A medida que se suceden rasguídos de diferentes acordes bajo una pauta rítmica sencilla y repetitiva, las mujeres interpretan obras de estilo narrativo, vinculadas primordialmente con el trabajo, el valor sentimental de la tierra y el lugar donde habitan y, en ocasiones, moralejas universales (por ejemplo, a partir de la narración de la historia de Adán y Eva, se establece que una tentación similar a la cual ellos sucumbieron puede guiar al martirio).

Las características acústicas de este tipo de emisión nos hablan también de ciertas características técnico-vocales: el tracto vocal se configura de manera muy estrecha (en parte, producto del escaso descenso del maxilar inferior), lo cual favorece energéticamente a los parciales armónicos más agudos del sonido; y se presenta un tipo resonancial un tanto nasal, producto del descenso del velo del paladar, que permite el paso de aire hacia las cavidades nasales. Las frases que se interpretan no son de largo fiato, de lo cual es posible deducir que este tipo de canto no requiere el desarrollo técnico de una coordinación muscular que amplíe la tendencia inspiratoria del cantante. Por último, el repertorio de alturas que presentan las obras en el documental nos hablan de una extensión máxima de octava, por lo cual tampoco será requisito el desarrollo de coordinaciones laríngeas que amplíen el registro de las cantantes.

Resulta interesante la indagación que realiza Spasiuk respecto de la modalidad de aprendizaje de este tipo de emisión vocal por parte de las cantoras. Ester Castillo, la entrevistada, explica que el desarrollo de su habilidad fue logrado mediante observación del canto de su madre, quien a su vez adquirió la habilidad observando a su abuela. Aún más, Ester indica que si ella tuviera que enseñar a cantar del modo en que ella lo hace, no sabría cómo hacerlo, dado que “nadie le enseñó a ella”. Aquí se apuntan dos cuestiones insoslayables: por un lado, que el Canto de Varvarco no constituye un contenido de la Educación Musical Formal. Por otra parte, que el aprendizaje de este tipo de canto se da de modo natural para los allí nativos. Volveremos sobre este punto en la Discusión.

## **2. *La Payada y el canto de trabajo en General Madariaga***

La Payada es un tipo de expresión vocal complejo, que involucra el canto repentista, la improvisación, el recitado y el acompañamiento arpegiado de una o más guitarras. La característica más llamativa (que además involucra la construcción de una habilidad - ver SLOBODA, 2005) es el modo en que los payadores inventan el texto poético *en acto*, es decir, durante la performance. Esto habla de la ausencia de un *texto* fijo, tanto musical como poético.

Este estilo particular habría evolucionado desde otro estilo del folklore regional, la *cifra*. La *cifra* podría ser considerada antecesora de la payada por poseer un acompañamiento con acordes plaqué, y porque el texto es ejecutado *ad libitum*, a diferencia de la Payada, que presenta una base rítmica regular a seguir por el cantor y un ajuste muy específico del verso poético respecto de la música.

El ámbito de circulación de la Payada también tiene particularidades. Si bien se da inicialmente en el ámbito familiar (de manera similar a lo que ocurre con las Cantoras de Varvarco), existen lugares específicos donde los payadores demuestran su habilidad bajo formato de espectáculo. Estamos hablando de, por ejemplo, las pulperías y bares locales. En este caso, existe presencia de público que celebra cada una de las rimas presentadas y, en ocasiones, se establecen competencias entre dos o más payadores. El payador también forma parte de rituales culturales (SMALL, 1997), por ejemplo, de los Festivales de Doma o de las fiestas regionales. En este tipo de eventos, cumple el rol de *animador* del festejo, arengando a la gente a participar, o bien de *relator*, comentando las destrezas exhibidas, por ejemplo, por domadores profesionales. Este tipo de animación o relato se da por medio de un *acto musical*: la payada.

El aprendizaje de este tipo de habilidad se da en el seno familiar. En una primera instancia, quien desea transformarse en payador debe ser recitador. Imitando la prosodia del lenguaje hablado, debe inventar versos cada vez más equilibrados y llamativos. En el documental es posible ver como un payador corrige a su hijo indicándole cómo debe acentuar una palabra específica (y esto es logrado a través de un aumento de la intensidad en ese lugar particular, a la vez que aumenta la frecuencia de la sílaba acentuada de la palabra). Una cuestión interesante está dada por la configuración pedagógica que tiene esta intervención. El padre, además de corregir, acompaña a su hijo en guitarra, hasta el momento en que él pueda hacerlo por él mismo. Este tipo de enseñanza pone sobre el tablero la dimensión intersubjetiva de la cognición, un aspecto fundamental de las explicaciones contemporáneas del desarrollo de la Musicalidad (PAPOUŠEK, 1996).

### **3. Canto y Educación Formal. El Canto Coral**

El Canto Coral es un tipo de expresión vocal muy presente en Argentina. En la mayoría de las ciudades del país existen coros, y en algunas de ellas, como por ejemplo en La Plata (Capital de la Provincia de Buenos Aires del Canto Coral), se estima estadísticamente que hay un coro cada dos cuadras (DIARIO EL DÍA, 2011).

Los coros se insertan en una variedad de instituciones: clubes, centros culturales, empresas, colegios profesionales, escuelas, facultades, universidades y más. Si bien hay coros que realizan una audición que rubrica la primera entrevista con el coreuta y lo habilitan para pertenecer al grupo de forma estable, también hay coros que no exigen conocimientos musicales-formales (como por ejemplo, lectoescritura musical convencional) previos, ni tampoco experiencia coral anterior. Esta realidad ha determinado que muchas personas que no se dedican profesionalmente a la música puedan explorar la dimensión de la expresión vocal grupal. Este tipo de panorama que diferencia entre coros profesionales y vocacionales se repite en la mayoría de los sitios del mundo (WARD-STEINMAN, 2010).

La participación en un coro, ya sea profesional o vocacional, supone un tipo de aprendizaje más formalizado que el de las Cantoras de Varvarco o los Payadores. Supone rutinas estrictas y cronometradas de entrenamiento (por ejemplo, el bien conocido circuito *vocalización-ensayo*), una agenda de actuaciones y compromisos, y roles muy bien definidos (en el mejor de los casos, un coro puede contar con un Director, un Asistente de Dirección, y una Preparadora Vocal; además de coreutas). Por otra parte, existen coros que tienen un objetivo formativo, es decir que persiguen, además del logro de ejecuciones vocales ajustadas de versiones corales, el desarrollo de capacidades musicales concretas por parte del coreuta (puede ser la ejecución de algún instrumento, o el dominio de la lectoescritura musical). En zonas geográficas donde existen tradiciones corales fuertes, como por ejemplo en Gaiman, la práctica coral excede los límites institucionales e inunda ámbitos más cotidianos, como el hogar. Nótese que la Directora del Coro de la Escuela de Música de Gaiman resalta el hecho de que dentro del repertorio que ella elige para el grupo, siempre reserva un lugar privilegiado para la música coral galesa. En el capítulo de Pequeños Universos analizado se plantean estas cuestiones a las que estamos haciendo referencia. Por ejemplo, se enuncia la idea de que *desde que estamos aquí el canto nos ha acompañado*. Este esbozo del canto coral y la música en general como una necesidad humana para el desarrollo será retomada en la Discusión.

#### **4. El Canto Lírico como exponente de la Educación Musical Formal**

El Canto Lírico constituye a mí entender una expresión vocal sustancialmente diferente de las anteriores. Tal como se menciona en el documental, existe un *modelo técnico* de cantante lírico (no ahondaremos aquí en arquetipos de índole social) que exige al cantante que domine una serie de cualidades técnicas específicas.

Este modelo se extiende desde la correcta alineación postural y la técnica costodiafragmática para la respiración hasta la presencia del formante del cantante, una banda de energía del espectro acústico cercana a los 3000 *Hz* que, como resultado de la configuración del tracto vocal (conformado por vestíbulo laríngeo, faringe, boca y a veces cavidades nasales), permite a los cantantes sobrepasar la cortina sónica que forman los instrumentos de una orquesta en un teatro lírico. Además, uno de los objetivos de la formación profesional del cantante académico es anular las diferencias perceptibles entre los diferentes modos de combinación de la musculatura laríngea para la producción vocal, comúnmente llamados *registros*. De este modo, al escuchar a un cantante académico formado, se espera no escuchar las transiciones registrales (pasajes), sino oír un continuo frecuencial de igual calidad acústica. Los registros de *falsete* o *voz de cabeza*, *silbido* y *frito vocal* están vedados al cantante lírico/académico.

La transmisión de estos conocimientos tan específicos no se da de ningún modo en el ámbito familiar (a menos que el estudiante posea un familiar cantante, lo cual no es común, como bien señala Víctor Torres). Por el contrario, se da mayoritariamente en el ámbito de instituciones específicas: Conservatorios y Escuelas de Arte terciarias. En estas instituciones, el estudiante atravesará trayectos formativos extensos (de no menos de seis años), y se transformará en discípulo de un maestro de canto, a la vez que cursa otras materias complementarias que acompañan el desarrollo técnico-vocal (Repertorio, Lenguaje Musical, Historia de la Música, Práctica Coral, entre otras).

Toda institucionalización implica la existencia de un *hábitus* (GARCÍA CANCLINI, 1997), es decir, un sistema de estructuras estructuradas, de disposiciones, de esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que pueden trasponerse a otras situaciones:

“La escuela, a través del trabajo pedagógico, de lo que enseña y de lo que calla, de lo que estimula y lo que reprime, tiende a imponer un arbitrario cultural. Para Bourdieu, esta selección que el sistema educativo transmite como cultura legítima va de la mano del correlativo proceso de excluir o desvalorizar significaciones consideradas como no legítimas, como no dignas de ser transmitidas. Así, la escuela contribuye a garantizar la asimilación de esta selección, a producir un hábitus que actúa como organizador de prácticas y representaciones y, por lo tanto, contribuye también a la reproducción de la cultura” (CARABETTA, 2008).

Existe un modelo hegemónico que caracteriza los intercambios pedagógico-vocales y define las estrategias didácticas que utilizará el profesor: el Modelo Conservatorio (GAINZA, 2002). Resumiremos algunas de las características de este modelo:

- El profesor es considerado un estándar a copiar por imitación. Los alumnos deben aprender a realizar las diferentes destrezas técnicas tal como las realiza su profesor -quien es considerado infalible- mediante las indicaciones e instrucciones que éste proporcione sin cuestionarlas, sino aceptándolas como un artículo de fe (LAVIGNAC, 1950). La tradición en la enseñanza está asegurada por esta cadena interminable conformada por eslabones maestro-alumno.
- Se considera que el proceso por el cual el alumno logra copiar a su maestro es la observación directa. Así, en una clase típicamente tradicional de canto, un docente demuestra cómo se canta y espera que el alumno lo haga de igual modo, sin mediar explicación alguna (MAULÉON, 2005; ALESSANDRONI, 2013).
- En esta educación imitativa y por turnos, el docente se ocupa de registrar si el alumno fue capaz o no de sortear el inconveniente. De no prosperar la destreza técnica del alumno, se da por sentado que el mismo no es poseedor de talento natural para la disciplina. De este modo, para ser un cantante, resulta ineluctable ser portador de un don divino.
- Lo que da la pauta al docente respecto del estado actual o avance de un alumno es el *sonido* que logra producir. Este tipo de postura, evidentemente objetivista, niega todo tipo de referencia a otras dimensiones del proceso vocal, tales como la corporal o psicológica.
- Los docentes de canto son reconocidos por su trayectoria artística, sin importar su formación pedagógico-metodológica. Los requisitos para ser un buen maestro de Técnica Vocal son poseer un oído musical excelso, un gusto estético refinado, una personalidad ególatra, y una carrera exitosa como cantante profesional.

De esta manera, el establecimiento de las nociones pedagógicas se da mediante la recopilación y transmisión oral de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno (futuro maestro) de manera unívoca. Por último, diremos que el ámbito predeterminado en el cual circula la producción artística de la cual forman parte los cantantes líricos es un ámbito de exclusividad: salas de concierto, auditorios, teatros líricos y recintos administrativos.

## 5. Discusión. Musicalidad Humana, Intersubjetividad y Música como Acto

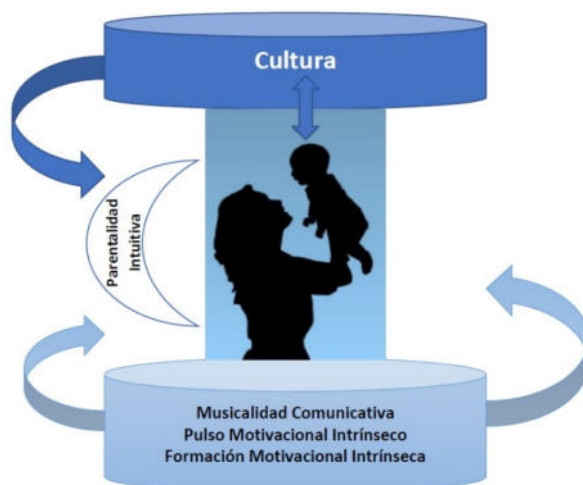
Los diferentes actores presentados en el documental acuerdan en una cuestión: la música nos acompaña desde que nacemos, y se erige como una necesidad humana a lo largo de la vida. Así, parecería que, como seres humanos que somos, sentimos la *necesidad* de sonar, de cantar, de tocar un instrumento, etc., y que esas acciones son siempre realizadas con otras personas. Ya sea en el ámbito familiar junto a los padres, o bien en el seno de una clase de música escolar, la música parece acompañar nuestro paso por el mundo. ¿Existen motivos para pensar que la música es *necesaria* para el desarrollo ontogenético? ¿Acaso podría la musicalidad jugar un rol importante en la filogenia de nuestra especie?

Existe amplia evidencia empírica derivada de investigaciones de campo que nos permite afirmar que desde que somos bebés exhibimos la capacidad de reconocer e interactuar con diferentes contornos melódicos y tímbricos en términos de bucles de repetición y variación (PAPOUŠEK, 1996; TREHUB, 2003). De hecho, esta habilidad parecería ser fundante de un tipo de vínculo mutuo que podemos denominar Ejecución Parental (SHIFRES, 2007). Este concepto propone considerar las interacciones adulto-bebé como manifestaciones protomusicales, y concuerda con avances en el área de la Psicología del Desarrollo que demuestran que las personas ofrecemos continuamente estimulaciones concordantes. Dice Español (2010, p. 52): “Desde la primera vez que hablamos y tocamos a nuestros hijos, les estamos ofreciendo una estimulación multimodal concordante en algún valor temporal, como la duración o el ritmo”.

Se observa entonces que este tipo de estímulo que proveemos a los infantes, que involucra la producción vocal en todas sus dimensiones, el contorno gestual-corporal y el movimiento en el espacio; forma parte de una predisposición universal, del mismo modo que lo hace la capacidad de los infantes para interactuar con dichos elementos comunicativos. Estos patrones conductuales están controlados por subsistemas no conscientes de regulación, es decir, escapan a la esfera racional (PAPOUŠEK, 1996). Por otra parte, resulta insoslayable considerar a la *Ejecución Parental* como un tipo de experiencia interactiva que se da necesariamente. La vulnerabilidad e inmadurez con la que nacemos, genera altos niveles de dependencia y andamiaje parental. El largo período que antecede a la formación de funciones psicológicas superiores tiene una ventaja evolutiva: plasticidad, fluidez o flexibilidad cognitiva (ESPAÑOL, 2010).

Este compromiso temprano de elementos musicales en la crianza permite situar a la música como una de las *Funciones Críticas de la Humanización* (RIVIÈRE, 2003; ESPAÑOL, 2010), como un punto de encuentro entre biología y cultura que facilita nuestro desarrollo como seres humanos. Así, existen autores que prefieren hablar de *musicalidad comunicativa* (MALLOCH, 2002) definida como la habilidad para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro, atribuyendo a la música características dialógicas en un sentido amplio. Papoušek (1996) destaca en este sentido cinco características fundamentales de la musicalidad humana: i) posee bases biológicas; ii) posee significación adaptativa; iii) es portadora de motivación intrínseca; iv) supone un compromiso con aspectos de la adaptación biológica y cultural; v) propicia la eficiencia autoregulatoria.

Las interacciones adulto-bebé parecen cumplir, además, una función de regulación de la excitación y la atención, funcionan como soporte didáctico de aprendizajes sociales y colaboran en la adquisición de elementos prosódicos del lenguaje. Si bien este último punto escapa al objetivo del presente trabajo, diremos que existen estudios que proponen que el lenguaje y la música están continuamente evolucionando y acarreando potenciales adaptativos, y que las formas de intervención de la Ejecución Parental parecen influenciar la adquisición del lenguaje como el desarrollo de la musicalidad. Esto no hace más que demostrar que “los modos de proteger, alimentar y estimular, están atravesados de los contenidos de la cultura y son una instancia primaria de la enseñanza de los rasgos de la cultura que los adultos ofrecen a los infantes” (SHIFRES, 2007). En un sentido más acotado, podemos afirmar que los recursos utilizados por el adulto en las interacciones propias de la Ejecución Parental estarán teñidos de su propia cultura musical para comunicar ciertos contenidos en la ejecución.



**Figura 1.** Modelo de conformación de la parentalidad intuitiva en el contexto de interacciones intersubjetivas (SHIFRES, 2007).

En función de lo argumentado en los párrafos anteriores, se hace posible realizar una lectura más acabada respecto de la transmisión tradicional de pautas de expresión vocal que contemple las pautas técnico-vocales-expresivas de las Cantoras de Varvarco o de los payadores como diferentes formas de cultura musical que es posible transmitir a los infantes a través de las interacciones adulto-bebé. Esta posición implica ampliar el concepto de *música*. En vez de conceptualizarla como un espectáculo especializado producido por unos pocos con una finalidad principalmente hedonista (que infunde placer, deleite, asombro), es posible conceptualizarla como *acción cultural*, es decir, como medio de comunicación óptimo para la interacción social que puede mediar aun en los casos en que la mediación verbal fracasa (PAPOUŠEK, 1996). En esta visión, se realzan las dimensiones culturalmente-enactiva y socio-intencional del significado musical (CROSS, 2010); y se libera al oyente del rol pasivo que ocupa en las conceptualizaciones más tradicionales. “La música no es una cosa, es una actividad”, postula Small (1997), haciendo alusión a un tipo de encuentro humano a través de sonidos organizados. El hecho de conceptualizar la música como pura acción llevó a Small a acuñar el verbo *musicar* para hacer referencia a “tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. No sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar, prepararse para actuar, practicar, ensayar (...) Es como escuchan los oyentes, cómo bailan los bailarines, cómo resuena el sitio, y como resueno yo mismo con mis con-musicantes” (SMALL, 1997, s.p.).

El paisaje, la tradición culinaria regional, los lugares que se transitan y el modo de experimentar el paso del tiempo son sólo algunos elementos que conforman el conjunto de relaciones alrededor de *musicar*, donde se encuentra el significado del acto de *musicar*. Las diferentes formas de expresión vocal que hemos analizado responden a entramados complejos diferentes, donde la obra musical concreta debe ser vista como el producto de esa estructura interrelacional fortísima. Cuando la cantora neuquina entrevistada argumenta que aprendió a cantar de forma natural, se refiere a que no existió mediación de la educación musical formal. Sin embargo, el hecho de que no exista una sistematización educativa como aquella que si se observa en el aprendizaje del Canto Lírico, no hace que no existan elementos musicales-afectivos transmitidos. De hecho, la analogía entre los recursos utilizados por el adulto en las interacciones tempranas y los elementos que conforman nuestra cultura musical hace pensar que sería posible una continuidad entre las interacciones tempranas y las formas de recepción adultas (SHIFRES, 2007).

Como se ha expuesto, la musicalidad humana conforma una dimensión compleja que involucra elementos aparentemente innatos con elementos eminentemente culturales, y constituye una pieza indispensable para el desarrollo onto y filogenético de la especie.

## CONCLUSIONES

Se han presentado a lo largo del presente trabajo una serie de reflexiones que permiten repensar las relaciones entre el discurso musical en sí, nuestra experiencia subjetiva de la música, el aprendizaje musical y los paradigmas didácticos que lo atraviesan, y el modo en que emerge la musicalidad en la infancia temprana. Se ha mostrado que las experiencias de intersubjetividad, base de todo el desarrollo comunicativo, son muy cercanas a la música y constituyen un caso de *musicalidad comunicativa* toda vez que para su puesta en acción hacen uso de elementos musicales y generan significación. Además, la perspectiva de la *Ejecución Parental* permite comprender las interacciones tempranas como dispositivos de transmisión de pautas culturales (y por tanto también musicales) que favorecen el desarrollo del ser humano, y permiten, entre otras cosas, la adquisición de los elementos prosódicos del lenguaje.

Este último elemento que permite tender un puente de comunicación entre pautas de comportamiento no racionales (inconscientes), innatas, y desarrollo cultural, permite repensar la definición de *música* tradicional y construir una más abarcativa, que contemple el conjunto de relaciones socioculturales que la determinan. De este modo, la existencia actual de los diferentes modos de expresión vocal seleccionados por el documental especial de Pequeños Universos constituiría evidencia explícita de una serie de procesos sociocognitivos previos (como los de interacción temprana) que habilitaron su emergencia y continuidad. Así entendida, nuestra participación en las prácticas musicales actuales se vuelve una consecuencia lógica de la modalidad de crianza que hemos atravesado como seres humanos, y constituye la prolongación de una estrategia adaptativa que permite el encuentro humano y la sincronía intersubjetiva.

La posibilidad de pensar a la música como una *Función Crítica de Humanización* deja abiertos algunos interrogantes, siendo algunos de los más importantes: (i) ¿En qué grado promueven las interacciones tempranas adulto-bebé potenciales adaptativos?, (ii) ¿De qué manera impactan las diferentes modalidades de crianza en las competencias musicales adultas? Y, (iii) ¿De qué manera es posible la construcción de nuevas modalidades de interacción adulto-bebé más significativas?

El hecho de que las Ciencias Cognitivas (sobre todo las de segunda generación que postulan que la acción corporal constituye la base del pensamiento abstracto y de la construcción de habilidades complejas) haya incluido los tópicos presentados en este trabajo dentro de su programa de investigación constituye una esperanza para el desarrollo de nuevas perspectivas que de seguro enriquecerán y permitirán un encuentro entre visiones puramente biológicas o socioculturales que, por definición, constituyen formas de reduccionismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESSANDRONI, N. (2013). Pedagogía Vocal comparada. Qué sabemos y que no. *Arte e Investigación*, 9, 7-13.

CARABETTA, S. M. (2008). *Sonidos y Silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires: Maipue.

CROSS, I. (2010). La Música en la Cultura y la Evolución. *Epistemos*, 1, 9–17.

DIARIO EL DÍA (2011, Diciembre 26). *La Plata ya es capital del canto coral*. Sección La Ciudad.

ESPAÑOL, S. (2010). El desarrollo como estrategia adaptativa: Características exclusivas de la infancia humana. *Revista de Psicología*, 11, 47–58.

CANCLINI, N. G. (1997). *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: UBA.

GAINZA, V. H. (2002). *Pedagogía vocal: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.

LAVIGNAC, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MAULÈON, C. (2005). Arte y Ciencia. Hacer y Pensar la Pedagogía Vocal. Actas del I° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, 3 a 5 de noviembre de 2005, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

PAPOUŠEK H. (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En I. DELIEGÉ & J. A. SLOBODA (Eds.), *Musical Beginnings. Origins and development of musical competence* (pp. 37-55). New York: Oxford University Press.

IRIGOYEN, A., & CACOPARDO, A. (2012). *Pequeños Universos. Voz. Emisión especial*. (Documental 4<sup>ta</sup> temporada). Emitido por Canal Encuentro. Disponible en: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=110657](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=110657).

RIVIÈRE, A. (2003). Interacción precoz. Una perspectiva vygotskiana a partir de los esquemas de Piaget. En M. BELINCHÓN, A. ROSA, M. SOTILLO, & I. MARICHALAR (Comps.), *Ángel Rivière. Obras Escogidas*. (Vol II). Madrid: Panamericana.

SHIFRES, F. (2007). La ejecución parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En M. P. JACQUIER & A. P. GHIENA (Eds.), *Música y Bienestar Humano* (pp 13- 24). *Actas de la VI Reunión de SACCoM*.

SLOBODA, J. (2005). *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*. New York: Oxford University Press.

SMALL, C. (1997). El Musicar: un ritual en el espacio social. *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 25 de Mayo de 1997, Benicàssim.

TREHUB, S. (2003). Musical Predispositions in Infancy: an update. En I. PERETZ & R. ZATORRE (Eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music* (pp. 2-20). New York: Oxford University Press.

WARD-STEINMAN, P. M. (2010). *Becoming a Choral Music Teacher. A Field Experience Workbook*. New York: Routledge.

## “A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN: O PAPEL DO SEU SERVIÇO DE MÚSICA NO ÂMBITO DO APOIO ÀS BANDAS DE MÚSICA (1955-1995)”

*“The Calouste Gulbenkian foundation: The role of its Music Service within the context of the support to Wind Bands (1955-1995)”*

MADUREIRA, Bruno<sup>2</sup>

---

### **R**esumo

Desde os seus primeiros anos de existência, em meados da década de 1950, até meados da década de 90, que a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) apoiou direta ou indiretamente bandas de música amadoras, quer através da concessão de subsídios e instrumentos, quer no âmbito da formação de elementos e promoção do trabalho artístico destes agrupamentos musicais. Apoiado, em grande medida, nos relatórios de contas da FCG, este artigo pretende analisar e dar a conhecer o contributo da FCG, em particular do seu Serviço de Música, às bandas de música amadoras ao longo de cerca de quatro décadas. Podemos considerar relevante a contribuição desta instituição para a manutenção e desenvolvimento de muitos destes agrupamentos, não só ao nível dos apoios monetários e materiais, mas também no que diz respeito à formação de maestros e executantes, e ainda à promoção destes agrupamentos musicais. O papel da FCG foi ainda mais valioso se tivermos em conta que a maioria desses apoios foi efetuada num período particularmente crítico para as bandas de música. Contudo merece também realce a discrepância entre os apoios monetários atribuídos a esses agrupamentos amadores – em média apenas cerca de cinco por cento do total dos subsídios atribuídos - e aqueles que eram dirigidos a outros agrupamentos, projetos ou atividades.

### **A**bstract

Since its early years of existence, in the mid-1950s, until the mid-1990s, the Calouste Gulbenkian Foundation (*Fundação Calouste Gulbenkian*, or FCG) has provided support to Portuguese wind bands, both directly and indirectly, through subsidies, and by supplying instruments, as well as by training the members and promoting the artistic work of these bands. Mostly based on the accounting reports of FCG, the aim of this paper is to analyse and expose the contribution of the FCG, particularly its Music Service, to wind bands throughout four decades. The contribution of this institution to the existence and development of many of these groups can be considered relevant, not only as a result of its material and financial support, but also as regards the training of conductors and performers, in addition to the promotion of these musical groups. The role of FCG was all the more valuable when taking into account that the greater part of this support was carried out in a particularly critical period for wind bands. However, the gap between the monetary support granted to those amateur groups – in an average of five per cent of the total amount granted as subsidies—and the sums attributed to other groups, projects or activities is also noteworthy.

**Palavras-Chave:** Banda de música amadora; Fundação Calouste Gulbenkian; Serviço de Música; ACARTE.

**Key words:** wind bands; Calouste Gulbenkian Foundation; Music Service; ACARTE.

**Data de submissão:** Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

---

<sup>2</sup> BRUNO MADUREIRA – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. PORTUGAL.  
Correio eletrónico: [brunofcsh@gmail.com](mailto:brunofcsh@gmail.com)

## **INTRODUÇÃO**

Apesar do quase total abandono por parte do poder político até aos anos de 1980 do século anterior, as bandas de música amadoras beneficiaram ao longo de várias décadas do apoio e colaboração de algumas instituições não estatais, nomeadamente da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

A partir da informação relativa ao Serviço de Música da FCG contida nos relatórios de contas trianuais e posteriormente anuais desta fundação, entre outros documentos, pretendemos analisar, compreender e divulgar até que ponto foi relevante a ação deste serviço da FCG para o desenvolvimento e promoção das bandas de música em Portugal. Entre as limitações encontradas, destacamos o facto de em alguns desses relatórios a menção relativa aos subsídios atribuídos às bandas de música não estar separada de outras iniciativas, ou seja, em alguns períodos não podemos descrever o total de quantias atribuídas especificamente a bandas de música.

Após uma breve alusão à criação do Serviço de Música no seio da FCG, será feita uma descrição e análise dos apoios atribuídos pela FCG às bandas de música em forma de subsídios e, sempre que possível, uma comparação com o montante total de subsídios atribuídos pela Fundação. Segue-se uma abordagem acerca do contributo desta instituição para a formação de regentes de bandas de música, a qual foi inédita em Portugal até à época, e ainda acerca do papel e relevância do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) no âmbito da promoção e divulgação da atividade musical das bandas de música. Foi na década de 1960 que algumas bandas de música civis começaram a adotar um instrumental de diapasão normal, sendo que a FCG teve um papel muito ativo neste âmbito. Este assunto será tratado na secção seguinte. Antes da habitual conclusão serão referidos alguns colaboradores do Serviço de Música ligados a bandas de música e ainda o esforço que a FCG desenvolveu no âmbito do apoio à deslocação de bandas de música a festivais no estrangeiro.

### **A criação do Serviço de Música da FCG**

Em 1956, após a morte de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) foi criada oficialmente, a desejo deste, uma fundação com o seu nome dedicada à intervenção nas áreas sociais, artísticas, educativas e científicas, a qual foi presidida durante várias décadas por José Henrique de Azevedo Perdigão (1896-1993).

Num país pobre, fechado e autoritário como era então Portugal, uma instituição com os meios financeiros da FCG influenciou determinantemente toda a vida musical portuguesa a partir de então e a chamada música amadora não foi exceção.

Assim, pouco tempo depois foi criado no seio desta instituição um serviço particularmente dedicado à arte musical, a qual denotava um atraso relativamente a outros países europeus e, por isso mesmo, constituiu uma prioridade de intervenção da FCG desde o seu início. O Serviço de Música da FCG foi constituído em 1958 e dirigido desde a sua génese por Madalena de Azevedo Perdigão (1923-1989), a qual manteve-se no cargo até 1974, sempre “em regime de gratuidade de funções”, como era assinalado no final dos Relatórios do Presidente. Posteriormente regressou à FCG para dirigir o ACARTE.

As modalidades e as prioridades da intervenção da FCG nos vários domínios da música foram reformuladas progressivamente, de acordo com a evolução da vida musical portuguesa, particularmente no que diz respeito ao reforço do papel do Estado e ao aparecimento de novos agentes culturais públicos e privados neste sector, particularmente a partir dos anos de 1980.<sup>3</sup> Assim passou-se, gradualmente, de uma intervenção de âmbito alargado, traduzida no apoio a um leque muito vasto e diversificado de projetos em vários domínios, tanto de iniciativa própria como de apoio a programas exteriores, a uma concentração maioritária de recursos nas atividades diretas da FCG, sobretudo nas que estavam associadas aos seus agrupamentos artísticos permanentes - a orquestra, o coro e o ballet.

Ao longo de mais de três décadas a Fundação, através do seu Serviço de Música, atribuiu apoios regulares a bandas de música amadoras com vista à remuneração de regentes, à organização de concertos e concursos nacionais e regionais, e à aquisição de novos instrumentos e também de reportório. O estabelecimento de novos programas de financiamento público a estes agrupamentos por parte do Estado Central e das autarquias, bem como, em certos casos, de fundos estruturais da União Europeia, mobilizando recursos orçamentais incomparavelmente superiores, levaram a Fundação a suprimir gradualmente estes apoios em meados da década de 90<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O apoio às bandas de música amadoras é um bom exemplo dessa reformulação de prioridades, o qual diminuiu progressivamente até à sua extinção, a partir do momento em que estes agrupamentos musicais passaram a ser apoiados por outras instituições, particularmente as ligadas ao poder local.

<sup>4</sup> Rui Esgaio e João Forjaz Vieira (Coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian - 1956-2006 – Factos e números*. Lisboa, Ed. FCG, 2008, p. 134.

O movimento financeiro geral do Serviço de Música foi dividido ao longo dos anos em “iniciativas próprias” e “subsídios concedidos”. As primeiras diziam respeito a bolsas de estudo, cursos para professores e cursos de iniciação musical, organização do Festival Gulbenkian de Música, prospeção folclórica, entre outros. A segunda dizia respeito a apoios a bandas de música, deslocação de artistas e de agrupamentos artísticos portugueses ao estrangeiro, apoios a estabelecimentos de ensino de música e também a outras instituições culturais.

### **Apoio às bandas de música em forma de subsídios**

O que o presidente da Fundação escreve no primeiro relatório de atividades da instituição é demonstrativo da importância atribuída pela FCG no apoio às bandas de música amadoras, as quais o autor considera que são

“Instituições particulares que têm prestado assinalados serviços à causa da cultura popular portuguesa. A sua actividade desenvolve-se em localidades afastadas dos grandes centros e atinge apenas os meios pobres e humildes, mesmo que exercida em vilas ou cidades. Por outro lado, as bandas de música representam, na grande maioria das nossas aldeias, a única possibilidade de educação musical, mesmo rudimentar. São centros polarizantes da vida associativa, com tudo o que isso comporta de aperfeiçoamento do convívio social. E constituem uma das raras formas não passivas de aproximação da música ao alcance do povo” (ESGAIO & VIEIRA, 2008, 134).

Nos primeiros quatro anos de existência da Fundação, segundo o mesmo relatório, os apoios do Serviço de Música foram direccionados para a prospeção folclórica, auxílio a compositores, cursos de educação musical, conferências, organização e financiamento dos Festivais Gulbenkian de Música. Foram ainda atribuídos subsídios para outras instituições, nomeadamente coletividades com banda de música. Relativamente a estas e,

“Devido às graves dificuldades financeiras que algumas das instituições em causa suportam, a fundação reservou uma verba de 300 contos para concessão de subsídios às sociedades de cultura e recreio possuidoras de bandas de música que maiores garantias oferecessem e cuja acção se apresentasse mais meritória, de acordo com os resultados de um inquérito efectuado pelo serviço de música” (*Idem*, p. 116)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Apesar de termos conhecimento de que o Serviço de Música da FCG iniciou a sua actividade em 1958, não nos foi possível apurar se foi este o primeiro ano em que foram atribuídos apoios financeiros às bandas filarmónicas ou se já tinham sido atribuídos em anos anteriores, uma vez que o primeiro relatório da Fundação é relativo aos seus primeiros quatro anos de existência, ou seja, de 1955 a 1959 e não especifica as contas anuais, mas apenas as quadrienais.

Entre os 373 pedidos de ajuda de diferentes organismos ao Serviço de Música no ano de 1960, apenas setenta e nove foram provenientes de bandas de música. Em 1961 os pedidos por parte de bandas aumentaram para 108 e em 1962 para 115 o que perfaz um total de 302 pedidos de auxílio efetuados por bandas de música em apenas três anos. Porém nem todos os pedidos de ajuda eram concedidos, sendo que em 1960 a FCG concedeu subsídios a apenas vinte e cinco bandas, num total de setenta e nove pedidos, em 1961 ajudou trinta e três bandas e em 1962 a trinta e duas bandas, o que perfaz um total de noventa bandas apoiadas neste triénio. Em 1961 o apoio monetário foi de 353 000\$00 e em 1962 de 351 132\$50, perfazendo um total de 704 132\$50. Quanto ao ano de 1960, apesar de a FCG ter aplicado subsídios no valor de 252 000\$00 destinados a vinte e cinco bandas, esses subsídios foram aprovados em 1959, logo, essa verba foi considerada um encargo do ano de 1959.<sup>6</sup> Além dos 20 001 526\$30 investidos no âmbito de iniciativas próprias, a Fundação despendeu neste triénio um total de 9 431 771\$50<sup>7</sup> em subsídios atribuídos, o que significa que somente cerca de uma décima parte foi atribuído a bandas de música.

Com base nos elementos constantes de um questionário previamente enviado às bandas interessadas, o Serviço de Música selecionou os agrupamentos contemplados no referido triénio, tendo dado preferência aos pedidos provenientes de bandas com maior acção cultural e educativa, com piores condições económicas e com actividade em meios que dificilmente poderiam suprir as suas deficiências.<sup>8</sup>

Entre os anos de 1963 e 1965 a FCG concedeu um total de 994 274\$20 a trinta e oito bandas de música. Especificamente em 1963 a FCG facultou 392 773\$80 a trinta e duas bandas de música, em 1964 distribuiu 301 496\$00 por quatro bandas e em 1965 foram subsidiadas apenas duas bandas com a quantia total de 300 004\$40.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> José de Azevedo Perdigão, *II Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1960 a 31 de Dezembro de 1962*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 112-114. Não sabemos se este valor está incluído nos 300 contos de subsídios mencionados no I Relatório do Presidente.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>9</sup> José de Azevedo Perdigão, *III Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1963 a 31 de Dezembro de 1965*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 99. A discrepância entre o número de bandas apoiadas antes e depois de 1964 está relacionada com a alteração de critérios relativamente à distribuição de subsídios, a qual tem a ver com o esforço realizado pela FCG no intuito de contribuir para a transição do uso de instrumentos de diapasão brilhante, até então habitual nas bandas civis, para o diapasão normal, que já era utilizado em outros países da Europa. Esta questão será abordada mais à frente.

Embora importantes para as bandas que os recebiam, estes donativos da FCG eram apenas uma pequena parte do total de subsídios concedidos pela Fundação. Além das iniciativas próprias da FCG, neste triénio foram concedidos subsídios no total de 18 579 487\$00,<sup>10</sup> ou seja, o montante atribuído às bandas de música traduziu-se em pouco mais de 5 % da totalidade.<sup>11</sup>

Alguns dados mencionados no relatório correspondente ao triénio entre 1966 e 1968 demonstram novamente a grande discrepância entre as ajudas concedidas a bandas de música amadoras e as que eram destinadas a outras atividades musicais. O total de apoios monetários atribuído neste triénio às bandas foi apenas de 1 046 113\$00, uma quantia quase insignificante face ao valor bruto dos apoios atribuídos à generalidade das atividades musicais, o qual foi de 26 329 357\$00. Especificamente em 1966 foram concedidos 377 950\$00 a várias bandas de música, tendo este valor diminuído para 270 018\$00 em 1967, e aumentado para 398 145\$00 em 1968.<sup>12</sup>

No triénio compreendido entre 1969 e 1971, deram entrada no Serviço de Música um total de 355 pedidos de subsídio provenientes de várias bandas de música amadoras. Destes, foram indeferidos vinte e sete e os restantes estudados “de forma a saber quais as filarmónicas com maior qualificação artística e que dariam garantia de melhor aproveitamento do subsídio que eventualmente lhes viesse a ser concedido”. Com base nesse estudo a Fundação doou instrumentais completos, em diapasão normal, à Sociedade Filarmónica Artistas de Minerva (Loulé), à Sociedade Filarmónica Artista Faialense (Faial), à Filarmónica União Sardoalense (Sardoal) e à Banda da Casa Pia de Lisboa. Igualmente distribuiu a outras bandas, conforme as suas necessidades, cerca de 124 instrumentos avulsos.<sup>13</sup> A FCG despendeu, com o auxílio às bandas de música, 200 000\$00 no ano de 1969, 200 000\$00 em 1970 e 600 000\$00 em 1971, perfazendo um total de 1 000 000\$00. Mais uma vez estes valores ficaram muito aquém dos valores atribuídos a todo o Serviço de Música, que foi de 27 644 261\$00.<sup>14</sup> Apesar de o valor total de subsídios atribuídos pela FCG ser superior aos triénios anteriores, os valores concedidos especificamente às bandas de música diminuíram ligeiramente em termos percentuais face ao total.

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>11</sup> À ópera foram atribuídos 2 608 112\$40, e a estabelecimentos de ensino de música 8 936 000\$00.

<sup>12</sup> José de Azevedo Perdigão, *IV Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1966 a 31 de Dezembro de 1968*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 19670, p. 122.

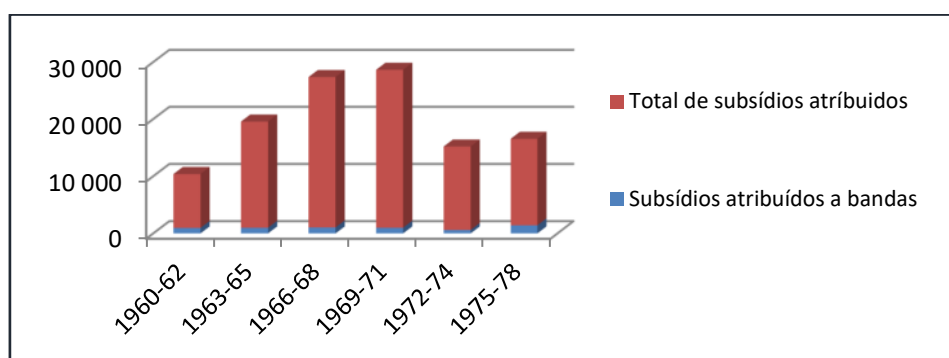
<sup>13</sup> É plausível que estes 124 instrumentos distribuídos a avulso a diversas bandas fossem de diapasão brilhante e facultados à FCG pelas bandas que foram contempladas com instrumentais completos em diapasão normal.

<sup>14</sup> José de Azevedo Perdigão, *V Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1969 a 31 de Dezembro de 1971*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 121-123.

Segundo o relatório respeitante ao triénio 1972-1974 foram concedidos pelo Serviço de Música subsídios no valor de 600 000\$00 destinados a dezanove bandas de música civis para aquisição de instrumentos, sendo que o total de subsídios concedidos pela FCG foi de 14 593 907\$50.<sup>15</sup> Esta diminuição dos valores concedidos pela Fundação em forma de subsídio face ao triénio anterior, que no caso das bandas foi de 40%, poderá estar relacionada com dois fatores que na época terão influenciado a vida da Fundação, nomeadamente a crise petrolífera internacional de 1973, a qual terá afetado diretamente as receitas da Fundação, obrigando a uma redução nas políticas de financiamento, e também a Revolução Democrática, a qual provocou convulsões sociais que atingiram todas as instituições e às quais a Fundação não ficou imune.<sup>16</sup>

O valor dos subsídios atribuídos pelo Serviço de Música no triénio seguinte (de 1975 a 1978) foi ligeiramente superior mas, ainda assim, muito aquém de períodos anteriores - 15 123 808\$80. Uma pequena parcela deste valor destinou-se a formação e ajuda material a diversas bandas “Foram concedidos 1 423 064\$10 a bandas de música civis e à Associação Portuguesa de Educação Musical, para a efectivação de Cursos de Aperfeiçoamento de Regentes, concertos e concursos de bandas, aquisição de novos instrumentos e ainda a título de auxílio na realização de Música para Jovens Executantes” (PERDIGÃO, 1980, p. 66).<sup>17</sup>

***Subsídios atribuídos a bandas de música e total de subsídios atribuídos entre 1960 e 1978 pelo Serviço de Música da FCG***



**Nota:** Valores em escudos

<sup>15</sup> José de Azevedo Perdigão, *VI Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1972 a 31 de Dezembro de 1974*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. 115. Este relatório não especifica os valores atribuídos em cada um dos anos, nem quais as bandas contempladas pelos mesmos.

<sup>16</sup> Na FCG provocou o afastamento de, entre outros, Madalena Perdigão.

<sup>17</sup> José de Azevedo Perdigão, *VII Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1975 a 31 de Dezembro de 1978*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 66. Em 1980 foi publicado o relatório referente ao período mediado entre 1975 e 1978 e a partir desse ano os relatórios foram realizados anualmente. Importa mencionar que durante este quadriénio foram suspensas duas das comissões consultivas do Serviço de Música, nomeadamente, a de Selecção de Instrumentos e a de Etnomusicologia, mantendo-se apenas a comissão consultora de musicologia.

Sensivelmente a partir de 1978 a FCG alterou o seu paradigma quanto ao apoio a bandas civis ao abandonar, embora temporariamente, o sistema de doação de instrumentos ou atribuição de valores monetários, para passar a apostar exclusivamente no apoio à formação de regentes e executantes, em parceria com outras entidades, nomeadamente a Secretaria de Estado da Cultura e a Associação Portuguesa de Educação Musical. Esta mudança de estratégia poderá estar relacionada com um protocolo assinado à época entre diversas entidades que possuíam projetos de apoios a bandas de música, incluindo a FCG, a fim de conjuntamente estudar a distribuição mais justa e equitativa dos apoios materiais e financeiros às bandas de música, bem como de evitar os apoios repetidos às mesmas instituições.

No ano de 1979 as bandas de música não receberam qualquer apoio por parte da FCG. Contrariamente foram despendidos 9 580 872\$90 para auxílio a nove estabelecimentos de ensino musical e a dez grupos corais, bem como para encomendas de obras a compositores, concessão de bolsas de estudo e para diversas finalidades de educação e cultura musical.<sup>18</sup>

Quanto ao ano de 1980 a FCG atribuiu 748 000\$00 a sete escolas de aprendizes de bandas de música civis, desta vez, em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura. A FCG atribuiu ainda subsídios a dez estabelecimentos de ensino musical, também em colaboração com a SEC, a nove grupos corais, fez encomendas a compositores, concedeu várias bolsas de estudo e ainda atribuiu subsídios para outras finalidades de educação e cultura. O total de subsídios concedidos foi de 15 818 619\$00.<sup>19</sup>

Em 1981 não foram, pela segunda vez, concedidos subsídios diretos a qualquer banda de música, segundo o que consta no relatório desse ano. Foram, no entanto, atribuídos subsídios no valor de 24 954 756\$11 a nove estabelecimentos de ensino musical, em colaboração com a SEC, a quinze grupos corais, foram feitas encomendas a compositores, atribuídas várias bolsas, concedidos apoios para cursos de didática musical e ainda para finalidades diversas. No que diz respeito a bandas de música, embora não tenham sido contempladas com subsídios diretos, realce-se a atribuição de um subsídio de 100 000\$00 concedido à Associação Portuguesa de Educação Musical APEM), destinado à organização de cursos de aprendizes de bandas de música civis.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> *Relatório anual de 1979*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 12.

<sup>19</sup> *Relatório anual de 1980*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 15.

<sup>20</sup> *Relatório anual de 1981*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 19.

No ano de 1982 foram concedidos subsídios no valor de 25 000 000\$00 a diversos estabelecimentos de ensino musical, a dezasseis grupos corais, foram feitas encomendas a compositores e foram atribuídas bolsas de estudo. A FCG também apoiou pelo segundo ano consecutivo a realização de quatro cursos de aprendizes de bandas de música civis.<sup>21</sup>

No ano seguinte, em 1983, os subsídios atribuídos pelo Sector de Música, no valor total de 41 842 092\$00, seguiram a linha dos anos anteriores. No que diz respeito a bandas de música foram atribuídos subsídios para auxiliar a realização de catorze cursos de aprendizes de bandas de música civis. O relatório não menciona quem organiza estes cursos, mas partimos do pressuposto que são as próprias bandas, uma vez que quando estes são organizados pela APEM, ou por outra instituição, o mesmo é mencionado nos relatórios.<sup>22</sup>

Em termos de apoio e promoção das bandas de música o ano de 1984 foi um pouco mais positivo que os anteriores. Entre os subsídios atribuídos neste ano, alguns destinaram-se a nove bandas de música civis para auxílio na realização de cursos de aprendizes. Foi atribuído novamente um subsídio à APEM para a realização de cursos destinados a aprendizes de bandas de música.<sup>23</sup>

Após seis anos sem atribuir subsídios a bandas de música, exceto os que eram destinados à formação de regentes e de aprendizes, em 1985 o Serviço de Música da FCG voltou a conceder apoios monetários a dezanove bandas de música civis para a compra e reparação de instrumentos e também pagamentos a professores. Os valores não são discriminados nos relatórios, sendo que o total de subsídios concedidos foi de 63 192 146\$20.<sup>24</sup>

Embora admita privilegiar os seus agrupamentos artísticos residentes, a partir da segunda metade da década de oitenta a FCG mantém o seu apoio às bandas de música amadoras, isto porque, considera que em determinadas zonas esses agrupamentos musicais são os únicos que podem contribuir para a formação musical de crianças e jovens. Assim estimula, não só a actividade de formação de regentes e executantes, mas também o desenvolvimento de uma escolha de repertório que contenha pelo menos uma componente erudita significativa.

---

<sup>21</sup> *Relatório anual de 1982*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 30.

<sup>22</sup> *Relatório anual de 1983*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 30.

<sup>23</sup> *Relatório anual de 1984*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 36.

<sup>24</sup> *Relatório anual de 1985*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 56.

Entre os anos de 1986 e 1989 mantiveram-se os apoios prioritários a seis sectores diferenciados, nomeadamente bandas de música civis, instituições de ensino de música, grupos corais amadores, encomendas de obras musicais, restauros de órgãos e bolsas de estudo. Foram assim, atribuídos subsídios a quinze bandas de música civis em cada um dos anos de 1986, 1987 e 1988, sendo que no ano de 1989 foram subsidiadas vinte bandas de música. Estes subsídios, segundo os responsáveis do Serviço de Música, eram destinados a aquisição e reparação de instrumentos e participação no pagamento de honorários de professores e regentes.<sup>25</sup>

No ano de 1990 os seis sectores anteriormente considerados pela FCG como prioritários, no âmbito da concessão de subsídios a terceiros, passaram a ser apenas quatro, designadamente bandas de música civis, instituições escolares, grupos corais amadores e bolsas de estudo. Neste ano foram concedidos subsídios a dezoito bandas de música civis, sediadas em Vila Real, Penafiel, Seia, Vale de Cambra, Crato, Olhão, Açores, Aveiras de Cima, Vouzela, Soure, Leiria, Alhandra, Avelar, Cartaxo, Azeitão, Torres Novas, Tomar e Óbidos. Esse subsídio destinava-se a comprar e a reparar instrumentos musicais.<sup>26</sup>

Em 1991 o Serviço de Música continuou a privilegiar a manutenção e desenvolvimento de atividades dos seus agrupamentos artísticos residentes, embora continuasse a apoiar iniciativas de outrem. No âmbito da concessão de subsídios a terceiros o apoio prioritário destinou-se a cinco sectores diferenciados, nomeadamente, bandas de música civis, instituições escolares, grupos corais amadores, encomendas a compositores e bolsas de estudo. Deste modo, e com o objetivo de participar na compra e reparação de instrumentos musicais, foram atribuídos subsídios a doze bandas de música civis, sediadas em Fanhões, Brinço (Macedo de Cavaleiros), Entroncamento, Arouca, Lever (Carvalhos), Unhais da Serra, Montemor-o-Novo, Pinheiro (Albergaria-a-Velha), Alcácer do Sal, Maiorga (Alcobaça), Torres Novas e Torroelo.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Relatório anual de 1986*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 43; *Relatório anual de 1987*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 54; *Relatório anual de 1988*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 69; *Relatório anual de 1989*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 76. Nestes relatórios não estão especificados os valores atribuídos a bandas de música.

<sup>26</sup> *Relatório anual de 1990*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 74.

<sup>27</sup> *Relatório anual de 1991*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 69-70.

No ano seguinte, em 1992, o apoio do Serviço de Música manteve-se aos cinco sectores contemplados no ano anterior e considerados como prioritários. Quanto às bandas de música amadoras foram contempladas com subsídios individuais de 250 000\$00 quinze destes agrupamentos, sediados nas localidades de Alcácer do Sal, Alverca, Amarante, Arazede, Azinhaga, Cartaxo, Catujal, Lavre, Loriga, Louriçal, Óbidos, Ourém, Pedreira, Tomar e Vouzela. Assim, o valor total dos subsídios neste ano foi de 3 750 000\$00.<sup>28</sup>

Face às restrições orçamentais dos programas de apoio a FCG optou, em 1993, em reduzir o número de coletividades abrangidas pelo mesmo, e aumentar o montante de cada subsídio, de forma a garantir-lhe uma maior eficácia. Neste ano, como resultado de uma seleção conduzida na ótica atrás referida, foram, pois, atribuídos subsídios de 400 000\$00 a dez bandas filarmónicas, designadamente às Bandas da Associação Filarmónica e Cultural do Entroncamento, da Carregosa, da Casa do Pessoal das Minas do Pejão (Castelo de Paiva), da Sociedade da Banda Musical do Souto, da Sociedade Euterpe Alhandrense, da Sociedade Filarmónica Amizade Visconde de Alcácer, da Sociedade Filarmónica Humanitária (Palmela), da Sociedade Filarmónica Maiorguense, da Sociedade Filarmónica de Serpa e da Sociedade Filarmónica Tondelense.<sup>29</sup> No relatório relativo ao ano de 1994 já é visível uma vontade institucional de acabar com os subsídios destinados a bandas de música. O mesmo refere o seguinte:

“Os programas de apoio a bandas de música e a grupos corais, recaindo em actividades de natureza amadora, situar-se-iam claramente, em princípio, fora do âmbito prioritário da política de subsídios da fundação no sector musical que visa, sobretudo, como já se referiu, o reforço das iniciativas de teor profissional ou profissionalizante neste sector. No entanto, mesmo nesta óptica, a manutenção temporária de ambos os programas justifica-se pelo facto de que em muitas regiões do país as bandas continuam a constituir os únicos veículos existentes de formação musical básica e de que a debilidade que ainda caracteriza a actividade coral profissional entre nós faz com que sejam os coros amadores de maior qualidade, alguns dos quais têm hoje já um nível técnico de execução bastante positivo, os principais divulgadores do reportório coral erudito em Portugal” (FCG, 1995, p. 88).

Ainda assim, das quarenta bandas de música que concorreram ao programa de subsídios nesta área, foram seleccionadas dez, cuja actividade de formação foi considerada pelo Serviço de Música mais consistente. Assim foram contempladas com subsídios as bandas da Associação Filarmónica e Cultural do Entroncamento, da Associação

---

<sup>28</sup> *Relatório anual de 1992*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 74-75.

<sup>29</sup> *Relatório anual de 1993*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 71.

Filarmónica e Cultural do Cadaval, de Seia, da Sociedade Filarmónica Avelarense (Avelar), da Sociedade Musical de Souto (Feira), do Recreio Espirituense (Açores), da Sociedade Euterpe Alhandrense (Vila Franca de Xira), da Associação Musical da Pocariça (Cantanhede), de Mateus (Vila Real) e da Cumieira. Cada uma destas entidades recebeu um subsídio de 420 000\$00, pelo que o programa representou para a Fundação um dispêndio de 4 200 000\$00.<sup>30</sup>

No ano de 1995 foi novamente mencionada no relatório a questão de que as atividades de natureza amadora situavam-se fora do âmbito prioritário da política de subsídios da fundação no sector musical, a qual visava sobretudo o reforço das iniciativas de teor profissional ou profissionalizante neste sector. No entanto, pelo mesmo motivo do ano anterior, manteve-se o programa de apoio às bandas de música. O autor do relatório justifica essa continuidade pelo facto de que em muitas regiões do país as bandas continuarem a constituir os únicos veículos existentes de formação musical básica em locais onde não existem estabelecimentos de ensino oficial ou oficializado nesta área. Contudo, os critérios de atribuição de subsídios tornavam-se gradualmente mais rigorosos, sendo tomado em linha de conta o esforço evidenciado por algumas bandas no sentido de um melhoramento na preparação dos seus regentes e da estruturação das suas escolas de música, bem como a qualificação gradual dos seus reportórios, espelhada na sua componente erudita. Nessa perspectiva considerou-se que apenas três, das vinte e oito candidatas aos subsídios nesta área, corresponderam aos requisitos definidos pelo Serviço de Música. Foram contempladas a Sociedade Filarmónica Cartaxense, a Banda Musical de Melres e a Sociedade Filarmónica Gualdim Pais (Tomar). Estas entidades receberam subsídios de 500 000\$00, pelo que o total do programa representou para a fundação um custo de 1 500 000\$00.<sup>31</sup>

Em 1996 acabaram definitivamente os subsídios concedidos pela FCG às bandas de música. O autor do relatório menciona pelo terceiro ano consecutivo a questão dos apoios a programas de teor profissional ou profissionalizante em desfavor daqueles de natureza amadorística. Ainda assim, foi preservado um programa de apoio a coros amadores justificado, segundo o autor, pelo papel pedagógico que esses agrupamentos desempenhavam na sociedade:

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Relatório anual de 1995*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 91-92.

“São muitos os casos em que, à falta de estabelecimentos de ensino ou de agentes culturais adequados, os coros amadores tomam o lugar de formadores de uma cultura musical, estimulando igualmente a execução e, consequentemente, o conhecimento e a audição do repertório erudito” (FCG, 1996, pp. 91-92).

***Banda da Sociedade Humanitária de Palmela: uma das bandas amadoras subsidiadas pelo Serviço de Música da FCH***



**Fonte:** Relatório anual de 1989, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 76

**O apoio à formação de regentes de bandas**

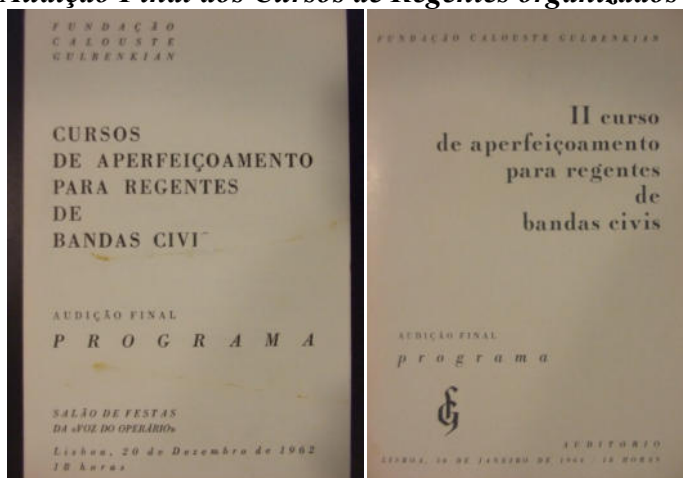
O Serviço de Música da FCG, através da acção da sua diretora Madalena de Azevedo Perdigão, foi responsável pela organização do primeiro curso de aperfeiçoamento para regentes de bandas civis em Portugal, o qual foi realizado entre 1 de Outubro e 22 de Dezembro de 1962. O curso foi organizado com o intuito de dar maior amplitude ao programa de auxílio às sociedades de cultura e recreio que possuíam bandas de música. Este curso, inteiramente gratuito, teve como objetivo principal melhorar a preparação profissional dos regentes de bandas de música civis, os quais eram maioritariamente amadores e possuíam uma formação musical limitada. O mesmo foi frequentado por trinta e dois regentes e compreendeu três aulas semanais com a duração de três horas cada, durante três meses consecutivos, sendo que os mesmos foram realizados na sede de “A Voz do Operário”, em Lisboa. No final do curso foi realizada uma audição final no salão de festas desta coletividade por alguns dos formandos, os quais dirigiram obras de Manuel Canhão, Silva Marques, Frederico de Freitas, Duarte Pestana, Raul de Campos, Ruy Coelho, Luís de Freitas Branco e Leite da Silva.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, *Cursos de Aperfeiçoamento para regentes de Bandas Civis - Programa da Audição Final*, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de Dezembro de 1962.

No ano seguinte, em 1963, entre os dias 7 de Outubro e 31 de Janeiro de 1964, realizou-se a segunda e última edição deste curso de aperfeiçoamento de regentes de bandas civis. Na audição final, desta vez realizada no Auditório da FCG, os formandos dirigiram obras de Sousa Morais, J. B. do Nascimento, Rei Colaço, Raul de Campos, Adácio Pestana, Luís de Freitas Branco, Filipe da Silva, Ruy Coelho, Silva Marques, Joaquim Augusto e Nascimento Ribeiro. Foi também executada e dirigida por um dos formandos uma obra composta pelos alunos do curso e dedicada a Calouste Gulbenkian denominada “Homenagem do Curso – Marcha nº 1”.<sup>33</sup> O responsável musical por estas duas formações intensivas foi o maestro Manuel da Silva Dionísio (1912-2000), maestro da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana entre 1960 e 1973 e posterior responsável pelo Sector de Música da FNAT/Inatel entre 1973 e 1987. Um dos aspetos dignos de realce é o facto de em ambas as edições do curso serem trabalhadas e executadas na audição final somente obras musicais de compositores portugueses, o que ia contra ao hábito da época das bandas, as quais executavam sobretudo transcrições de obras de autores estrangeiros.

***Programas da Audição Final dos Cursos de Regentes organizados na FCG***



**Fonte:** Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Cota.

A FCG também colaborou posteriormente com outros organismos no âmbito da organização de cursos de regência para maestros de bandas civis em várias localidades do país e atribuiu frequentemente subsídios à Associação Portuguesa de Educação Musical a fim de organizar este tipo de formação. Segundo, por exemplo, o Relatório Anual da FCG respeitante ao ano de 1977 neste ano foi atribuída a quantia de 175 000\$00 para esses fins<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, *II Curso de Aperfeiçoamento para regentes de Bandas Civis - Programa da Audição Final*, Fundação Calouste Gulbenkian, 30 de Janeiro de 1964.

<sup>34</sup> *Relatório anual de 1977*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 12.

Por volta desse ano de 1977 foi também estabelecido um protocolo entre a FCG, a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) e o Inatel com o objetivo de, em conjunto, estudar a distribuição mais justa e equitativa dos apoios materiais e financeiros às bandas de música, bem como de evitar eventuais apoios repetidos às mesmas instituições. Esse protocolo também previa o apoio e organização de cursos de regência entre os três organismos. Paralelamente aos cursos de regência para maestros de bandas civis, também eram organizados cursos/estágios para os executantes mais jovens das bandas, lecionados por músicos profissionais. Os cursos de regência eram normalmente orientados pelo maestro Silva Dionísio e por outros maestros profissionais indicados por Silva Dionísio, nomeadamente o maestro Matos Simões. Num dos cursos organizados em parceria com a APEM, a sua presidente Madalena Perdigão sugeriu ao Maestro Silva Dionísio para que este convencesse Joly Braga Santos a colaborar nesses cursos, compondo uma obra específica para banda de música a fim de ser trabalhada pelos participantes do curso.<sup>35</sup>

### **O ACARTE e a promoção e divulgação das bandas de música**

Vencidas as conturbações do 25 de Abril, a FCG ampliou a sua influência na vida musical portuguesa devido, não só à expansão das suas atividades musicais, como também ao imobilismo de outras instituições públicas e privadas. Assim, entre outros projetos e atividades, em 1984 foi criado no seio do Centro de Arte Moderna da FCG o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), destinado a promover atividades culturais nos mais diversos campos, incentivando sempre a inovação, a experimentação e a criatividade. Este serviço deveria promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, diretores teatrais, atores, coreógrafos, bailarinos e artistas plásticos, e para isso dispunha de uma Sala Polivalente, de um Anfiteatro de Ar livre, de uma Sala de Exposições e de um Pavilhão. No campo da música, entre outras, destacaram-se iniciativas de promoção de jazz e de música para bandas, bem com outros agrupamentos musicais. O seu fundador e primeiro diretor foi Maria Madalena de Azevedo Perdigão, cargo que desempenhou até falecer em 1989, seguindo-se José Sasportes.

---

<sup>35</sup> Arquivo da Banda Sinfónica da GNR, *Carta Manuscrita de Maria Madalena Perdigão (APEM) a Maestro Silva Dionísio*, Lisboa, Espólio Musical de Silva Dionísio.

Este serviço teve uma relevância enorme no que diz respeito à promoção e divulgação da atividade das bandas de música, uma vez que a partir de 1984 o ACARTE patrocinou anualmente uma iniciativa denominada “Bandas de Música no Anfiteatro de Ar Livre”. Este projeto tinha o intuito de estimular e dar a conhecer a atividade artística das bandas, não só civis mas também militares.

***Banda de Música da Força Aérea no Auditório ao Ar Livre da FCH***



**Fonte:** *Relatório anual de 1987*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 38.

Em Setembro e Outubro do seu primeiro ano de existência foram organizados pelo ACARTE cinco concertos por bandas de música civis e militares, no Anfiteatro de Ar Livre da Fundação. Entre as bandas militares participaram as bandas da Guarda Fiscal, da Região Militar de Lisboa e da Força Aérea. As bandas civis que atuaram foram as bandas dos Loureiros de Palmela e da Sociedade Filarmónica União Seixalense<sup>36</sup>.

Para comemorar o Dia da Criança, no dia 1 de Junho de 1985, o ACARTE pensou numa programação artística em que a própria criança fosse parte ativa. Contactadas várias bandas infantis e juvenis, foi possível organizar um espetáculo em que participaram, além do Grupo Coral e Instrumental dos Pupilos do Exército, as bandas Juvenil da Sociedade Musical Odivelense e Infantil da Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense. Ainda neste ano, a fim de comemorar a Festa Europeia da Música, o ACARTE organizou uma série de manifestações musicais incluindo a apresentação, no Anfiteatro de Ar Livre, da Banda de Música da GNR<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *ACARTE: 1984-1994*. Lisboa, 1994, p. 43.

<sup>37</sup> *Relatório anual de 1985*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 40.

No intuito de estimular e dar a conhecer a atividade das bandas de música, realizou-se, em Setembro e Outubro de 1985, uma série de cinco concertos no Anfiteatro de Ar Livre, com a colaboração das seguintes bandas de música: da Sociedade Filarmónica Perpétua Azeitonense, da Sociedade Democrática Filarmónica Timbre Seixalense, da Sociedade União Musical Alenquerense, da Polícia de Segurança Pública e da Armada<sup>38</sup>.

Entre os meses de Setembro e Outubro de 1986 os espaços exteriores à FCG voltaram a contar com as bandas militares da Armada e da Força Aérea e ainda as bandas civis do Ateneu Artístico Vilafranquense, da Sociedade Filarmónica Vestiariense e dos Bombeiros Voluntários da Lourinhã<sup>39</sup>.

No ano de 1987 o ACARTE organizou novamente a actividade “Bandas de Música no Anfiteatro”. Durante os meses de Setembro e Outubro deste ano tocaram no Anfiteatro de Ar Livre as seguintes bandas: Banda de Música da Trofa, Banda Musical 12 de Abril - Travassô/Águeda, Banda da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro e Banda de Música da Força Aérea<sup>40</sup>.

Em 1988 realizou-se mais um ciclo de Bandas de Música no Anfiteatro. Além das já repetidas bandas da Polícia de Segurança Pública e da Força Aérea, participaram neste ciclo a Banda de Alcobaça e a Banda da Sociedade Filarmónica e Recreativa de Pêro Pinheiro<sup>41</sup>.

Mantendo os mesmos objetivos com que foram criadas (pesquisa e divulgação de novas formas musicais e lançamento de interpretes) prosseguiram, em 1989, as diversas iniciativas do ACARTE, incluindo a denominada “Bandas de Música no Anfiteatro”, desta vez com a colaboração das seguintes bandas: Banda de Lousada, Filarmónica Amizade Visconde de Alcácer, Banda de Música da Armada e Banda da GNR<sup>42</sup>.

Ainda neste ano, foram comemorados nos jardins da Fundação e no átrio do Centro de Arte Moderna vários acontecimentos internacionais. Um deles foi o Dia Mundial da Música, que contou com a participação da Banda da Quinta do Anjo, com um concerto no Anfiteatro de Ar Livre<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>39</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *ACARTE: 1984-1994*. Lisboa, 1994, p. 43. Excecionalmente, o relatório de 1986 não menciona qualquer atividade de promoção de bandas de música no Anfiteatro de Ar Livre.

<sup>40</sup> *Relatório anual de 1987*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 38.

<sup>41</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *ACARTE: 1984-1994*, Lisboa, 1994, p. 43.

<sup>42</sup> *Relatório anual de 1989*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 29.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

Em 1990 o ACARTE organizou pela última vez o ciclo “Bandas de Música no Anfiteatro de Ar Livre”. Embora o ACARTE tivesse um novo diretor, após falecimento de Madalena Perdigão, este só assumiu as suas funções em Junho de 1990, pelo que parte do programa do Serviço ACARTE referente ao ano de 1990 seguiu ainda os princípios e as propostas deixadas por Madalena Perdigão, nas quais as bandas de música eram presença frequente. Participaram na décima edição desta série, a Banda da PSP, a Banda da GNR, a Banda da Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo e a Banda da Sociedade Filarmónica Capricho Bejense<sup>44</sup>. Importa referir que a presença de bandas de música nos recintos da fundação é muito anterior à criação do ACARTE em 1984. No dia 20 de Julho de 1965, no âmbito das comemorações do 10º aniversário da morte de Calouste Gulbenkian, a Banda Sinfónica da GNR efetuou um concerto no Parque Calouste Gulbenkian, junto à estátua do fundador, inaugurada no próprio dia.<sup>45</sup> A divulgação do trabalho das bandas de música também se constatou na XIII edição do Festival de Música Gulbenkian, na qual a Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, sob a direção do maestro Manuel da Silva Dionísio, realizou diversos concertos. No que diz respeito a atividades musicais, o ACARTE não se limitou a apoiar e promover bandas de música e a partir de Agosto de 1984 organizou anualmente ciclos de concertos de música jazz no Anfiteatro ao Ar Livre. Também a rubrica “Concertos à hora do almoço” prolongou-se durante vários anos, embora sem a colaboração de qualquer banda de música. Após a saída de José Sasportes, em 1994, o ACARTE entra numa fase de declínio e acaba por ser extinto em 2003 por determinação do Conselho de Administração.

### **Contributo para a transição entre o diapasão de afinação brilhante para o normal**

À exceção das bandas militares e de algumas civis<sup>46</sup> só a partir da década de 1980 é que a maioria das bandas de música civis fizeram a transição do diapasão de afinação brilhante para o normal, sendo de realçar que em muitas delas a transição não foi total e imediata, mas sim parcial e progressiva o que implicou uma incorreta utilização de ambos os tipos de afinação em simultâneo durante largos anos, facto que influenciou negativamente o desempenho musical desses agrupamentos.

---

<sup>44</sup> *Relatório anual de 1990*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 25.

<sup>45</sup> José de Azevedo Perdigão, *III Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1963 a 31 de Dezembro de 1965*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 16.

<sup>46</sup> Tais como, as bandas de Revelhe – Fafe e da Trofa apud *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica*, Programa da Final, Lisboa, 1971. Estas duas bandas foram as vencedoras da primeira categoria do referido concurso e eram consideradas, na época, as melhores bandas civis portuguesas.

Também neste campo o Serviço de Música da FCG desempenhou um importante papel a partir de 1964 ao atribuir a diversas bandas filarmónicas instrumentais completos em diapasão normal:

“(…) O serviço de música procedeu a estudos e a inquéritos, a fim de averiguar se o caminho até então adoptado era o que melhor servia o progresso musical do país, neste domínio particular. O resultado desses estudos permitiu concluir que a forma mais eficaz de a fundação contribuir para a valorização musical das filarmónicas populares seria a substituição progressiva dos instrumentos de diapasão brilhante, que todas elas, sem excepção, utilizavam, por instrumentos em tom normal, análogos aos das orquestras sinfónicas” (PERDIGÃO, 1964, p. 121).

Após este estudo deu-se uma profunda modificação na atitude da Fundação Gulbenkian que, a partir de 1964, passou a oferecer às bandas de música instrumentais completos de diapasão normal, embora fossem apenas um ou dois por cada ano, dado o seu elevado custo<sup>47</sup>.

Os instrumentos adquiridos pela FCG destinados às bandas filarmónicas eram seleccionados pela denominada Comissão Técnica para a Seleção de Instrumentais, formada para o efeito e composta pelos maestros Manuel da Silva Dionísio<sup>48</sup> e Marcos Romão dos Reis Júnior<sup>49</sup> e ainda pelo professor do Conservatório Nacional Luís Boulton<sup>50</sup>.

Anualmente eram recolhidos os instrumentos brilhantes até então usados pelas bandas contempladas com instrumentais novos de diapasão normal, sendo que os mesmos eram reparados e distribuídos por bandas não contempladas com novos instrumentais. Esta medida permitia, não só que outras bandas tivessem mais instrumentos disponíveis, embora brilhantes, como também garantia que esses instrumentos não ficassem inutilizados. Esta alteração do paradigma de atribuição de instrumentos permitiu a várias bandas possuir um instrumental novo de diapasão normal e ainda que outras fossem beneficiadas com instrumentos avulso, embora usados e de diapasão brilhante. Além disso este processo fez com que a FCG abandonasse em definitivo a opção de adquirir e doar instrumentos de diapasão brilhante<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Na década de 1980 a Secretaria de Estado da Cultura, na qual Silva Dionísio era consultor, tomou um procedimento idêntico a fim de evitar que as bandas tocassem com ambos diapasões de afinação em simultâneo.

<sup>48</sup> Maestro da Banda Sinfónica da GNR entre 1960 e 1973 e posteriormente Chefe do Sector de Música do INATEL.

<sup>49</sup> Maestro da Banda da Armada entre 1956 e 1975.

<sup>50</sup> Além desta o Serviço de Música da FCG contou também com as comissões consultivas permanentes de Musicologia e de Etnomusicologia.

<sup>51</sup> Coincidência ou não foi por volta de 1963 que as bandas do Exército passaram a usar a afinação normal. As bandas da GNR e da Armada já há várias décadas que utilizavam a afinação normal.

### **Colaboradores do Serviço de Música ligados a bandas de música**

Realce-se o facto de vários colaboradores do Serviço de Música da FCG, coordenado por Madalena de Azevedo Perdigão, terem estado ligados a bandas de música, nomeadamente Manuel Joaquim, Silva Dionísio e Marcos Romão dos Reis, todos eles chefes de banda militar. O próprio Serviço de Música da FCG possuiu uma comissão consultiva permanente denominada Comissão Técnica para a Selecção de Instrumentais. Esta comissão era constituída por especialistas da música para instrumentos de sopro, nomeadamente os maestros Manuel da Silva Dionísio e Marcos Romão dos Réis Júnior e o professor Luís Boulton, e tinha como objetivo principal elaborar pareceres relativamente à aquisição de instrumentos de sopro, os quais destinavam-se a ser distribuídos pelas bandas filarmónicas contempladas pelos apoios materiais da FCG. Esta comissão foi fundada por volta de 1963 e permaneceu em funções até meados da década de 1970. Posteriormente, o maestro Silva Dionísio voltou a exercer funções semelhantes na Divisão de Música da Secretaria de Estado da Cultura, no âmbito do seu programa de apoio à música amadora.

O Serviço de Música da FCG possuiu ainda outras duas comissões consultivas permanentes, a Comissão de Musicologia, a qual foi constituída por Mário Sampaio Ribeiro, Santiago Kastner e ainda pelo musicólogo e ex-chefe de banda militar Manuel Joaquim, e a Comissão de Etnomusicologia, da qual fizeram parte António Jorge Dias, Artur Santos e Margot Dias. Esta última foi extinta aquando da Comissão Técnica para a Selecção de Instrumentais.

### **Apoio a deslocações**

Os incentivos à promoção e à divulgação do trabalho realizado pelas bandas de música amadoras não se limitou às instalações da FCG, nomeadamente ao seu Auditório de Ar Livre, nem sequer às fronteiras nacionais. A Fundação também apoiou financeiramente a deslocação de bandas de música, e de outros agrupamentos artísticos portugueses, ao estrangeiro, a fim de participarem em concertos, concursos e cursos internacionais. Para o efeito foram estabelecidas várias normas, destinadas a condicionar a atribuição dos respetivos subsídios e em que a mais importante das quais consistia na obrigatoriedade de incluir música portuguesa nos programas dos concertos ou concursos a realizar.

Outras circunstâncias que eram sempre consideradas na concessão de subsídios com esta finalidade eram o mérito artístico dos artistas e dos agrupamentos e a natureza e o local das apresentações projetadas. Dentro desta linha de conduta foram concedidos, só até 1958, subsídios no valor global de 133 mil escudos, designadamente para assegurar a participação, entre outros, de dois ranchos folclóricos e de uma banda de música - a Banda da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro do Montijo - no Concurso Internacional de Kerkrade, realizado em 1958, cujo convite foi endereçado pela própria organização do evento. Refira-se que esta banda de música obteve o segundo prémio na classificação geral<sup>52</sup>.

Este era o concurso de bandas mais reputado a nível mundial e era realizado com uma periodicidade de quatro em quatro anos. Não são mencionados nos relatórios apoios a outras bandas para deslocação ao estrangeiro. No entanto, é plausível que outras bandas nacionais que participaram no supra citado concurso na Holanda, nomeadamente a Banda da Sociedade Filarmónica Recreativa de Pêro Pinheiro, a Banda da Sociedade Filarmónica Amizade Visconde de Alcácer e a Banda da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro, do Montijo, tenham recebido algum apoio da FCG. Estas três bandas participaram no referido concurso em 1958, 1962 e 1966. Também se deu o inverso, ou seja, a Fundação incentivou a vinda a Portugal a bandas musicais de outros países. Em 1977, por exemplo, patrocinou a apresentação da Banda Juvenil Norueguesa “Gjallarhorn” em diversas localidades do país<sup>53</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num período cujos apoios públicos à cultura musical eram diminutos, ou quase inexistentes no que diz respeito às bandas de música amadoras, a ação da FCG foi determinante para muitas das bandas que foram apoiadas. Sem o apoio da FCG a maioria das bandas de música ajudadas não teria capacidade financeira para, por exemplo, renovar todo o seu instrumental, nem muitos dos maestros teriam a oportunidade de frequentarem um curso de regência de banda.

---

<sup>52</sup> José de Azevedo Perdigão, *I Relatório do Presidente, 20 de Julho de 1955 a 31 de Dezembro de 1959*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, pp. 116-117.

<sup>53</sup> *Relatório anual de 1977*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 13.

A relevância desta instituição teve mais peso na sua fase inicial devido a todas as carências resultantes do regime ditatorial. Até à década de 1970 a FCG foi a única instituição que teve um programa de apoio regular e consistente destinado às bandas de música.<sup>54</sup> Como sugere António Barreto “não é possível sequer imaginar o que seria o país sem a Gulbenkian. Mas parece ser incontestável que seria diferente”<sup>55</sup>.

Importa porém ressaltar que num universo de várias centenas de bandas só uma minoria beneficiou dos programas de apoio da Fundação. Assim, apesar de todos os contributos da FCG, as bandas de música amadoras passaram por um dos períodos mais negros da sua história ao longo do terceiro quartel do século XX. Realce também para a discrepância entre os valores dos subsídios atribuídos às bandas de música e os que eram concedidos a outros projetos ou atividades. Embora a música amadora fosse considerada uma prioridade nas primeiras décadas de existência da FCG, tal não pareceu refletir-se na atribuição de auxílios monetários. Menos de uma décima parte do total de subsídios foi muito aquém do desejável e do necessário, se tivermos em conta as centenas de bandas existentes e os milhares de executantes que as compunham.

Ao longo das décadas as prioridades de apoio da Fundação foram reformuladas gradualmente, de acordo com a evolução da vida musical portuguesa, e os apoios a programas de teor profissional sobrepuseram-se aos de natureza amadora, como eram as bandas de música. Assim, partir da década de 1980 os apoios da FCG às bandas em forma de subsídios foram sendo reduzidos progressivamente de acordo com a cada vez maior consciencialização do Estado, sobretudo do poder local, relativamente às suas funções de teor cultural.

Madalena Perdigão estará para sempre ligada a alguns marcos no desenvolvimento das bandas de música. Além do seu papel decisivo na atribuição de subsídios às bandas, foi ela a principal responsável pela organização dos primeiros cursos de regência de bandas em Portugal, em 1962 e 1963, tal como foi ela a responsável pela criação da Comissão Técnica para a Seleção de Instrumentais, uma comissão do Serviço de Música que teve um papel decisivo na transição, por parte de muitas bandas, da utilização do diapasão brilhante para o diapasão normal. Concretamente em relação ao

---

<sup>54</sup> A Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, a Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio e alguns Governos Cívicos também organizaram algumas iniciativas de apoio às bandas de música, mas sempre de forma pontual e com uma abrangência muito inferior à FCG.

<sup>55</sup> António Barreto (Coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos: 1956-2006*. (1.º vol.). Lisboa, 2007, p. 40.

seu papel no ACARTE, que chefiou desde a sua criação até 1989, foi mais uma vez relevante no que diz respeito à promoção e divulgação do trabalho das bandas de música. Após o seu desaparecimento, não se realizou mais qualquer tipo de atividades que incluíssem bandas de música, incluindo nas denominadas “Sopros ao ar livre”.

Os assuntos aqui tratados nunca foram objeto de qualquer estudo. Sendo assim, este trabalho vem colmatar, ainda que modestamente, uma lacuna, não só na diversa bibliografia geral relacionada com a FCG, a qual faz poucas referências a bandas de música, à exceção dos relatórios de atividades, mas também em diversos trabalhos académicos cujo objeto de estudo são as bandas de música e que frequentemente omitem o papel desta instituição no âmbito do apoio a estes agrupamentos musicais.

Por volta de 1960 o Serviço de Música da FCG enviou um questionário às bandas de música amadoras a fim de as conhecer e melhor e compreender quais as suas principais necessidades, para que os subsídios atribuídos tivessem uma maior eficácia. Apesar do esforço,<sup>56</sup> não foi possível aceder a essa documentação, a qual ajudaria a compreender melhor a realidade das bandas na época. A título sugestivo, seria de todo o interesse aceder e analisar detalhadamente as respostas das bandas que responderam ao questionário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, A. (Coord.) (2007). *Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos: 1956-2006*. (1º Vol.). Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

ESGAIO, R., & FORJAZ, J. (Coord.) (2008). *Fundação Calouste Gulbenkian - 1956-2006 – Factos e números*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1961). *I Relatório do Presidente, 20 de Julho de 1955 a 31 de Dezembro de 1959*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1964). *II Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1960 a 31 de Dezembro de 1962*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1967). *III Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1963 a 31 de Dezembro de 1965*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

---

<sup>56</sup> Segundo os atuais responsáveis do Serviço de Música da FCG essa documentação não consta nos arquivos da Fundação.

PERDIGÃO, J. A. (1970). *IV Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1966 a 31 de Dezembro de 1968*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1973). *V Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1969 a 31 de Dezembro de 1971*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1976). *VI Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1972 a 31 de Dezembro de 1974*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

PERDIGÃO, J. A. (1980). *VII Relatório do Presidente, 1 de Janeiro de 1975 a 31 de Dezembro de 1978*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1978). *Relatório anual de 1977*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1981). *Relatório anual de 1979*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1982). *Relatório anual de 1980*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1983). *Relatório anual de 1981*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1984). *Relatório anual de 1982*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1985). *Relatório anual de 1983*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1986). *Relatório anual de 1984*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1987). *Relatório anual de 1985*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1988). *Relatório anual de 1986*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1989). *Relatório anual de 1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1990). *Relatório anual de 1988*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1991). *Relatório anual de 1989*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1991). *Relatório anual de 1990*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1992). *Relatório anual de 1991*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1993). *Relatório anual de 1992*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1994). *Relatório anual de 1993*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1995). *Relatório anual de 1994*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1996). *Relatório anual de 1995*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1997). *Relatório anual de 1996*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## FONTES

1. Arquivo da Banda Sinfónica da GNR
2. *Carta Manuscrita de Maria Madalena Perdigão (APEM) a Maestro Silva Dionísio*, Lisboa, Espólio Musical de Silva Dionísio, Envelope CR8.
3. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
4. Fundação Calouste Gulbenkian, *ACARTE: 1984-1994*, Lisboa, 1994, p. 43, Cota: CFPE 4886.
  - *Cursos de Aperfeiçoamento para regentes de Bandas Cívicas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Programa da Audição Final, Salão de Festas da Voz do Operário, 20 de Dezembro de 1962, Cota MSC 2476.
  - *II Curso de Aperfeiçoamento para regentes de Bandas Cívicas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Programa da Audição Final, Auditório da FCG, 30 de Janeiro de 1964, Cota MSC 2477.
5. Outras: *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica*, Programa da Final, Lisboa, 1971.

## AS CANÇÕES BRASILEIRAS DE CAMARGO GUARNIERI

### *The Brazilian Songs of Camargo Guarnieri*

ELBERT, Harlei<sup>57</sup>

---

#### **R**esumo

A presença da música vocal na produção do compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) é extremamente marcante. Suas canções foram produzidas ao longo de setenta anos de atividades ininterruptas, escritas a partir de 1923 e em parceria com poetas consagrados. O presente trabalho tece algumas considerações sobre a construção de novos caminhos compositivos a partir dessa prática musical de Guarnieri, que sempre escolheu textos em idioma português, afro-brasileiro e ameríndio. Faz alusão a Mário de Andrade (1893-1945) e sua presença em todo o desenrolar do Movimento Modernista, atuando como verdadeiro mentor intelectual de uma geração que vivia na efervescente São Paulo metropolitana. Procura refletir sobre os principais materiais utilizados por Guarnieri, suas reincidências e desistências, evidenciando inclusive aspectos ligados à prosódia, como as aplicações das métricas musicais que transcrevem as métricas poéticas. Há que se considerar os poemas, ensaios e demais gêneros literários que circulavam no entorno dos anos 1920 e que aparecem em significativas obras vocais guarnierianas. Sob esta ótica, discute-se o mosaico de ideias em que se ancorou o compositor em foco e a valorização dessa pluralidade num ambiente sintonizado com o novo milênio.

#### **A**bstract

The presence of vocal music in the Brazilian composer Camargo Guarnieri (1907-1993) production is really remarkable. Along seventy years of uninterrupted activities since 1923, he wrote his songs in partnership with renowned poets. The present paper discusses the opening of new composition ways based on Guarnieri musical practice of choosing lyrics written in Portuguese, AfroBrazilian and Amerindian languages. The presence of Mario de Andrade (1893-1945) throughout the Modernist Movement as the true intellectual mentor of a generation living in the feverish metropolis of São Paulo is taken into consideration. It also tries to analyse the main subjects employed by Guarnieri, his reincidences and desistances, stressing aspects relative to the prosody such as the application of musical metrics to transcribe the poetic metrics. Due consideration is given to poems, essays and other literary genders common in the 1920's that are present in relevant Guarnieri's vocal pieces. From this point of view this paper discusses the mosaic of ideas upon which the composer based his work and the valuation of this plurality in a environment in syntony with the new millennium.

**Palavras-Chave:** Música; Canção; Camargo Guarnieri.

**Key-words:** Music; Song; Camargo Guarnieri.

**Data de submissão:** Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

---

<sup>57</sup> HARLEI ELBERT – Professora Associada IV do Departamento de Musicologia e Educação Musical da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BRASIL). Doutora em História pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Curso de Musicalização Infantil e do Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também foi Professora Adjunta do Departamento de Composição, Diretora da Instituição no quadriênio 2003-2007 e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música. BRASIL. Correio eletrônico: [harlei.elbert@gmail.com](mailto:harlei.elbert@gmail.com).

## INTRODUÇÃO

A predominância da música vocal na obra do compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) é evidente. Suas canções,<sup>58</sup> escritas a partir de 1923 em parceria com poetas consagrados, apresentam irrestrita utilização de textos de caráter telúrico, extraídos de dialetos indígenas e africanos. Observam-se em sua obra variados elementos, já que “lhe servem uma viola caipira, um poema de Drummond...” (CALDEIRA FILHO, 2001, p.17), pois tudo depende de “maneiras pessoais de trabalho que o compositor adota, por lhe parecerem, cada qual, a que melhor se ajusta às suas possibilidade individuais de criação” (GUARNIERI, 2001, p.15).<sup>59</sup>

Diferentemente da prática usual da época, Guarnieri começou a utilizar variadas formas em suas canções; entretanto, sempre escolheu textos em “idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio” (MARIZ, 2001, p.381), fato inédito na história da canção erudita no Brasil.

Historicamente, a canção de câmara brasileira passou por uma expressiva transformação com a atuação de Alberto Nepomuceno (1864-1920), que lutou pelo canto em língua nacional. Em 1895, este compositor apresentou pela primeira vez uma série de canções em português, dividindo opiniões e causando polêmica entre aqueles que consideravam esta língua inadequada para o canto. A sua obra inacabada *O Garatuja* (1904-1920), baseada na crônica de José de Alencar, é considerada a primeira ópera verdadeiramente brasileira, em língua portuguesa e com aproveitamento de ritmos populares como a *habanera*, o tango, o maxixe e o lundu, entre outros. Antes disso, destacam-se tentativas (no século XVIII) de utilização de textos em português nas encenações operísticas, “o que revela a presença da ópera e o interesse em realizá-la em idioma vernáculo, no Rio de Janeiro, anteriormente à vinda da família real para o Brasil” (FREIRE, 2013, p.18).

Paralelamente ao pioneirismo musical de Nepomuceno, as significativas modificações nos grandes centros urbanos do país - especialmente no eixo Rio-São Paulo – levaram as práticas artísticas a se firmarem de modo mais consciente. Enquanto o mundo vivia profundas mudanças provocadas pela Primeira Guerra Mundial, o Brasil passava por momentos de transformações na direção de consolidar uma linguagem

---

<sup>58</sup> Definimos canção como “peça curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 160).

<sup>59</sup> Aparentemente este texto foi publicado pela *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, de Lisboa, em 1959, como resposta de Guarnieri ao “Inquérito aos compositores brasileiros”.

musical brasileira. Destaca-se, então, a figura de Mário de Andrade (1893-1945) e sua presença em todo o desenrolar do Movimento Modernista. Segundo este intelectual, obras compostas pelos ditos nacionalistas apresentavam traços europeizantes, “a arte nossa perseverava fundamentalmente europeia” (ANDRADE, 1987, p.164), fato que suscitou discussões que culminaram até em novas propostas de periodização para a música brasileira – “de 1500 a 1920” (CONTIER, 1994, p. 36).

Para que se possam aquilatar as mudanças no panorama musical da época - sobretudo a partir da década de 1920 - e compreender o quanto Camargo Guarnieri foi figura fundamental neste quadro, é indispensável relacioná-lo a Mário de Andrade e sua participação no processo de se repensar a música brasileira em outro patamar: despontava, àquela época, uma nova conscientização que abria sólidas perspectivas face às enraizadas identificações com o passado. Trata-se de um momento histórico decisivo, em que a obra guarnieriana começava a ser produzida entre os resquícios do nacionalismo conservador e a então promissora entrada do nacionalismo de orientação modernista, vislumbrando-se novos rumos a serem trilhados. Aliás, no início dos frementes anos 1920, repleto de expressões artísticas internacionais e modernas, vale destacar,

“em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior” (SEVCENKO, 1992, pp. 236-237).

Ainda em relação ao início dos anos 1920, Contier (1995, p.84) metaforiza a conduta de Mário de Andrade, que, “alertando os artistas sobre a inexistência da música brasileira erudita, preconizava o aparecimento de um Homero capaz de ‘inspirar-se’ nas ‘falas culturais’ do povo ou dos rapsodos”. Pereira (2006) sinaliza, de forma mais específica, sobre a questão da diversidade na cidade de São Paulo, alegando que

“As ideias de pluralidade e aceitação das diferenças apenas se esboçavam no Brasil de 1922, pois os projetos políticos de todos os tipos da época eram totalizantes, admitindo pouquíssimo espaço para a diversidade. A cidade de São Paulo, porém, lidava com uma convivência ‘forçada’ entre múltiplas nacionalidades e ideologias. Seus cidadãos passaram a viver em uma verdadeira Babel devido à intensa e diversa imigração resultante primeiramente da cultura cafeeira e posteriormente da industrialização” (PEREIRA, 2006, p.31).

A partir de 1928, ano emblemático pelas duas publicações de Mário de Andrade - *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Macunaíma* -, Guarnieri começou a produzir regularmente acalantos e toadas. Com definições abrangentes, mas que servem aos atuais propósitos da pesquisa, acalanto é o nome atribuído à “cantiga para adormecer crianças, frequente em todo o Brasil” (ANDRADE, 1989, p.6), que pode ser empregado “sistematicamente no sentido de canto” (ANDRADE, 1989, p.7); toada também se refere à “cantiga, sem forma fixa, se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” (ANDRADE, 1989, p. 518).

A propósito, a data de 1928 remete a alguns fatos que merecem destaque: o primeiro encontro de Camargo Guarnieri com Mário de Andrade e a apresentação de suas peças para piano *Dança Brasileira* e *Canção Sertaneja*; o lançamento das importantes obras de Mário de Andrade que levantavam questões da cultura nacional sob um enfoque literário e teórico; a realização do I Congresso Internacional de Artes Populares, em Praga, promovendo debates com temas ligados ao nacional e ao popular. Tudo isso “colore o encontro entre Mário e Guarnieri de um tom quase simbólico” (COLI, 2001, p. 25).

É com este alvoroço de mudanças que Guarnieri passa a conviver ao chegar na capital, vindo do interior de São Paulo. Ainda com pouca ou nenhuma bagagem literária, o compositor começa a assimilar o que se estava fazendo em termos de arte. Fascinado com a possibilidade de compor uma obra a partir de outra, volta sua atenção para as canções e danças populares analisando os elementos que poderiam ser reaproveitados de modo mais criativo e menos superficial, deixando-se influenciar por esses elementos e especialmente pela rítmica que surge da própria língua.

Com seus acalantos e toadas, Guarnieri acabou criando um tipo próprio de *lied* através de novas incursões harmônicas, tímbricas, rítmicas e onomatopaicas, desenvolvidas a partir de parcerias construídas com poemas, ensaios e demais gêneros literários que circulavam na época. De fato, o convívio quase diário com Mário de Andrade e outros literatos modernistas proporcionou ao compositor tieteense múltiplas possibilidades na utilização de versos e prosas em suas composições de ordem vocal, que acabariam por representar mais da metade de sua extensa obra.

Vale lembrar que não se trata apenas da poética de Mário de Andrade, mas também de Manuel Bandeira (1886-1968), Menotti del Picchia (1892-1988), Suzanna de Campos (1894-1945), Sérgio Milliet (1898-1966), Silvio Romero (1851-1914), Cecília Meireles (1901-1964), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Celso Brant (1920-

2004), Oneida Alvarenga (1911-1984), Vinícius de Moraes (1913-1980) e Guilherme de Almeida (1890-1969), entre tantos outros parceiros de Guarnieri.

Com rigor e elegância, o líder do modernismo no Brasil avaliava a obra de Guarnieri: “Talvez sejam os *Lieder* a parte mais acessível, mais amável da criação de Camargo Guarnieri” (ANDRADE, 1993a, p.311). Referindo-se à linha cantada, evidencia “as suas bases mais constantemente na melódica das modinhas. E surgem destas bases as suas mais felizes criações líricas, como a esplêndida melodia do *Impossível carinho...*” (ANDRADE, 1993a, p. 311). Sobre os elementos do *lied*, ele ainda destaca que o compositor deve utilizar a melodia popular e

“não só empregar diretamente a melodia integral que nem fez frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na ‘Berceuse da Saudade’)” (ANDRADE, 1928, p.18).

A propósito, recorrendo novamente a definições técnicas, mas não exclusivas à música brasileira, *lied* é um termo

“usado para a canção de câmara romântica, de Schubert a Wolf e Strauss. As primeiras formas de lied, no entanto, remontam ao século XV... (...) Beethoven pode ser considerado como o criador do lied romântico, mas foram as partituras de Schubert para *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Erlkönig* (1815), de Goethe, as primeiras a concretizar uma identificação estreita entre poeta, personagem, situação e cantor... Além de recursos onomatopaicos (dos quais os ciclos *Die schöne Müllerin* e *Winterreise* fornecem numerosos exemplos), existem nos 610 lieder de Schubert centenas de imagens literário-musicais...” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 536).

Parte da historiografia musical considera que jamais foi vista tão significativa combinação entre texto e música em compositores pós-schubertianos e afirma que, geralmente, a música está subordinada ao texto, como nos *lieder* de Loewe. Sobre questões estruturais, pode-se perceber a busca pela perfeição formal em Mendelssohn, ao usar canções estróficas com variações no último verso ou na coda. Já em Schumann, seus *lieder*

“recombinam os elementos básicos da equivalência verbal e independência musical... O fecundo desenvolvimento da canção com piano do romantismo alemão (...) sustentou-se até o final do século através de dois compositores que representam extremos opostos no espectro da composição de lied. Brahms foi o tradicionalista supremo: a maioria de seus 200 lieder consiste de estruturas estróficas ou ternárias cuidadosamente unificadas... Os procedimentos de Wolf, em contraste, orientavam-se pela poesia, tendo ele publicado livros de canções dedicados a certos poetas (Mörike, Goethe, Eichendorff)” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 536).

Esta citação sintetiza bem o panorama do *lied* enquanto canção de câmara na passagem dos séculos - XIX ao XX - e suas principais características quanto a possíveis permanências e transformações. Em se tratando especificamente do século XX, Schoenberg e Berg seguiram os passos de Mahler, mas nenhum dos dois deu muita atenção ao *lied* após a Primeira Guerra Mundial.

Quanto ao compositor Luciano Gallet (1893-1931), mencionado há pouco em citação de Mário de Andrade, deve-se dizer que em 1924 já apresentava o primeiro caderno da série de *Canções Populares Brasileiras*, fruto de seu trabalho de recolhimento de melodias da tradição oral. Há quem justifique o longo apego de Gallet à música vocal pela “sua insegurança em duas linhas – o emprego da temática popular na música instrumental pura e suas dúvidas com relação à organização formal dessas obras...” (NEVES, 1981, p.58).

Em Camargo Guarnieri, a situação é diferente. Há marcos visíveis que comprovam sua versatilidade ao trabalhar texto e música, o que prova o seu grau de envolvimento com a prática literária da época. Cabe lembrar que estamos nos referindo ao autor da *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, manifesto de 1950 em prol do nacionalismo musical, que, segundo historiadores, pode e deve ser rediscutido no âmbito da memória histórica como um símbolo de disputa pelo poder. Em se tratando da *Carta*, até hoje é surpreendente o número de publicações sugerindo divergentes interpretações, até mesmo a de que Guarnieri não era o seu verdadeiro autor. Mais recentemente, na década de 1990, o próprio Guarnieri veio a público admitir que não a reescreveria nos mesmos termos. Exemplos bem atuais, já no século XXI, podem ser vistos em textos que propõem uma leitura isenta da famosa *Carta*, trazendo anexados documentos originais pertinentes às discussões suscitadas, dado que

“as informações recolhidas e as especulações delas decorrentes indicaram a conveniência de tratar certos assuntos em blocos relativamente autônomos. Esses assuntos foram reunidos em Anexos, equivalentes, em meu entendimento, a pontos de referência ou painéis constitutivos do cenário que favoreceu a irrupção da *Carta*” (SILVA, 2001a, p. 96).

Contudo, o presente trabalho passa longe do eixo central da discussão travada em torno da autoria da *Carta* e seus possíveis desdobramentos. Não se tem como meta ficar preso ao conturbado incidente histórico, mas sim seguir em frente com o firme propósito de analisar parte da importante produção do compositor, que “abrange aproximadamente setecentas obras, cerca de metade das quais dá especial relevo à voz humana, tanto solista, quanto agrupada em coro” (LACERDA, 2001a, p.391).

Em meio a tantas e válidas discussões, já em meados do século passado, havia quem apreciasse os valores defendidos pelos modernistas e desse continuidade ao projeto iniciado por Mário de Andrade em tempos mais remotos. Camargo desempenhou papel importante neste sentido, tornando-se verdadeiro foco de convergências e divergências que se intensificavam e se entrecruzavam, segundo a nossa historiografia.

“No caso de Guarnieri versus Koellreutter, a preocupação daquele em preservar “valores nacionais” contra o “invasor estrangeiro” é intrinsicamente paradoxal se levarmos em conta que o próprio conceito de nacionalismo é também importado” (CAVAZOTTI & SILVA, 1999, p.10).

Salles (2013) considera a produção teórico-acadêmica em torno da música brasileira incapaz de apresentar subsídios para responder a determinadas questões que envolvam rotulações do tipo nacional, nacionalista ou universalista. Ressalta a paralisia dos musicólogos em função de impasses provenientes da falta de embasamento e destaca a necessidade de maior estudo em torno de três compositores fundamentais - Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, afirmando que apenas o primeiro deles vem recebendo atenção organizada e significativa. Ao citar esta mesma tríade, Egg (2010) faz certa diferenciação entre seus componentes. Ao refletir sobre as transformações no século XX afirma que este momento “coincide com a trajetória de três compositores brasileiros, que são, ao mesmo tempo, produtos e agentes dessas transformações” (EGG, 2010, p.2). Percebe-se em Camargo Guarnieri “a possibilidade de um projeto alternativo, mais universal, mais clássico, mais independente” (EGG, 2010, p.10). “Universal porque nacional, nacional porque essencial”, como já afirmara Tacuchian (2001, p.447). Desta forma, Camargo Guarnieri pode ser considerado como

“agente e resultado do modernismo. Representa, em grande medida, um projeto um pouco diferente do que foi assumido em torno das carreiras de seus colegas de geração – Villa-Lobos e Mignone. Enquanto agentes privilegiados pelo Estado no período varguista (1930-45), Villa-Lobos e Mignone assumiram em sua produção musical e sua atuação profissional uma identidade muito forte com o projeto político do Estado Novo. Pode-se dizer que eles se tornaram intelectuais orgânicos do projeto varguista no âmbito da música, ao trazerem as falas populares para sua obra” (EGG, 2010, p.10).

Ponderações mil podem ser vistas sobre o tema em questão, desde “o evento que inaugura simbolicamente o modernismo” (TRAVASSOS, 2000, p.17), passando pelos diagnósticos de defasagens entre as ideias alardeadas e as obras apresentadas na Semana de 22 (WISNIK, 1977) até os questionamentos em torno das pretensões atualizadoras e antipassadistas da geração dos novos modernos (GOLDBERG, 2006), ressaltando o objetivo de se

“aproximar a música brasileira da escola alemã, considerada moderna, afastando-a do lirismo excessivo da escola italiana. (...) As trocas com a Europa também moldaram o crescente nacionalismo musical brasileiro. (...) Um grande passo nesse caminho nacionalista foi a odisséia nepomucena de escrever canções sobre poemas em português, feito que ainda sequer havia se concretizado em Portugal, segundo Viana da Mota. Continuando a migração dos pólos, chega-se ao extremo oposto, onde a música brasileira se vestiria de acordo com a sua sonoridade nativa, independente da citação folclórica. Foi um dos caminhos trilhados por Villa-Lobos...” (GOLDBERG, 2006, pp.66-67).

Goldberg (2006) é contrário ao uso de categorizações ou prefixos denominadores – pré/proto – para distinguir as visões distintas de nacionalismo, afirmando que elas apenas surgiram de acordo com o período histórico em que a sociedade estava inserida. Diante dessas assertivas introdutórias, cabe a reflexão em torno da obra vocal de Guarnieri e sua parceria com atuantes poetas e ativos intelectuais na efervescente sociedade da São Paulo metropolitana e modernista.

### **Aspectos da produção vocal guarnieriana**

Entre fragmentos de expressões nativas, indígenas ou regionais, textos em prosa, poemas líricos, histórias reais ou fictícias e frases arrojadas, Guarnieri reuniu um conjunto de elementos que funcionava como verdadeiro reservatório de ideias para suas obras vocais: conjugava prosa e poesia, *pop* e alta literatura, nacional e universal, procurando valorizar o texto na sua elaboração ao combinar palavras, fonemas e figuras de linguagem, entre outros recursos.

Santos (2006) equivocadamente relaciona o ano de 1928 à primeira incursão de Guarnieri no âmbito da canção de câmara. Tal premissa não é verdadeira pelo fato de existir um período interditado por Guarnieri – de 1920 a 1928 –, que consiste na proibição de 81 composições à publicação ou execução, “devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo” (GUARNIERI, s. d., p.1).

“A transição do período não-autorizado para o autorizado só poderá ser avaliada a partir da análise sistemática das obras situadas nas imediações da “fronteira catalográfica” mais ou menos delimitada pelo ano de 1928” (SILVA, 2001b, p. 505).

Mariz (2001, p. 382) também ignora o período interdito de Guarnieri, afirmando que “a primeira incursão de Camargo Guarnieri no setor vocal foi através da *Cantiga Noturna* (José de Figueiredo Sobral Jr.; 1928)”.

Neste caso, o equívoco torna-se até maior, pois Andrade (1965, p. 86) afirmara categoricamente que em 1928 surgiram as primeiras obras eruditas de Guarnieri e que “a primeira delas são as ‘Lembranças do Losango Cáqui’”, cujo texto é de autoria do próprio poeta<sup>60</sup>.

Na verdade, o primeiro encontro da poesia e música em Camargo Guarnieri surgiu em 1923, com a obra *Nunca mais*, para voz e piano (com poesia de F. Caldeira), cujo manuscrito indica que a peça está incompleta.

Sob a ótica quantitativa, das 81 obras interditas apenas 18 estão na categoria de música vocal, predominando neste período a música instrumental (piano solo), com mais de 40 títulos. Ainda numa abordagem quantitativa, no ano de 1928 foram produzidas 12 obras: sete canções; quatro peças instrumentais e uma grande obra para voz e orquestra sinfônica, que é a versão orquestrada de uma canção existente para voz e piano. Este quantitativo já indica expressiva mudança no referido ano, que é considerado como fronteira catalográfica.

Poder-se-ia levar adiante a discussão numérica da produção guarnieriana - com gráficos e quadros comparativos detalhados - e de fato já o fizemos no trabalho intitulado *Camargo Guarnieri em fins de milênio*<sup>61</sup>. Entretanto, o propósito no momento é investigar o processo de construção da significativa obra vocal do compositor - suas escolhas, reincidências e desistências.

Coincidindo com o crescimento da produção de Guarnieri para voz e piano, os estudos em torno da música brasileira emoldurados pela dimensão cultural ganharam certo impulso notadamente logo nos primeiros anos da década de 1930.

Ainda do ponto de vista quantitativo, a música vocal de Guarnieri comprovadamente corresponde à sua maior parte. Pesquisadores afirmam que “com dois escritores na família, ao longo de toda a sua vida Guarnieri demonstrou grande interesse pela poesia, fato que se reflete em seu catálogo de obras” (VERHAALLEN, 2001, p. 245).

---

<sup>60</sup> Acredita-se que toda esta confusão tenha-se instaurado em função de vários catálogos de Guarnieri apresentarem a peça *Cantiga Noturna* no início da listagem de 1928 (ver em CATÁLOGO DE OBRAS. CAMARGO GUARNIERI. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977 e CATÁLOGO DE OBRAS. M. CAMARGO GUARNIERI. Suplemento do Boletim de Documentação Musical vol.1, n.2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979).

<sup>61</sup> Tese de Doutorado defendida em dezembro de 1999, de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O último catálogo publicado, contendo praticamente a totalidade da produção guarnieriana, apresenta algumas divisões quando se refere à música vocal, com ou sem instrumentos: voz e piano; voz e instrumento(s); voz e orquestra de cordas; voz e orquestra de câmara ou sinfônica; voz(es) e/ou coro, com instrumento(s); voz(es) e/ou coro, com orquestra; coro. Esta organização “foi definida a partir das variadas formações vocais e/ou instrumentais (e não de gêneros ou formas)” (SILVA, 2001b, p. 507), facilitando a análise de detalhes das obras, relativos a textos, parcerias, temáticas, formas, procedimentos composicionais, datas, edições, durações, dedicatórias, gravações e estreias.

Por falar em parcerias, os seus poetas preferidos foram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Rossine Camargo Guarnieri (seu irmão) e Suzanna de Campos. É fato que a expressão literária pode fornecer pistas para o reconhecimento de um panorama local e de suas experiências comuns - incluindo neste processo quaisquer mudanças provocadas por estéticas revisionistas, ideais reacionários, movimentos inovadores ou ideias questionadoras.

Ao que parece, Camargo Guarnieri vivenciou de forma plena as experiências que proporcionaram este contorno especial ao século XX, desde o início da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda. Segundo Verhaalen (2001, p.286), na Revolução Constitucionalista pelo Estado de São Paulo, em 1932, “Guarnieri serviu na guarda civil da cidade durante o período noturno, patrulhando a cidade e esperando pela chegada das tropas de Vargas”. Várias de suas composições nasceram desta experiência, como a cantata trágica *A morte do aviador* (1932), para soprano, coro e orquestra, com texto de Mário de Andrade, criada por ocasião da morte de Gomes Ribeiro e pela memória dos que morreram por São Paulo. Segundo o próprio Guarnieri (1991), por esta peça sofreu censura no Governo Vargas. Diante do exposto, procurou-se alargar o olhar para além da esfera puramente musical, no sentido de melhor se compreender as canções de Guarnieri, escritas ao longo de setenta anos de atividades ininterruptas.

### **Questões do idioma nacional cantado**

As preocupações plurais de Mário de Andrade fizeram com que ele reunisse num único projeto diferentes perspectivas e pontos de vista. Cotejando notas marginais, recortes e cartas de seu conjunto de obras editadas e manuscritas, foi possível verificar que, de modo geral, a crítica permeia toda a sua produção, sustentada por um fio ideológico que une reflexões em torno das artes.

A crítica marioandradeana em torno da língua nacional foi feita em crônicas durante alguns anos no *Diário Nacional*, através de coluna regular (1927-1932)<sup>62</sup>. De certa forma, por meio de sua rotina jornalística, Mário de Andrade já vinha preparando terreno para concretizar o *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*,<sup>63</sup> realizado em São Paulo capital, em julho de 1937. Este evento marca o início da discussão mais ampla em torno do problema do uso da língua portuguesa no Brasil, seja ela falada seja ela cantada, abrindo portas para outros eventos do gênero, como o *Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*,<sup>64</sup> realizado em Salvador, em 1956, e o *Primeiro Congresso de Dialectologia e Etnografia*,<sup>65</sup> realizado em Porto Alegre, em 1958.

Nestes congressos dos finais da década de 1950 foram feitas referências às recomendações estabelecidas no congresso convocado por Mário de Andrade, já na remota e longínqua década de 1930. As falas de Ruy Affonso e Lília Nunes, ambos participantes do *Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*, podem ser destacadas, respectivamente:

“Devemos seguir as pegadas do Congresso de 1937, reconhecendo, porém, que a prosódia por ele considerada padrão não foi afinal a carioca, e sim a média das prosódias carioca e paulista, despojadas ambas dos cacoetes que as regionalizam. E, portanto, proponho que se adote conscientemente, como modelo de prosódia para o teatro, a média das referidas prosódias carioca e paulista, eliminados os vícios que as empobrecem” (ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DA LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1958, p.141) “Em 1951, quando ingressei no corpo docente do Conservatório Nacional de Teatro, então Curso Prático de Teatro, fiquei profundamente impressionada com a diversidade de pronúncia dos alunos. (...) Como não houvesse uma pronúncia oficializada, tomei como base as resoluções do Congresso da Língua Cantada” (ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DA LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1958, pp. 383-384)

---

<sup>62</sup> Entre 1929 e 1931 foram publicadas várias crônicas abordando o assunto, tais como *Fala Brasileira e A Linguagem I, II e III*.

<sup>63</sup> Neste Congresso, promovido pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, foram organizadas duas comissões – de linguística e de musicologia. A comissão de linguística foi composta por Antenor Nascentes, Plínio Airoso, Renato Mendonça, Cândido Jucá e Manuel Bandeira; a comissão de musicologia foi formada por Guilherme Fontainha, Antônio Sá Pereira, Oneida Alvarenga, Francisco Casabona e João de Souza Lima. Luiz Heitor Correia de Azevedo e Octávio Bevilacqua também participaram do evento. As conferências, em sua maior parte, estão publicadas integralmente nos *ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA*.

<sup>64</sup> Este Congresso, realizado durante os festejos do decenário da criação da Universidade Federal da Bahia, teve como objetivo discutir e recomendar a melhor forma do ator dizer o seu texto, pronunciando-o em concordância com o padrão da norma culta da língua.

<sup>65</sup> Os estudos dialetológicos no Brasil ganharam força a partir de 1953, com a fundação do Centro de Estudos de Dialectologia Brasileira, no Rio de Janeiro.

O *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* nasceu da necessidade de se ter definida a pronúncia cantada em língua nacional: “a união da palavra e do som musical constitui perenemente uma das grandes dificuldades tanto da arte de compor como da arte de cantar” (NORMAS PARA BOA PRONÚNCIA DA LÍNGUA NACIONAL NO CANTO ERUDITO, 1938, p. 5). Para o seu idealizador, a finalidade deste primeiro congresso musical do país era iniciar um processo de reflexão, provido de preocupações estéticas.<sup>66</sup>

Escrevendo sobre a língua nacional no *Diário de Notícias*, em 1940, Andrade (1993b, p.175) afirmou que “a filologia brasileira tem progredido prodigiosamente nestes últimos tempos”, citando trabalhos sobre os vocabulários de brasileirismos e destacando os estudiosos em tupinologia. O autor esclarece que “já não são mais estudos de português, mas incontestavelmente de língua nacional” (ANDRADE, 1993b, p. 177).

Antes mesmo de suas crônicas periódicas, Andrade (1980, p. 12) já anunciava em obra de 1930 que nós “não sabemos cantar em nossa língua. É invejável a naturalidade com que o povo ignorante fixou sua dicção cantada...”.

Analisando hoje o papel do primeiro congresso em música do país, vê-se destacado o diálogo dos participantes em três direções possíveis:

“primeiro debateram com a expressão cultural dita popular no sentido de incorporar características que pudessem ser consideradas expressão de brasilidade. (...) Num segundo momento os congressistas dialogaram também com o universo cultural de imigrantes alemães e italianos que, presentes no país, mantinham fortes ligações com suas origens culturais, principalmente no que se refere ao idioma falado. (...) Num terceiro momento dialogaram também com a herança portuguesa destacando a nasalidade do idioma, mas imbuídos do espírito nacionalista destacavam a contribuição do índio e do negro na edificação da nasalidade da língua portuguesa falada no Brasil” (SERPA, 2001, pp.73-74).

Quanto à sua reedição nos dias atuais, há opiniões positivas no sentido de que um

“novo encontro como o de 1937 poderia ser extremamente enriquecedor: discutir as novas tecnologias, a avanço nos estudos, o aperfeiçoamento das técnicas, lado a lado com as discussões sobre estilos, multiplicidades, experiências. (...) Sabemos que os regionalismos linguísticos não são desvios do bem-falar, mas sim expressões de um viver e de um pensar de um grupo ou de uma comunidade” (PEREIRA, 2002, p.109).

---

<sup>66</sup> As impressões de Mário de Andrade sobre o citado Congresso podem ser vistas na crônica intitulada *Congresso de Língua Nacional Cantada*, reeditada em 1992 no livro *Será o Benedito!* (6ª. Volume da Coleção Dedinho de Prosa).

Percebe-se uma lacuna de vinte anos entre as duas primeiras e principais publicações (em forma de *Anais*) sobre o assunto, relacionadas especificamente à Música e ao Teatro, respectivamente. E outra maior ainda em relação à atualidade. Recentemente, pesquisadores brasileiros da área de canto se reuniram e formaram um grupo de trabalho no sentido de sistematizar e consolidar “um conjunto de normas para a pronúncia do idioma português brasileiro cantado na música erudita” (KAYAMA *et al.*, 2007, p.16). O ponto de partida destes pesquisadores foi o trabalho *A Língua Portuguesa no repertório vocal erudito brasileiro*, apresentado em 2003 no XIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música –, em Porto Alegre.<sup>67</sup>

Organizadas em forma de tabela, as novas *Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*, decorrentes do estudo do grupo anteriormente citado, apresentam considerações do ponto de vista prosódico: “foram destacados alguns casos em que a pronúncia de uma letra final de determinada palavra altera o seu comportamento padrão em virtude da correlação com a letra inicial de uma palavra seguinte” (KAYAMA *et al.*, 2007, p.22). O texto aponta ainda casos controversos quanto à acentuação tônica e às características prosódicas peculiares entre algumas palavras.

É certo que importantes estudos estão por vir, até mesmo porque antigos documentos somente agora estão recebendo a atenção devida, como é o caso da coleção de rascunhos de Mário de Andrade intitulada *A gramatiquinha da fala brasileira*<sup>68</sup>.

### **A prosódia musical e as adaptações da métrica de um texto à da música em Camargo Guarnieri**

A prosódia musical estuda a relação entre a acentuação silábica das palavras e os acentos da estrutura musical, procurando a melhor forma de empregar as palavras do ponto de vista rítmico e melódico numa canção. Ao analisarmos musicalmente e literariamente as obras, estamos analisando a aplicação das métricas musicais que transcrevem as métricas poéticas.

---

<sup>67</sup> Outros trabalhos surgiram ao longo da década de 2000, oriundos de encontros específicos empreendidos pela área, espelhando o resultado do trabalho conjunto promovido por entidades como ANPPOM e ABC – Associação Brasileira de Canto –, entre outras.

<sup>68</sup> Material pertencente ao acervo de Mário de Andrade, depositado no IEB-USP. O seu conjunto consta de notas, cartas, esboços e materiais do gênero. Pinto (1990) escreveu sobre este manuscrito inacabado adotando uma abordagem mais organizatória do que analítica, já Almeida (2010) procurou revê-lo além do ponto de vista linguístico, concebendo-o sob a égide de uma chave poética, comparando-o, pelas suas impressões rítmicas da fala brasileira, à uma partitura musical. Nesta obra interrompida, Andrade confessou ter escolhido o título para atrapalhar, admitindo não se tratar de um estudo gramatical. A *Revista Polímica* transcreve a Introdução e parte do Capítulo I da referida obra.

E estas podem apresentar variadas possibilidades, de acordo com a estrutura dos textos. É sobre estas escolhas, a partir das várias possibilidades, que queremos chamar a atenção em torno da obra de Guarnieri. Mário de Andrade já alertava que

“Na expressão do pensamento humano, as palavras se ligam uma às outras formando, por assim dizer, um fonema único, que é a frase. Em nossa língua que, como as suas irmãs neolatinas, não se desmusicaliza no excesso das consoantes, o elemento característico e de subtilíssima importância para a emissão do fonema frase é o encontro das vogais, ocasionado pela última sílaba duma palavra e o início da seguinte. Elas ora se irmanam num cordial ditongo, ora se devoram subsistindo uma vogal única, ora se repudiam desamavelmente formando hiato” (ANDRADE, 1965, p. 68).

Portanto, no momento da utilização de um texto literário, torna-se prioritário levar em consideração alguns aspectos da composição musical: a *estrutura métrica*, que permite as divisões dos compassos e suas complexas peculiaridades internas; a *ordenação rítmica*, que estabelece os movimentos regulados e as durações; a *construção melódica*, que remete a medidas intervalares e a estruturas fraseológicas e temáticas (MATTOS, s.d.). Os princípios da fonética e da métrica são importantes tanto para compor uma obra quanto para analisá-la. A falta do conhecimento prosódico por parte do compositor torna-se perceptível “não só porque aumenta a desastrosa confusão entre ritmo e compasso, como porque destrói a faculdade de observação da notabilíssima riqueza de ritmos e polirritmias da música popular nacional” (ANDRADE, 1965, p.88).

Façamos um pequeno parêntese para mostrar a situação inversa. Manuel Bandeira, por inúmeras vezes, criou textos para melodias já existentes, alegando que esta tarefa “é de amargar” (BANDEIRA, 2012, p.101). Além de fazer eventuais mudanças no texto em função da vocalização propriamente dita, o poeta afirmou que nunca conseguiu aproveitar de forma independente as palavras (sem a música), concluindo que elas passaram a fazer corpo com a melodia.

Cavalcanti Proença (1955), em seu trabalho sobre ritmo e poesia, teceu comentários acerca da possível oposição entre o verso livre moderno e o tradicional,<sup>69</sup> recorrendo a aspectos musicais para exemplificar:

“Na verdade, a diferença não se funda em uma diversidade específica de estrutura rítmica, mas na sucessão temporal dos intervalos. O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso em música” (CAVALCANTI PROENÇA, 1955, p.9).

---

<sup>69</sup> Segundo Manuel Bandeira (2012, p.58), “no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido”.

A partir deste entendimento sobre questões relacionadas à prosódia musical, apreciamos a metrificação poética de Guarnieri na sua obra *Prelúdio no. 2*, de 1928, ao adaptar o texto de Guilherme de Almeida aos elementos de sua música. Originária da obra *Prelúdio* datada de 1927, para voz e piano, de difusão interdita, esta obra é a última composição do ano de 1928. Segundo a nossa historiografia, representa uma das mais bem sucedidas do referido ano, já que o compositor serve-se de recursos musicais para resolver problemas de prosódia, como é o caso dos saltos melódicos utilizados para disfarçar os vários hiatos presentes na disposição vocálica (ANDRADE, 1965).

Por estar repertoriada duas vezes, acaba chamando a atenção dos pesquisadores mais atentos. Datada inicialmente de 1927, foi revisada em 1928 e novamente apresentada nos catálogos com o título *Prelúdio no.2 para voz e piano*. Até então de divulgação interdita, esta obra recebeu novos tratamentos composicionais: a linha melódica do canto e o texto do citado poeta permaneceram intactos, “enquanto que a parte pianística é bastante diferente. A versão de 1927, escrita a lápis, seguramente foi descartada pelo compositor” (BARBIERI, 1993, p.29). Em relação ao poema, esta nona procura descrever a paisagem brasileira, tendo como cenário o período modernista:

*Como é linda a minha terra!*<sup>70</sup>  
*Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:*  
*parece uma coluna reta reta reta*  
*com um grande pavão verde pousado na ponta,*  
*a cauda aberta em leque.*  
*E na sombra redonda*  
*sobre a terra quente.*  
*(Silêncio!)*  
*...há um poeta.* (ALMEIDA, 1952, p.124).

Neste poema a métrica é livre. O poeta fez uso do verso moderno, não se restringindo ao rigor numérico silábico. Fazendo a escansão do primeiro verso - *Como é linda a minha terra!* percebe-se duas elisões que são respeitadas do ponto de vista musical. Neste verso heptassílabo (ou redondilha maior), os acentos tônicos estão sempre na primeira sílaba de cada palavra. Já a parte musical apresenta um deslocamento dessas acentuações por ocasião do surgimento da melodia vocal, proporcionando certo destaque às palavras *linda* e *terra*.

---

<sup>70</sup> Em Verhaalen (2001, p. 246) há um equívoco no primeiro verso: “*Como é bela a minha terra!*”. (grifo nosso).

Embora a primeira frase musical da parte vocal, que coincide com o primeiro verso, não apresente grandes saltos intervalares, da segunda frase em diante o mesmo não acontece. O compositor optou por usar grandes intervalos vocais ascendentes que logo chamaram a atenção de Mário de Andrade:

“Camargo Guarnieri se serve do salto melódico pra disfarçar a necessidade do hiato. (...) Advertido pela fácil solução dos hiatos em saltos grandes, o compositor se serve de um maior, de sétima, pra disfarçar o mau hiato criado em ‘parece-uma’, que nem por isso se justifica desta vez” (ANDRADE, 1965, pp. 86-87).

Em relação à parte pianística, o compositor preferiu insistir num contínuo desenho rítmico que fornece unidade à obra e serve de base para os deslocamentos rítmicos da melodia mais aguda na parte instrumental. A linha melódica do canto flui sem grandes intervenções até o final, apresentando o poema em sua totalidade, sem retornos ou repetições de quaisquer tipos.

No fechamento da obra o compositor reutiliza o grande salto intervalar ascendente, agora para enfatizar que *há um poeta*. Andrade (1965) aprova este procedimento final, novamente pela disposição vocálica e pela função do grande intervalo ao disfarçar a necessidade do hiato.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista quantitativo, confirma-se a concentração das obras vocais guarnierianas em torno das décadas de 1930 e 1940. Entretanto, vale alertar que esses quantitativos ainda tendem a variar (não expressivamente) entre os catálogos existentes. Tal fato acontece por dois motivos principais: não raras vezes o compositor revisou alguma obra e a reintroduziu na sua coletânea com uma nova data; não raro também ele omitiu determinadas partituras compostas após o seu período interdito. Há ainda a considerar as obras perdidas e nunca repertoriadas.

Na introdução do mais recente catálogo, tentou-se esclarecer definitivamente este assunto através de um questionário endereçado ao próprio Guarnieri, em 1992, que “deu respostas precisas (...) não manifestou nenhuma oposição à inclusão no catálogo dos títulos encontrados e não repertoriados...” (SILVA, 2001b, p.505).

No entanto, cotejando todo este material chegou-se à conclusão de que ainda há algum desencontro, pois ora algumas obras são repetidas, ora outras são citadas com informações de que possivelmente foram perdidas ou ficaram incompletas.

E por falar em obras inacabadas, transcrevemos pequeno trecho do que seria o ensaio - *A canção de Camargo Guarnieri* - de Mário de Andrade<sup>71</sup> sobre algumas canções de Guarnieri:

“É um valor puramente musical que ambienta a melodia nascida expressivamente do texto, sem se incomodar com este. De forma que se o texto amoroso se refere a seios ou luares, o piano de Camargo Guarnieri jamais se desperdiçará efeitos de sinos ou chatices de lunaridades descritivas, mas bordará com musicalidade exclusiva a linha cancionista vertida do texto de amor” (ANDRADE *apud* TONI, 2006, p. 113).

Retornando brevemente ao ano de 1928, reconhecido como fronteira catalográfica, recorremos à obra *Lembranças do Losango Cáqui* para pontuar oficialmente a abertura da série de líricas guarnierianas. Observa-se que naquele ano Guarnieri utilizou duas poesias de Mário de Andrade para musicar suas obras - *Lembranças do Losango Cáqui* e *Toada do Pai do Mato*. A primeira foi alvo de críticas mais severas: “um desastre fonético, onde não há uma só ligação certa de palavras” (ANDRADE, 1965, p. 86). A segunda obra, *Toada do Pai do Mato*,<sup>72</sup> sofreu revisão posterior do autor, mas já apresentava algo a se destacar: a dupla ritmização, onde “o compositor ritmiza de duas maneiras diferentes a mesma melodia estrófica...” (ANDRADE, 1965, p. 86).

A última canção de 1928, *Trovas de Amor*, tem texto extraído do folclore brasileiro e a partitura, em uma de suas edições, divulga o *Ensaio sobre a música brasileira*, reafirmando o quão presente estava o escritor na vida de Guarnieri. A propósito, na obra para voz e piano *Poemas da Negra*, de 1975, ainda “é possível perceber a forte influência de Mário de Andrade, notadamente do Ensaio sobre a música brasileira” (CIPRIANO, 2011, p. 91). Sem dúvida nenhuma Mário de Andrade foi o autor predileto de Guarnieri, cujos textos literários foram usados em larga escala para musicar suas obras.

---

<sup>71</sup> Ensaio não concluído por Mário de Andrade na década de 1940 sobre a obra *Treze Canções de Amor*, de Camargo Guarnieri. Este material inédito está depositado no IEB-USP.

<sup>72</sup> Curiosamente, existe uma gravação desta obra com um depoimento sobre Mário de Andrade na voz de Guarnieri.

Os anos seguintes a 1928, dedicados a explorações de novas possibilidades sonoras através do uso da voz, trazem canções em ciclos ou isoladas, com destaque para poemas curtos, embora a marca registrada do compositor sejam suas longas melodias – “essas frases alongadas da música de Camargo Guarnieri já constituem uma liberdade notável de transfiguração de material popular...” (AZEVEDO, 1950, p. 325); e fica logo evidente a sua não subordinação à gramática regionalista: “sensível aos mais delicados apelos da poesia, seu primeiro cuidado é servi-la...” (AZEVEDO, 1950, p. 325).

No início da produção de suas canções, Guarnieri preferiu optar pela horizontalidade, cultivando melodias que transitavam livremente entre a voz e o piano. Os típicos acompanhamentos em baixo ostinato podiam ser observados em abundância naquela época, embora significativas modificações do ponto de vista textural estivessem por vir à tona em obras imediatamente posteriores.

Sua linguagem harmônica atravessou períodos de experimentações, evidenciados principalmente nas décadas de 1930 e 1950. Suas últimas canções já absorviam dissonâncias com maior intensidade e os contrastes de caráter harmônico entre as partes instrumental e vocal ficaram visivelmente nítidos.

Como principais características composicionais de Guarnieri, temos: canções em dialetos africanos – além da última peça do ciclo *Quatro Poemas do Macunaíma*,<sup>73</sup> destacam-se *Três poemas afro-brasileiros*, com melodias recolhidas por Sílvio Romero e pelo próprio Guarnieri; textos onomatopaicos padronizados do ponto de vista silábico, como as canções *Den-báu*<sup>74</sup> e *Ê mô kanceô*; textos indígenas usados em *Acuti-paru*; elementos da modinha, apresentados na obra *Música e letra de modinha*, com texto de Afonso Arinos; temáticas amorosas sob ângulos distintos, como *Louvação do amor êtê* e *Despedida sentimental*, ambas com poesia de Mário de Andrade, e tantas outras ambientações proporcionadas pelo discurso literário. Note-se também a absorção de elementos do folclore brasileiro, como o pregão e o miudinho.

Guarnieri instaurou práticas compositivas revigorantes: o teor rítmico; a escrita contrapontística; a linguagem harmônica partindo do modal ao atonal, passando pelo dodecafônico e por experiências puramente seriais; o pensamento harmônico por vezes fundamentalmente cromático induzindo à atonalidade; a severidade nas construções

---

<sup>73</sup> Textos extraídos de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, livro de Mário de Andrade considerado como “expressão máxima do nacionalismo” (JERONIMO, 2013. p. 3).

<sup>74</sup> Obra composta em meio às discussões sobre a qualidade cantável da língua portuguesa, com texto onomatopaico do próprio Guarnieri, cuja experiência poética deu-se pelo único e incisivo objetivo de provar que é viável o canto em qualquer língua.

melódicas e fraseológicas; as incursões essencialmente polifônicas e lineares; as oscilações e combinações entre pulsações binárias e ternárias; a fuga das regularidades métricas através das acentuações das partes fracas dos compassos; enfim, uma série de procedimentos cuja reincidência só confirmava sua vontade de inovar.

Não foi raro encontrar multiplicidades de formas de expressão que dessem sentido aos textos manipulados e redimensionados na produção guarnieriana: uma verdadeira busca por novos valores e experimentações, introduzindo laços a pretexto de resgatar elos do passado e do presente. Utilizar certas conquistas das vanguardas europeias – atonalidade, assimetria, polirritmia – sem deixar de ser autêntico e nacional, foi ao mesmo tempo penetrante e revelador em sua obra. A linguagem musical elaborada e o tratamento temático empregado através de texturas e acordes complexos estabeleceram a relação íntima entre o seu discurso musical e literário, onde “o aspecto fonético é fator decisivo” (NOBRE, 1968, contracapa).

Dentre as tantas análises de sua obra vocal e as possíveis relações exploradas – texto/forma; texto/melodia; texto/harmonia –, considera-se sintomática a utilização recorrente de determinadas estruturas, texturas e medidas intervalares em apoio ao texto exibido. Na relação texto/harmonia, por exemplo, observada na obra coral *Em Memória de Meu Pai*, Guarnieri utilizou várias dissonâncias para representar dor e angústia, enquanto “a própria estrutura polifônica, com a superposição de textos diversos, contribui para reforçar esta sensação de desorientação” (VASCONCELLOS CORRÊA, 1993, p.11).

A releitura de elementos da tradição oral – de origem nordestina ou do folclore rural paulista – por vezes se confunde com recursos harmônicos investidos em suas criações, como as terças caipiras (presentes nas obras corais), comumente empregadas por cantadores na música caipira interiorana. Guarnieri (2001) inúmeras vezes declarou que não se recusava a utilizar uma linha melódica ou uma célula rítmica do folclore, mas evitava que esse elemento viesse a se tornar um corpo estranho dentro da obra.

De fato, em certa medida Guarnieri redesenhou o traçado da música brasileira, estando, inclusive, à frente de iniciativas como a formação de uma *escola de composição*,<sup>75</sup> o que aproximou e reuniu estudantes/compositores de diversas origens.

---

<sup>75</sup> A *escola de composição* de Camargo Guarnieri manteve-se ativa por todo o século XX e formou inúmeros compositores, hoje atuantes no cenário musical brasileiro. Atualmente o compositor Sérgio Vasconcellos Correa, ex-aluno de Guarnieri, desenvolve um projeto visando estudar este aspecto da vida musical de Guarnieri.

Percebe-se em Guarnieri a “coerência com o seu meio, com o seu tempo, com a sua raça. Sua obra se reveste, por isso, de uma unidade e de uma homogeneidade ainda não observadas” (ARAÚJO, 1958, contra-cap), que aparecem também na sua empreitada enquanto chefe de escola: além de compositor e regente, “foi o único, entre os grandes músicos brasileiros do século XX, de quem se pode dizer que realmente formou uma escola de composição” (LACERDA, 2001b, p.57). Perante tudo isso, se formos analisar o seu papel histórico e cultural, “a música de hoje e a de amanhã, de certa forma, está ligada à presença de Guarnieri” (ELBERT, 1997, p. 225).

Considera-se que sua obra vocal, além de ser importante e predominante desde a década de 1920, reúne elementos representativos ao longo de sua consagrada trajetória, sintonizada com o novo milênio e com a pluralidade desses últimos tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. N. (2010). A poesia n’A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade. *Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*. Porto Alegre: APCG.

ALMEIDA, G. (1952). *Toda a Poesia*. (Tomo IV). São Paulo: L. Martins Editora.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO (1958). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA (1938). São Paulo: Departamento de Cultura.

ANDRADE, M. (2013). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ANDRADE, M. (1993a). *Música e Jornalismo. Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

ANDRADE, M. (1993b). *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

ANDRADE, M. (1992). Congresso de Língua Nacional Cantada. In C. GIORDANO (Org.), *Será o Benedito!* (pp. 19-22). São Paulo: Educ.

ANDRADE, M. (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. (Vol. 162, n. 2.). Belo Horizonte: Itatiaia.

- ANDRADE, M. (1987). *Pequena história da música*. (9ª. ed.). Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, M. (1981). Gramatiquinha Brasileira. *Polêmica: Revista Semestral de Crítica e Criação*, n. 3, 45-49.
- ANDRADE, M. (1980). *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANDRADE, M. (1978). *Aspectos da literatura brasileira*. (6ª. ed.). São Paulo: L. Martins Editora.
- ANDRADE, M. (1965). *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: L. Martins Editora.
- ANDRADE, M. (1928). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia.
- ANDRADE, M. (s.d.). *A gramatiquinha da fala brasileira*. Série Manuscritos Mário de Andrade. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
- ARAÚJO, M. (1958). Texto de contra-capá. LP *Suite Vila Rica*.
- AZEVEDO, L. H. C. (1950). *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- BANDEIRA, M. (2012). *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global.
- BARBIERI, D. (1993). Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica. *Revista Música*, 4(1), 19-29.
- CALDEIRA FILHO, J. (2001). Camargo Guarnieri – Uma trajetória. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 17-19. Rio de Janeiro: Funarte.
- CATÁLOGO DE OBRAS CAMARGO GUARNIERI (1977). Brasília: Ministério das Relações Exteriores.
- CATÁLOGO DE OBRAS. M. CAMARGO GUARNIERI. (1979). Suplemento do Boletim de Documentação Musical, vol.1, n.2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. (1955). *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões.
- CAVAZOTTI E SILVA, A. (1999). Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: crônica de um relacionamento. *Anais do XII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, pp.1-12, Salvador: ANPPOM.

CIPRIANO, L.A.G. (2011). *Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COLI, J.. (2001). O “nacional” e o “popular”. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 25-31). Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo.

CONTIER, A. (1995). O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, 6(1/2), 75-121.

CONTIER, A. (1994). Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*, 5(1), 33-47.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA (1994). Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

EGG, A. (2010). *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945. Tese de Doutorado*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

ELBERT, H. (1997). *Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FREIRE, V. (2013). *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond.

GOLDBERG, L. G. D. (2006). O Modernismo Musical Brasileiro. In R. BERNARDES (Org.), *Música Erudita Brasileira. Textos do Brasil* (pp. 62-67). Brasília: Ministério das Relações Exteriores.

GUARNIERI, C. (2001). Depoimento. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 15-16). Rio de Janeiro: Funarte.

GUARNIERI, C. (1991). *Depoimento*. São Paulo: MIS.

GUARNIERI, C. *Catálogo de Composições de Camargo Guarnieri – São Paulo*.

[Manuscrito], /s.d./, /s.p./. São Paulo: Acervo da Fundação Camargo Guarnieri.

JERONIMO, L. F. (2013). Congresso de Língua Nacional Cantada: língua e linguagem na crônica de Mário de Andrade. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de Professores Universitários de História*, (pp. 1-12), Natal, ANPUH, 2013.

KAYAMA, A., CARVALHO, F., CASTRO, L. M., HERR, M., RUBIM, M., PÁDUA, M. P., & MATTOS, W. PB. (2007). Cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, 13( 2).16-38.

LACERDA, O. (2001a). A obra coral. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 391-399). Rio de Janeiro: Funarte.

LACERDA, O. (2001b). Meu Professor Guarnieri. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. (pp. 57-71). Rio de Janeiro: Funarte.

MARIZ, V. (2001). Obras Vocaís. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. (pp. 381-388). Rio de Janeiro: Funarte.

MARIZ, V. (1980). *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Cátedra.

MATTOS, F. L. (s.d.), *Prosódia Musical*. Apostila Arranjos Vocaís e Instrumentais I. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

NEVES, J. M. (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

NOBRE, M. (1968). *As Canções Brasileiras de Camargo Guarnieri*. Notas para a contracapa do disco PRA2-1004. Edições Fonográficas da Rádio. Ministério da Educação e Cultura.

NORMAS PARA BOA PRONÚNCIA DA LÍNGUA NACIONAL NO CANTO ERUDITO. (1938). *Revista Brasileira de Música*, 5(1), 1-35.

PEREIRA, M. E. (2006). *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Unesp.

PEREIRA, M. E. (2002). Mário de Andrade e o dono da voz. *Per Musi*, vol. 5/6, 101-111.

PINTO, E. P. (1990). *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura.

- SALLES, P. T. (2013). Abordagens analíticas para a música feita no Brasil. *III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- SANTOS, J. V. (2006). Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. *Per Musi*, 3, 72-84.
- SERPA, E. (2001). Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: "a insensatez maravilhosa da militarização das vogais". Nacionalismo, raça e língua. *Diálogos Latinoamericanos*, n.3, pp. 71-86. Dinamarca: Aarhus Universitet.
- SEVCENKO, N. (1992). *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, F. (2001a). Abrindo uma Carta Aberta. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 95-121). Rio de Janeiro: Funarte.
- SILVA, F. (2001b). Catálogo das obras. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 503-569). Rio de Janeiro: Funarte.
- TACUCHIAN, R. (2001). O sinfonismo guarnieriano. In F. SILVA (Org.), *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (pp. 447-463). Rio de Janeiro: Funarte.
- TONI, F.(2006). Camargo Guarnieri. In R. BERNARDES (Org.), *Música Erudita Brasileira. Textos do Brasil* ( pp. 108-113). Brasília: Ministério das Relações Exteriores,
- TRAVASSOS, E. (2000). *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.
- VASCONCELLOS CORRÊA, S. (1993). Análise do Coral "Em Memória de Meu Pai" de Camargo Guarnieri. *Revista Música*, 4(1), 5-18.
- VERHAALLEN, M. (2001). *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial.
- WISNIK, J. M (1997). *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades.

## “O ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS” - PERFORMANCE ART VS. PERFORMANCE MUSICAL

### *“The spirit of 4 elements ”- performance art vs. musical performance*

SANTOS, Sandra<sup>76</sup>; LEONIDO, Levi (Coord.).

---

## Resumo

Enquadradas as visões interdisciplinares nos pressupostos criativo e formativo que se consumam em relação à obra musical erudita, são então propostos dois tipos de ação interdisciplinar para o ensino da música contemporânea. Num primeiro tipo, a obra de Jonathan Harvey *Madonna of winter and spring* é espartilhada nos seus diversos conceitos disciplinares, e propostos como elementos de abordagem em cada uma das unidades curriculares de ramo comum, dos Cursos de Licenciatura em Música da Escola Superior de Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Num outro tipo, representa-se o tipo de ação mais usual nos sistemas criativo e de ensino, o projeto interdisciplinar, desenvolvido entre as Licenciaturas de Professores do Ensino Básico, variante Educação Musical, e de Animação Artística, da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança, no âmbito destes estudos de doutoramento, de cujas ações pedagógicas conduziram e guiaram o compositor José Luís Postiga na criação musical que abraça a performance *O espírito dos 4 Elementos*.

## Abstract

Frammed all interdisciplinary aspects in creative and formative actions that are accomplished in music composition, two types of interdisciplinary behaviour are proposed to contemporary music teaching process. First, Jonathan Harvey's *Madonna of winter and spring* is spread out to different disciplinary concepts, and proposed as elements of approach in each curricular units of the common branch of Bachelor in Music of the School of Music and Performative Arts of Polytechnic Institute of Oporto. Secondly, the most common action, the Interdisciplinary Project, developed between the Bachelor of Teachers for Basic Studies, Musical Education branch, and Bachelor of Artistic Animation, both from the School of Education of the Polytechnic Institute of Bragança, under these doctoral studies, and whose pedagogical actions lead up the composer José Luís Postiga to the composition of the music that is used in the performance work *O espírito dos 4 elementos* (The four elements spirit).

**Palavras-Chave:** *Quatro Elementos; Performance arte, Performamnce Musical.*

**Key-words:** *Four Elements; Performance Art, Musical Performance.*

**Data de submissão:** Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

---

<sup>76</sup> SANDRA CRISTINA DA COSTA SANTOS. Escola Superior de Educação do Intsituto Politécnico de Bragança. Email: [scaleiro@ipb.pt](mailto:scaleiro@ipb.pt).

## INTRODUÇÃO

O conceito de *Performance Art*, surge na década de 60 do século XX, nos Estados Unidos, de maneira a categorizar os acontecimentos artísticos *ao vivo* que incluíam execuções de Poesia, Música, Cinema, Artes Visuais, etc.. Contudo, os seus antecedentes remontam aos movimentos Dada do início do século, como retrata a existência de trabalhos exploratórios das relações entre espaço, som e luz com o teatro, na Bauhaus germânica (GOLDBERG, 2012). Em 1970 o termo abrange uma apreciação mais literal: toda a arte que é produzida ao vivo, sem as barreiras impostas por salas, galerias ou outros obstáculos que separam o objeto artístico do seu público. No entanto, o que mais a caracteriza é o fato da obra de arte apenas existir no momento em que é produzida, não podendo, por isso existir duas performances iguais. O *happening*, o *alea*, e outros conceitos que envolvam a criação improvisada a partir de elementos pré-definidos, estão assim no núcleo da organização de uma *performance art*.

A interdisciplinaridade, que esteve desde sempre associada a este conceito artístico, foi-se alargando a novas representações, como são o caso da *Body Art*, nos anos 70, bem como da incorporação dos novos meios tecnológicos, que entre outras coisas, permitem a alteração do objeto artístico a todo o momento, bem como o movimento do público.

O caso particular de *O espírito dos 4 Elementos* contradiz uma das premissas para a definição do objeto artístico de performance art : “A Performance Art não tem regras ou linhas mestras. É arte na medida em que o artista diz que é arte. É experimental” (GOLDBERG, 2012).

Esta contradição assenta em: existência de um libreto que orienta a condução de todo o espetáculo, nomeadamente as performances musicais; a música eletrónica ser gravada e não com tratamento em tempo real, sendo resultado prévio de várias improvisações musicais feitas pelo compositor sobre as temáticas definidas pelo libreto; a improvisação total acontece acima de tudo no domínio sonoro e musical. Essa é a razão pela qual o compositor definiu a obra como uma *Performance Musical*, respeitando o princípio defendido por John Cage em *Experimental Music* (1957), onde se refere que as partes de uma partitura podem ser combinados de diferentes maneiras, fazendo com que cada performance seja única quer para compositor como para ouvinte, em paralelo com a natureza, onde nenhuma das folhas de uma árvore são iguais.

## PRINCÍPIO INTERDISCIPLINAR DE *O ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS*

### 1. Base interdisciplinar da obra musical

O ponto de partida para o desenvolvimento do projeto foi a consciencialização da interdisciplinaridade necessária para a composição e compreensão de uma obra musical erudita. Como afirma Laborda (1996, p. 11), a música passou nos últimos anos por uma transformação tão profunda que a tornou praticamente impossível de ser percebida à luz das categorias e conceitos tradicionais. Se por um lado, a categorização e a setorização do estudo da obra musical favorece o aparecimento de novas ferramentas de trabalho analítico, por outro, esta atitude, reflexiva do desenvolvimento exponencial especializado das diferentes componentes do conhecimento científico, prejudica a compreensão do fenómeno artístico no seu todo.

Para Fazenda (1991, p. 17), a interdisciplinaridade deve ser observada enquanto atitude, pois neste tipo de projetos “não se ensina, nem se aprende: vive-se, exerce-se”. Nissani (1995, p. 21), por seu turno, diz que o conceito interdisciplinar resulta na “união de componentes distintos de duas ou mais disciplinas”, seja em ações de pesquisa ou educação, e que conduz a novos conhecimentos que não seriam alcançáveis de outra forma. Ela resulta da consciencialização que uma disciplina é “algo comparativamente auto-contido e isolado do domínio da experiência humana, o qual possui a sua própria comunidade de especialistas com componentes distintos tais como metas, conceitos, habilidades, fatos, habilidades implícitas e metodologias”. Além disso, Miles (1989, p. 35) reforça a ideia que a explosão e fragmentação do conhecimento científico, faz com que seja impossível a um indivíduo compreender as diferentes partes num mesmo contexto. Pode por isso ocorrer um bloqueio nas pesquisas novas, que é evitado através da pesquisa e educação interdisciplinares. Sendo os estudos superiores organizados em modelos departamentais, onde as disciplinas são normalmente isoladas, ensinadas e pesquisadas separadamente, esta situação só se atenua através de projetos de índole interdisciplinar, que manifestem um trabalho conjunto de diferentes áreas disciplinares e simultaneamente uma compreensão do objeto de estudo em causa.

A manifestação artística é representativa da necessidade destes princípios interdisciplinares. Com efeito, ao longo do século XX, as diferentes correntes estéticas vão-se desenvolvendo em torno de conceitos teóricos e analíticos extra-musicais. É certo que as descrições musicais de obras literárias, como é exemplo a *Sinfonia Dante*, de Franz

Liszt, sobre a *Divina Comédia*, de pintura, como em *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky, sobre a obra de Viktor Hartmann, e outras representações artísticas, bem como o uso de esquemas matemáticos na estruturação formal das peças, tal como a série de Fibonacci na obra de J. S. Bach, estão presentes desde há muito tempo na história da música. Contudo, a mudança de paradigma no pós Primeira Grande Guerra, com a democratização do som pela emancipação da então chamada dissonância, juntamente com os desenvolvimentos tecnológicos que levariam ao surgimento da música eletrónica, bem como a proliferação de diferentes manifestos artísticos reflexivos dos espíritos sociais da época (Dada, Surrealismo, Cubismo, Formalismo, Pop Art, entre outros), e acima de tudo uma visão analítica e científica dos mecanismos que estão por trás do som e, pelas relações entre vários, da obra musical, fazem com que o compositor de música clássica coloque sobre a mesa de trabalho todos os parâmetros que sustentam a música – ritmo, harmonia, timbre, textura, espaço – equacionando o papel físico e metafísico individual e conjuntamente de cada um.

O panorama musical sobretudo da segunda metade do séc. XX está repleto de obras musicais chave, que sendo essenciais para a compreensão do fenómeno cultural desta era, são ainda hoje de difícil audição e compreensão para ouvintes não especializados. Karlheinz Stockhausen, figura de proa da música erudita, criou em 1955-56 *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes na Fornalha), naquela que viria a ser a primeira obra de música eletroacústica. A compreensão do discurso musical desta obra passa necessariamente pelo conhecimento de: conceitos fundamentais da acústica, nomeadamente oscilação, ruído, ressonância; noção de fonema e fonética da língua alemã; noções de sonoridades oriundas da geração de sinais eletrónicos e alteração eletrónica de sons concretos (da natureza); a técnica de serialismo integral; o relevo acústico. Além disso, o conhecimento do conteúdo do texto trabalhado, retirado do livro bíblico de *Daniel*, é fundamental para perceber os gestos musicais criados e ouvidos, podendo ainda conceber-se a analogia entre os três adolescentes que depois de atirados para a fornalha ardente se salvam milagrosamente louvando a Deus, e o árduo caminho que os três jovens compositores de vanguarda, Pierre Boulez, Luigi Nono e o próprio Stockhausen, trilhavam contra os críticos musicais da época, na conceção de novas linhagens da mesma linguagem musical. Esta obra, embora editada mais tarde em versão estéreo, foi dos primeiros exemplos de planificação espacial da projeção sonora, pois seus sons foram organizados e emitidos em cinco altifalantes.

Por outro lado, é comum associar-se o trabalho de Iannis Xenakis a dois procedimentos extra-musicais: a matemática e a arquitetura. De fato, a obra do compositor só pode ser observada à luz de modelos matemáticos como da teoria dos conjuntos ou processos estocásticos, ou mesmo da integração de processos arquitetónicos, provindos da sua formação enquanto engenheiro assistente de Corbusier. Entende-se assim a composição *Concret PH*, criada de acordo com os moldes programados para a arquitetura do Pavilhão Phillips na Expo 58 de Bruxelas, também desenhado por Xenakis. Com efeito, em conjunto com *Poème Électronique* de Edgar Varèse, os 425 altifalantes embutidos nas ‘paredes’ do pavilhão transformaram a obra num edifício sonoro, impossibilitando a sua compreensão fora destes moldes. Aliás, o lado performativo de algumas obras do compositor, bem como a sua abordagem ao conceito de *happening*, verifica-se também em *Polytopes*, quatro ‘instalações’ multimédia, onde o compositor estabelece relações não só entre a música e o espaço mas também ao nível da difusão de luz. Tendo sido quatro acontecimentos, em Montreal (1967) Xenakis usou centenas de pequenas luzes unidas a cabos de aço suspensos no arco central do pavilhão francês da Expo 67. Estes cabos criavam linhas de superfícies parabólicas imaginárias, fazendo recriar-se no observador um volume transparente, que se alterava uma vez durante seis minutos em cada hora da exposição, promovendo assim a movimentação consciente do próprio objeto observado e ouvido (STERKEN, 2001, pp. 267-8). O *Polytope* de Cluny (1972) foi criado nas termas romanas do Museu Cluny de Paris, o espaço era modulado pela suspensão de tubos de aço aos quais estavam ligadas luzes e altifalantes, mas no caso de Persepolis, no Irão (1971) e Micénia (1978), os locais de instalação foram espaços abertos, cuja arquitetura era a arqueologia natural. Aqui, eram os intervenientes que, conduzindo tochas de fogo, complementadas visualmente por raios laser e enormes fogueiras e projetores anti-aéreos, enquanto musicalmente os eventos eletroacústicos eram complementados por coros infantis e chocalhos transportados por animais enquanto desciam a colina da paisagem. Neste caso, o *happening* fazia com que, não podendo alterar estruturas originais das paisagens naturais, a transformações visual e sonora em torno do local alterar-se-ia para todos os que de alguma forma conseguiram assistir às performances (STERKEN, 2001, p. 269).

A utilização do espaço performativo como elemento base de composição tornou-se num dos pilares estruturantes da composição musical do séc. XX. É certo que o canto antifonal praticado nas cerimónias religiosas da Idade média, representava já algum

interesse na utilização do espaço como elemento importante na audição da obra musical – a técnica do *Cori Spezzati*, usada no Barroco veneziano, tal como a utilização de instrumentos em palco, fora da orquestra, em *D. Giovanni* de Mozart, são alguns entre muitos outros exemplos. Contudo, quando se aborda obras como o *Gruppen* de Stockhausen, ou o *Quod Libet* de Emmanuel Nunes, o objetivo da espacialização dos elementos de orquestra vão muito além do aspeto ‘cosmético’ de relevo acústico. No primeiro caso, ele surge da necessidade do compositor de poder executar três tempos diferentes e simultâneos em cada uma das orquestras, em virtude de encontrar uma efetivação que respeite o mais possível o sentido estrito do Serialismo Integral, isto é, a organização de todos os parâmetros musicais em torno de uma série numérica pré-estabelecida e das relações matemáticas criadas a partir dela. No segundo, é necessário perceber que o alcance de Nunes é retratar musicalmente o comportamento acústico do Coliseu dos Recreios em Lisboa, perceber os diferentes níveis de reflexão e atenuação sonora, tempos de reverberação absorção dos materiais, quando colocados num determinado local da sala.

Não é só na música erudita que se verificam estes aspetos interdisciplinares de construção da obra musical. O caso de Frank Zappa é demonstrativo da necessidade de se saber o contexto para efetivamente se perceber o conteúdo. Segundo Watson (1994, pp. 6-7)

“a liberdade técnica de Varèse, que o permitiu lidar com o som da mesma maneira que um pintor abstrato, balançando e contrastando blocos de som, é o produto do seu programa social Dada-Futurista. [...] Distraídos pela voz sedosa da música de Zappa, as pessoas falham frequentemente ao não a ouvirem como som: as suas mudanças abruptas e estranhas de género funcionam de fato como extensões dos blocos sonoros contrastantes de Varèse”.

Além disso, Zappa baseia a sua *Titties 'n' Beer*, na *L'histoire de Soldat* de Igor Stravinsky. Kassel (2006) afirma mesmo ser mais fácil a conotação melódica entre estes dois do que com Varèse.

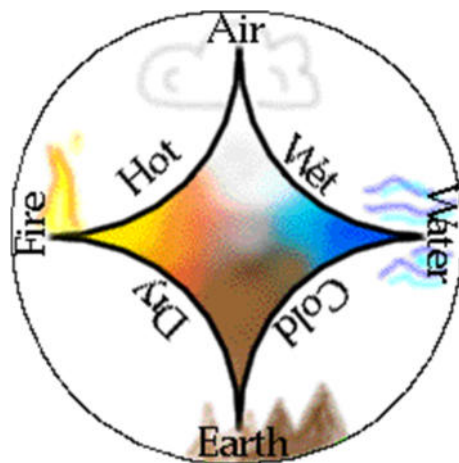
## 2. Em *O espírito dos 4 Elementos*

Como se verifica, o ato criativo, seja no domínio da composição como da performance, não passa apenas por questões relacionadas com a área em que se enquadra. A performance *O espírito dos 4 Elementos* surge dentro desta preocupação interdisciplinar, unindo em torno do objeto artístico final os departamentos de Música, Expressão Dramática

e Teatro, Artes Visuais, Línguas Estrangeiras e Português, representados nos cursos de Animação e Produção Artística, Professores do 2º ciclo de Ensino Básico – Variante Educação Musical, e as unidades curriculares de Formação Musical IV, Oficina de Música, Oficina Criativa de Teatro e Dança e Produção do Espetáculo, com apoio de outras unidades curriculares do curso de Animação e Produção Artística, nomeadamente, Movimento Criativo, Luz e Som, Composição Plástica, Fotografia e Vídeo, Design de Comunicação, e do Curso de Professores de 2º ciclo de Ensino Básico – Variante de Educação Musical, sobretudo, Atelier de Composição e Harmonia, Formação Instrumental e Coral, Novas Tecnologias na Produção e Ensino da Música e Prática e Regência Coral. A obra resulta de uma encomenda específica ao compositor José Luís Postiga, com a particularidade de poder ser executada por alunos com nenhuma formação na área musical, e lhes permitir a produção e interpretação de um projeto artístico completo. Nesse sentido, a linguagem musical resultante foi necessariamente simplificada, bem como o uso do elenco instrumental condicionado a nenhuma dificuldade técnica: sons corporais e produzidos por instrumentos de execução rápida – membranofones e idiofones.

## 2.1 O Guião Performativo

O ponto de partida foi a criação do guião performativo. Com efeito, a escolha dos 4 elementos da natureza foi feita sob a abordagem assente na antiguidade clássica. A primeiro enfoque foi realizado por Empédocles, cientista e curandeiro grego do séc. V a.C., que na sua obra *Tetrasomia*, descreve estes elementos não só como manifestações físicas mas também essências espirituais, associando os conceitos materiais a quatro divindades gregas: ar – Zeus; Terra – Hera; fogo – Hades; água – Persephone. Esta mesma divisão é feita por Aristóteles em IV a.C. É perceptível nesta abordagem a suposta “sexualidade” de cada elemento. Contudo tal abordagem não pode ser vista à luz da imagem frágil imposta ao sexo feminino na Idade Média europeia, mas antes como uma oposição de características fundamentais de cada elemento. A ordem apresentada por Empedócles, Ar-Terra-Fogo-Água, não possui nenhum ponto inicial e final, representando um movimento circular.



Foram muitas as tentativas de atribuir a uma ordenação fixa aos elementos, mas foi a estrutura cíclica a que prevaleceu nas diferentes culturas. Contudo, do oriente surgiu a introdução de um quinto elemento: na Índia o espaço; na China o metal. A leitura ocidental deste conceito aproxima os cinco elementos de uma nova organização geométrica, o pentagrama, em que a *quintessência*, o Éter, representava os elementos não palpáveis da vida humana, aproximando-se mais do mundo das ideias de Platão. Pode-se então afirmar que este será o elemento primordial de toda a organização da natureza, presente, permanente e simultaneamente ausente em todos os outros elementos, fornecendo assim uma fundamentação para as questões que se refletem diretamente naquilo que comumente se chama Alma ou Espírito.



Todas estas questões foram tidas em conta na estruturação do libreto e organização dramática dos diferentes aspetos performativos. Em primeiro lugar foram escolhidas 4 personagens mitológicas principais:

- **Ar** – Psiquê – figura mortal que se transforma por erro de Eros (Cupido) na sua amada imortal. A descrição do seu mito é narrada por *Lucio Apuleio*, no primeiro livro do *Asno de Ouro* (1970), atribuindo-se a esta figura a manifestação da alma, representada pela comparação direta com a borboleta, da qual herda as asas quando se enamora por Cupido.
- **Água** – Nereu – Deus marinho primitivo, mais antigo que Poseidon revela nas suas rugas de velho a representação das ondas do mar, enquanto que seus cabelos e barbas brancas se associam ao fervilhar da espuma das ondas. Era filho de Pontos, Deus primordial e de Gaia, Deusa da Terra.
  - Dóris - a oceânide que desposou com Nereu e com o qual teve cinquenta Nereidas.

- Nereidas – divindades marinhas filhas de Dóris e Nereu, povoavam o Mar Mediterrâneo, cada uma com a sua forma, apareciam muitas vezes como criaturas magníficas, meio mulheres meio peixes, montadas em tritões ou cavalos marinhos. Algumas das nereidas mais famosas foram Anfitríte, esposa de Poseidon, Orithya, Galatea, Tétis, esposa de Peleus e mãe de Aquiles.
- **Terra** – Gaia – A deusa primordial da Terra, também conhecida como Mãe Terra, capaz de gerar quase absolutamente tudo. Segundo Hesíodo, na sua *Teogonia*, Caos, a primeira divindade a surgir no universo, foi inicialmente descrito como o ar que preenchia o espaço entre a Terra e o Éter, tornando-se na mistura primordial de todos os elementos. Dele sai Gaia, Tártaro, Eros, Érebo e Nix. Sozinha, ela gerou Urano, Ponto e as Óreas, tendo o primeiro sido concebido sob o desejo de ter alguém que a cobrisse completamente, criando um lar eterno para todos os Deuses.
- **Fogo** – Fénix – Sobejamente conhecido, o mito do pássaro que prepara a sua própria morte para renascer das cinzas em que é cremado atravessa diversas culturas orientais e ocidentais. Heródoto, em *Histories*, refere a existência de uma ave parecida com uma águia em tamanho e porte, e que aparece a cada cinco séculos no Egito, a fim de guardar no templo de Hélios as cinzas de seu pai colocadas num ovo de mirra por ele construído. Farid al-Din Attar, poeta persa do séc XII, vai mais longe nas descrições, ao observar a composição do bico deste animal, catacterizado por vários orifícios que lhe permitem a execução de melodias ‘flautadas’, que usa na sua plenitude para atrair outros pássaros a assistirem à sua ação suicidária. O princípio comum a todos os mitos é o da ressurreição: a Fénix representa o ciclo completo da existência, sendo a morte considerada como uma passagem para uma vida mais forte que a anterior. Heródoto chama filho a cada nova vida saída das cinzas, mas Farid al-Din Attar representa todo o percurso como um calvário para uma morte que por muito que se tente ultrapassar um dia chegará – no seu cansaço perante a inexistência de uma verdadeira vida, visto que ao ser assexuada a fénix não tem qualquer companhia e o seu objetivo único é conseguir renascer à sua própria morte, a ave atira suas cinzas ao vento para não mais poder renascer: a espiral fica permanentemente interrompida.

Todas as personagens escolhidas mantêm um ponto em comum: o movimento cíclico da sua representação. Esta abordagem está presente em cada elemento, conferindo a multidimensionalidade estrutural - o ciclo revela-se do plano micro ao macroscópico:

- **Ar** – o ciclo de vida da borboleta, que nasce da morte da lagarta, conhece a liberdade no momento em que se rasga a capa que a mantém crisálida, para ser verdadeiramente livre no curto período de tempo em que consegue voar, antes de morrer definitivamente.
- **Água** – o ciclo das marés: o movimento de enchimento é propício para que as nereidas se exponham às aventuras marítimas, momento de conquistas junto dos marinheiros e de vivências amorosas. É nesta altura que circundam seu pai Nereu, escutando-o e respondendo aos seus ensinamentos. Contudo, limitadas em tempo de exposição, assim que seu pai desaparece de cena, com a baixa da maré, também elas regressam aos seus esconderijos deixando o espaço cenográfico idêntico ao que precedeu a sua projeção.
- **Terra** – o ciclo de vida humana, usando Gaia para moldar da terra os corpos que vão ganhando vida, energia, movimento, ritmo, mas que morrem após a exposição aos elementos contextuais da própria vivência.
- **Fogo** – o ciclo da fénix. Das cinzas nasce o pássaro mitológico, que após deleite sobre a matéria de onde nasce e a adoração do Rei Sol se imola no mesmo fogo que o criou.

Os quatro elementos são também tidos em conta na escolha de cores que dominam a ação dramática. Neste caso, tenta-se aproximar diferentes correntes de pensamento desenvolvidas na Grécia, tendo em conta que a associação de cada um como o princípio do ciclo altera a dinâmica da cor imposta. Dado que conceito dos elementos está também na base das estruturas filosóficas da maçonaria, seguiu-se o critério de cores correspondente ao símbolo da *Golden Dawn* do séc. XIX britânico.



- **Ar** - Amarelo
- **Água** – Azul
- **Terra** - Castanho
- **Fogo** – Vermelho

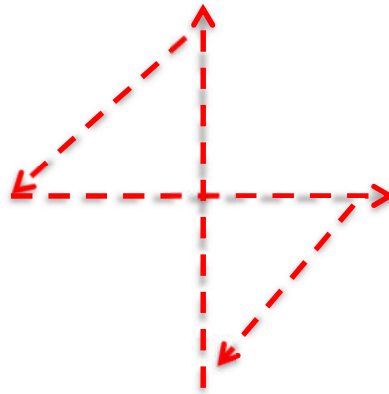
Também a representação musical é feita tendo em conta a unificação da obra. Cada elemento possui um instrumento ou conjunto de instrumentos com características que o associam ao princípio básico:

1. Ao ar são associados os instrumentos de sopro. Contudo, devido às características tímbricas, são reservadas as sonoridades das madeiras representadas pela Flauta e pelo Clarinete.
2. À água são associadas sonoridades oriundas dos instrumentos de tecla, mais precisamente o do piano, bem a voz humana, reinventando linhas melódicas ondulantes sobre o texto pronunciado.
3. À terra são associados sons oriundos dos instrumentos tradicionais: as membranas do bombo e do djembé, o “sopro” do acordeão e da gaita de foles.
4. Ao fogo são relacionadas os sons mais “quentes” das guitarras elétricas e dos metais soprados, como o trompete e a trompa.

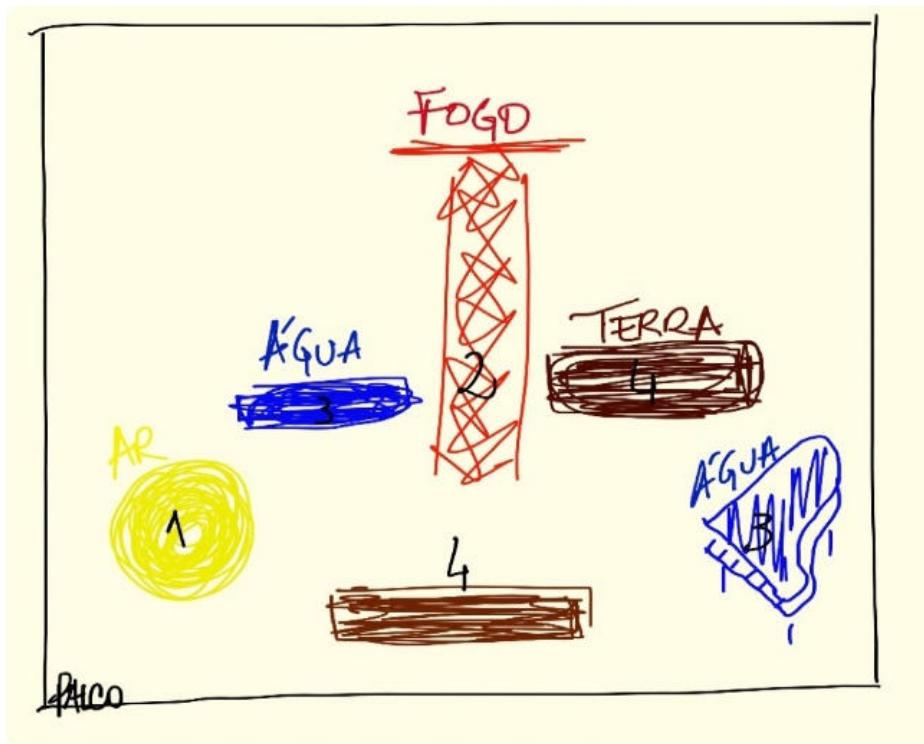
Apesar desta representação quadrada, a obra engloba um elemento unificador, o Espírito, que assume o princípio de quintessência, quer ao nível da cor como do som: o BRANCO presente na “orquestra” permanente, como fusão de todas as cores de palco; MÚSICA ELETRÓNICA previamente gravada, que mantém a presença de fontes sonoras visualmente ausentes. Além disso, a DANÇA é também elemento presente em cada elemento:

- a) Ár – a borboleta festeja com a dança o nascimento e a experimentação das suas asas;
- b) Água – as nereidas dançam sob “comando” as palavras de Nereu;
- c) Terra – As figuras humanas moldadas por Gaia celebram com a dança a sua vida, e por ela morrem;
- d) Fogo – Fénix dança sobre as suas cinzas e manifesta-se da mesma forma para adorar o Sol.

O guião performativo contém o enquadramento de cada um dos 4 “quadros” de forma sucinta, e que serviram de base de trabalho para o compositor. Refira-se que a ordem de apresentação dos elementos não manifesta a leitura circular apresentada anteriormente, mas antes um movimento cruzado que se aproxima do caminho do pentagrama. Assim sendo, a performance começa com o Ar, seguido do Fogo, depois a Água e finalmente a Terra.



O espaço de ação é distribuído em dois planos: o palco e o fosso da orquestra. O primeiro é dividido em quatro zonas, cada uma correspondendo a um elemento, promovendo a movimentação da cena por diferentes pontos de visualização.



Também o plano da orquestral mantém o mesmo nível de relevo. O fosso é elevado o suficiente para se manter ao nível da plateia, distribuindo-se os diferentes elementos performativos no espaço. Também ele se transforma num espaço de ação dramática, quer pela movimentação dos intérpretes por entre os diferentes instrumentos, como pelo recurso a sonoridades que implicam performance: o uso de vassouras, de raspagem de folhas, de chapas metálicas; a imagem em sombra chinesa de sons associados a instrumentos que surgem amplificados, e que por isso, colocam o ouvinte no enigma da sua verdadeira realização ou não pela performance.

Observa-se assim uma fusão entre os elementos de ação dramática e performance musical, alimentada quer pela presença de instrumentos executados no palco como de representações obtidas no espaço físico da música.

## AR

O primeiro dos 4 elementos foi regido pela seguinte memória descritiva:

*O palco encontra-se completamente escuro. Ao som de uma música serena, com duração de cinco segundos, uma luz surge e aumentando lentamente o seu brilho, incide sobre o casulo onde se encontra enclausurada a crisálida. A percepção da existência de algo dentro do casulo deve durar cerca de dez segundos. As pulsações e intensidade da música aumentam e a crisálida movimenta-se de acordo com o tipo de sons que ouve, numa performance com duração de três minutos. A música tem então o primeiro de três pontos altos, onde a crisálida começa a rasgar o seu casulo (demora cerca de minuto e meio a libertar-se completamente). Após abandonar o casulo, a música decresce de intensidade e textura, correspondendo ao estado frágil em que a borboleta se encontra, deitada ainda no chão, ao longo de dez segundos. Lentamente, a borboleta levanta-se e inicia o ritual de movimentação das suas asas, num movimento irregular e gradual que dura cerca de 4 minutos. O segundo momento climático da música segue-se de seguida, em correspondência direta com o abrir das asas do inseto. Ela começa a rodopiar numa dança exótica exercitando um movimento mais regular de abrir e fechar as asas, com uma duração total de dois minutos. Depois disto, ela é elevada, num movimento que dura cerca de 30 segundos até chegar ao topo, ficando um minuto suspensa em voo. Depois, a música muda o sentido que levava e inicia-se o princípio da queda, correspondendo a movimentos irregulares e descontrolados que duram cerca de 40 segundos. Quando pousa no chão, a borboleta desfalece e em dez segundos morre, atingindo-se assim o último movimento climático da ação. A luz foca-se no inseto morto e vai perdendo intensidade até regressar à escuridão total inicial, num momento de duração de 20 segundos.*

Percebe-se pela ação dramática o princípio cíclico da cena. Porém, é também evidente um movimento clássico ao nível da interpretação formal: o arco estrutural que transporta o nascimento à morte, deixando tudo como estava antes do princípio da ação. Faz-se desta maneira referência à estrutura quiástica, característica das organizações literárias da Bíblia, nomeadamente do Antigo Testamento. Sendo esta uma construção que pela reiteração de ideias, embora de ordem contrária, no início e no fim do texto, releva para o centro a mensagem fundamental da obra, numa organização AB...X...BA (OXFORD, 2013). Neste caso particular, o princípio de regência global é a vida, mesmo quando esta é resultado da morte inicial (casulo), e termine na morte final. Daí a escolha de três pontos climáticos: um sobre o nascimento; outro sobre o reconhecimento da vida (o abrir as asas); um último sobre a morte.

Tendo por base os princípios de encomenda expostos anteriormente, o compositor faz uso de sons musicais que, na maior parte dos casos não são de altura definida. Enquadram-se neste contexto quer os instrumentos clavas, caixa chinesa, temple blocks, maracas, pau-de-chuva, bombo, árvore de sinos, como os objetos elevados a instrumentos: folhas de papel ou folhas secas de árvores e vassouras. Por outro lado, usam-se os sons não musicais da voz humana, como é o caso de uivos e suspiros, aos quais se juntam os sons de sopros em garrafas de vidro, ou a fricção em copos. Contudo, no centro da ação musical são usados os referidos instrumentos de sopro: Flauta transversal e clarinete.

Além do referido, o espírito de todo o elemento situa-se na eletrónica, que faz uso de sons sintetizados mas também de sons idênticos aos articulados fisicamente. O objetivo do compositor neste princípio foi fazer balançar o intérprete entre o real e o virtual, o objeto sonoro que perde a sua presença física ganhando preponderância no espaço etéreo e vice-versa; o instrumentista que provoca, reage e interage com a sonoridade saída dos altifalantes. É neste contexto que surge um contrabaixo executado em pizzicato na eletrónica e se vê visualmente retratado em sombra chinesa no fosso orquestral, criando a dúvida no espectador da sua existência enquanto produtor de som ou apenas como representante do mesmo...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APULEYO, L. (1970). *El Asno de Oro*. Madrid: Libra.

LABORDA, J. (1996). *Forma y estrutura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.

FAZENDA, I. (Org.) (1991). *Práticas Interdisciplinares na Escola*. (8.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cortez.

FAZENDA, I., & ARANTES, C. (1991). *Interdisciplinaridade - Um Projeto Em Parceria*. (5.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Loyola.

NISSANI, M. (1995). Fruits, salads, and smoothies: a working definition of interdisciplinarity. *Journal of Educational Thought*, 26 (2), 121-128.

## WEBGRAFIA

MILES, L. (1989). Renaissance and academe: the elusiveness of the Da Vinci ideal. *National Forum. National Forum: Phi Kappa Phi Journal*. Disponível em: <https://www.highbeam.com/doc/1G1-7540023.html>

STERKEN, S. (2001). Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes. *Perspectives of New Music*, 39(2), 262-273. Disponível em: [http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iannis-Xenakis\\_s-Polytopes.pdf](http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iannis-Xenakis_s-Polytopes.pdf)

WATSON, B. (1994). *Frank Zappa: the negative dialectics of poodle play*. London: Quartet. Disponível em: <http://www.worldcat.org/title/frank-zappa-the-negative-dialectics-of-poodle-play/oclc/30816062?page=citation>

OXFORD DICTIONARIES. Language Matters. Oxford University Press (online): [http://oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/chiasmus](http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/chiasmus)



# STUDOS TEATRAIS

**M**odalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales  
RIMOLDI, Lucas; & MONCHIETTI, Alicia ..... |82-97

**O** teatro e as necessidades educativas especiais  
GUIMARÃES, Susana M. R. .... |98-111

**A** DANÇA-Teatro de Pina Bausch e a memética  
OLIVEIRA, Felipe ..... |112-125

**A**rs Erotica em Medeia e Romeu e Julieta  
VIEIRA, Marcilio de Souza ..... |126-139

## MODALIDADES ASOCIATIVAS EN EL TEATRO ARGENTINO DESDE LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

*Associative modalities in the argentine theater from the theory of social  
representations*

RIMOLDI, Lucas<sup>77</sup>; & MONCHIETTI, Alicia<sup>78</sup>

---

### Resumen

Caracterizamos aquí algunas modalidades asociativas de creación, producción y gestión propias del teatro alternativo argentino, basándonos en la observación del trabajo de 20 dramaturgos-directores-actores cuya franja etaria oscila entre los 30 y 40 años. En un periodo que coincide con el impacto social del neoliberalismo y con la crisis financiera de 2001 se producen nuevas formas de interrelación dentro del sistema del teatro, se observa un viraje hacia un artista-gestor hábil en el desarrollo de diferentes estrategias asociativas, como escritura en colaboración, rotación de roles, participación en colectivos teatrales. Esas modalidades se sostienen en una común concepción del teatro y para dar cuenta de ella recurrimos a la teoría de las representaciones sociales (Moscovici; Rose y Efraim; Monchietti), la cual ha cobrado interés como una de las principales perspectivas en las ciencias sociales. Ella nos permite ver a los artistas como partícipes de un grupo que comparte un campo representacional que lo particulariza dentro del vasto ámbito teatral. El consenso en las representaciones sociales no es un acuerdo banal entre los participantes, ni está exento de tensiones o fragmentaciones, aspecto que ejemplificamos en relación con las estrategias de comunicación empleadas por estos artistas, como el recurso a los agentes de prensa.

### Abstract

In this lecture we will define several associative modalities of creation, production and management in the Argentine alternative theater, based on a study of the work of 20 playwrights-directors-actors whose age ranges between 30 and 40. In a period that coincides with the social impact of neoliberalism and the financial crisis of 2001, new forms of interaction within the theater system occur. A shift can be observed to an artist-manager that develops several strategies of association, such as collaborative writing, the rotation of roles and the participation in theater groups. These modalities are based on a shared understanding of theater. In order to describe this collective theater conception, we will use the theory of social representations (Moscovici; Rose and Efraim; Monchietti), which has gained interest as one of the major perspectives in the social sciences. This theory will allow us to see the artists as participants in a group that shares a representational field, which sets them apart within the vast theatrical field. The consensus on social representations does not stem from an agreement among participants and nor is it free from tension and fragmentation. We will exemplify this last aspect with the communication strategies employed by these artists, such as the use of press agents.

**Palabras clave:** *Teatro argentino; Modalidades asociativas; Representaciones sociales.*

**Keywords:** *Argentine Theater; Associative Modalities; Social Representations.*

**Data de submissão:** Dezembro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2014.

---

<sup>77</sup> LUCAS RIMOLDI - Investigador CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). ARGENTINA. Email: [llrimoldi@yahoo.com](mailto:llrimoldi@yahoo.com)

<sup>78</sup> ALICIA MONCHIETTI - Universidad Nacional de Mar del Plata. ARGENTINA. Email: [amonchie@mdp.edu.ar](mailto:amonchie@mdp.edu.ar)

Este ensayo tiene por objeto caracterizar algunas modalidades asociativas de gestión y producción propias del teatro alternativo argentino. Apunta a explorar las representaciones comunes sobre el quehacer teatral en un grupo específico de teatristas y a describir dichas representaciones. Enfocamos el estudio en un período de gran riqueza cuyo florecimiento se enmarca en la crisis financiera que eclosionó en Argentina en diciembre de 2001. El contexto social influyó tanto en las poéticas como en las formas de inscripción en el campo teatral y de interrelación dentro de él. El recorte temporal permite establecer un matiz respecto de categorías más abarcadoras como las de teatro de la posdictadura o emergente, que aluden a la actividad teatral desde el año 1983 hasta el presente. Consideramos que el panorama cultural a partir de 2001 se inscribe en un contexto diferente y a la vez presenta aspectos novedosos respecto de, por ejemplo, la década pasada.

Investigaciones previas nos permitieron determinar algunas de las estrategias de producción escénica propias de ese ámbito (RIMOLDI, 2011). Nuestro estudio abarca un grupo de sujetos capacitados y formados en diversas facetas de la profesión teatral, cuya franja etaria oscila entre los 30 y 40 años. Se trata de artistas unidos por la capacidad de desarrollar de manera sostenida, ya sea simultánea o alternativamente, los roles de escritura dramática, dirección y actuación en proyectos escénicos alternativos. A esta tendencia epocal dominante se suman en ellos otras de igual relevancia, una significativa habilidad de gestión, la capacidad de desarrollar diferentes estrategias asociativas de producción, y una pericia intelectual que abarca, o se expresa, en las dos características precedentes. Conforman este grupo Lola Arias, Mariana Chaud, José María Muscari, Laura López Moyano, Walter Jakob, Mariano Pensotti, Matías Feldman, Santiago Governori, Javier Drolas, Maximiliano de la Puente, Agustín Mendilaharsu, Luciano Cáceres, Alberto Ajaka, William Prociuk, Carolina Tejeda, Marcelo Minnino, Patricio Abadi y Claudio Tolcachir. Los primeros estrenos importantes de estos creadores se dieron hacia el año 2000. No se incluyen en este estudio artistas que no desarrollan alguna de las tres actividades especificadas o que habiéndolo hecho en algún momento la han abandonado, así como tampoco sujetos demasiado distantes de la franja etaria señalada.

Durante la década del 90 estos creadores se formaron absorbiendo una serie de conceptos y pautas estéticas que antecesores y maestros, ya legitimados en los años 80 como Kartún, Bartís o Daulte, establecieron luego de la reapertura democrática. Entre ellos destacamos la ruptura con la fuerte tradición del realismo reflexivo cuyo apogeo se remonta a los años 50 bajo la influencia de Arthur Miller. Dentro de las innovaciones

introducidas por el llamado teatro de intertexto posmoderno durante los 80 también se destaca la incidencia que cobra el actor sobre la autoría dramática de los espectáculos, y aún sobre la concepción de nuevas modalidades de escritura teatral (TRASTOY, 2002). Ese paradigma dramático llamado “emergente” (PELLETTIERI, 2004) o “de la posdictadura” (DUBATTI, 2001), acusa a lo largo de los 90 y de la mano de autores como Daniel Veronese una revalorización de la dimensión literaria en la dramaturgia, en poéticas que combinan opacidad semántica y arreferencialidad con sofisticados intertextos líricos y cinematográficos. A partir de allí las características del contexto espectacular y social, ligadas a experiencias exitosas de grupos como *El Periférico de Objetos*, *De la Guarda*, *La Organización Negra* o *Caraja-ji* van a ir determinando un nuevo viraje, hacia un artista teatral que pasa a ser no sólo un creador-intelectual, sino también un artista-gestor.

Consideramos posible recurrir a un marco teórico apropiado que permite dar cuenta de una manera innovadora de la rotación de roles, el trabajo en colaboración y la capacidad de gestión con que identificamos a los artistas mencionados. La teoría de las representaciones sociales ha cobrado reciente interés como una de las principales perspectivas en las ciencias sociales, desde los trabajos pioneros de Moscovici. La representación social es un concepto operativo que permite abordar tanto prácticas como contenidos simbólicos que circulan y se reciclan por medio de los intercambios de los sujetos. Respecto del grupo que nos ocupa, nos permite ver a los artistas como partícipes de un grupo que comparte un campo representacional (MOSCOVICI, 1986), que lo particulariza no solo respecto del vasto entramado social sino también del teatral. Es decir, dispone de un núcleo básico de concepciones, creencias e imágenes que garantiza su integración al grueso de la sociedad y a otras expresiones contemporáneas del teatro argentino, pero comparte valores y prácticas específicas que lo recortan de ambos conjuntos.

Según Moscovici, las representaciones sociales están constituidas por diferentes tipos de conocimientos legos (mitos, tradiciones, prejuicios, modas, fragmentos de discursos científicos, religiosos y mediáticos, y experiencia personal), influidos por factores como género, edad, historia individual y colectiva y nivel educativo. Esos elementos, en coexistencia, tensión y predominio temporal, componen el campo representacional, configurando un mundo del que surgen marcos interpretativos que facilitan la comunicación, la interacción y la cohesión social. Este autor define las representaciones sociales como elaboraciones colectivas complejas, atravesadas por

contenidos simbólicos, donde se integran, en una imagen significativa, la experiencia de cada uno y los valores, creencias e informaciones circulantes en la sociedad (sociogénesis). Co-determinadas individual y socialmente, para Moscovici expresan y estructuran tanto la identidad como las condiciones sociales de los agentes que, en un dinamismo recíproco, las reproducen y transforman. Existen en la cultura y en la mente de las personas, son un “environment” (ROSE *et al.*, 1995). Su validez debe buscarse en acuerdos básicos sobre el contenido que predicen derivado de intercambios sociales (MONCHIETTI, 2012, p. 189). Como la religión y la ideología, son el resultado de la construcción social, pero se distinguen de ellos por sus modos de elaboración y funcionamiento. En efecto, es de subrayar que aunque los elementos constitutivos pueden pertenecer a distintos niveles de pensamiento, es un modo de articulación prelógico el que hace posible su coexistencia dentro del campo representacional, y no llegan a conformar una estructura articulada lógicamente según las leyes del pensamiento formal (MONCHIETTI, 2012).<sup>79</sup>

Castoriadis vincula asimismo imaginario social e inconsciente. Formula al imaginario social (“un magma de significaciones imaginarias sociales”) como productor de una red de representaciones que a su vez dan forma a lo social y que progresivamente y con el tiempo encarna en instituciones. Para Castoriadis el imaginario social constituye una fuerza de creación, el hacer ser una forma de ser que no existía, la creación de nuevas formas de ser.<sup>80</sup> La diferencia fundamental es que su concepción remite eminentemente al orden de lo inconsciente, mientras que las representaciones sociales integran elementos conscientes e inconscientes.

El campo representacional se conforma a partir de informaciones y modelos de pensamiento recibidos y transmitidos a través de la tradición, la educación y la comunicación, y varía en función de la diversidad propia del contexto. Su producción está determinada históricamente, y sus cambios suceden fundamentalmente por transformaciones de naturaleza histórico-social y cultural. De esta manera las representaciones sociales modelizan valores de época y orientan activamente actitudes, comportamientos y prácticas.

---

<sup>79</sup> El concepto de polifasia cognitiva da cuenta de esta dinámica y de la naturaleza plural o híbrida del conocimiento social, despertando gran interés en los teóricos de las representaciones sociales (JOVCHELOVITCH, 2002).

<sup>80</sup> CASTORIADIS, C. (1999), *Figuras de lo pensable*. Frónesis. Catedra Universitat de Valencia, pp. 93-94.

Dentro de lo que los artistas seleccionados conciben como escritura dramática, hay aspectos que han sido recibidos de sus formadores, por ejemplo la apuesta por un teatro de “estados” atento a las emociones y a la vez desentendido de la construcción realista y psicologista de los personajes. Por su lado, ellos comparten entre sí otras creencias como la de que la configuración del texto dramático está ineludiblemente ligada a los procesos de puesta en escena y dirección de actores, creencias que a su vez comienzan a legar a sus propios discípulos o seguidores. Muchos de ellos escriben mientras dirigen o en colaboración con determinados actores, o fijan textualmente sus piezas con posterioridad al estreno del espectáculo. La escritura de ficción dramática se articula entonces con otras facetas de la profesión teatral y bajo una idea de dramaturgia donde el texto escrito y “alfabéticamente orientado” no ocupa un lugar tiránico.

Varios de estos creadores actúan en obras escritas por ellos (por ejemplo Muscari, Jakob, de la Puente, Abadi, Tejeda), pero lo más frecuente es una modalidad de colaboración con cruce de roles. Esta dinámica múltiple abarca también otras actividades como diseño y realización escenográficos, diseño de sonido y audiovisual, investigación o supervisión dramática y asistencia de dirección. Aunque el teatro es una actividad compartida donde siempre se establecen lazos, creemos que esta modalidad asociativa sostenida a lo largo del tiempo marca una diferencia respecto de otras etapas de nuestra historia teatral, así como de otros campos teatrales. Según Woodyard (1997, p. 8), en Latinoamérica la “situación teatral de Argentina solo sería comparable con la de México, alcanzando ambos países un *standard* que los distingue del resto”. Sin embargo, Argentina es más estable en su tradición y manifiesta una mentalidad grupal que no se da tanto en el otro país. Pensemos en la amistad de Emilio Carballido con Luisa Josefina Hernández, quienes siendo artistas paradigmáticos y de rango similar, se leían sus textos pero sólo colaboraron entre sí una vez<sup>81</sup>.

Las asociaciones entre Mariana Chaud, Laura López Moyano, Walter Jakob, Agustín Mendilaharsu y Santiago Governori constituyen un buen ejemplo de una modalidad que responde a afinidades autorales y actorales, y a su mentalidad grupal, pero que también es funcional a la búsqueda de continuidad artística y laboral dentro de un medio superpoblado. Es decir que sobre ella inciden las características y preferencias del orden de lo estético así como determinaciones procedentes del entorno social y económico.

---

<sup>81</sup> Comunicado por George Woodyard, Noviembre de 2009, Kansas University.

Comencemos con Chaud, quien como la mayoría de estos artistas, participó del ciclo *Biodramas* (Sala Sarmiento, 2002-2008), donde presentó *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006). Inició la dramaturgia con un trabajo de investigación realizado junto a Jakob.<sup>82</sup> Protagonizaron la puesta en escena López Moyano y Gobernori, junto a otros actores. Como actrices, López Moyano y Chaud compartieron protagónicos en *Jálei* (2006), *El triángulo de las bermudas* (2012) y *La escuálida familia*, ópera prima de Lola Arias en la que Jakob realizó la asistencia de dirección. Moyano, Jakob y Gobernori protagonizaron otras obras de Chaud, los tres actuaron en *elecho* (2006), y Jakob y Gobernori protagonizaron respectivamente *Sigo mintiendo* y *Los sueños de Cohanaco*, donde López Moyano realizó la asistencia artística.

Todos ellos salvo López Moyano actuaron en el film *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2007), de cuyo elenco participaron asimismo Arias y Prociuk junto a muchos otros actores de trayectoria dentro del teatro independiente. Llinás, compañero de estudio y amigo de Jakob, había realizado declaraciones sobre las que se basó uno de los “lectores porteños” de la obra de Chaud. Jakob ha actuado en numerosas películas de la productora de cine independiente de su amigo. Y cuando Gobernori dirigió su propio biodrama *Deus ex machina*, una versión teatral de una de las secuencias del mencionado film de Llinás, convocó a Chaud como actriz.<sup>83</sup> Cierta poetización del trabajo en colaboración y la rotación de roles puede advertirse en las últimas creaciones de Chaud y Jakob, ambas partícipes del *ProyectoManual: El horticultor autosuficiente* y *La Edad de Oro. El horticultor...* fue protagonizado por Prociuk y por Moro Anghileri, con quien Chaud escribió en 2001 *Puentes. La Edad de Oro* Jakob la escribió y dirigió junto a Mendilaharsu, desempeñándose también como actor en la puesta en escena.

Estas modalidades pueden ser vistas como saberes que los individuos tienen a disposición y prácticas compartidas y elaboradas a lo largo del tiempo. Responden a una representación común sobre lo que es el teatro, que ayuda a los artistas a autodesignarse. Entre los aspectos fundamentales que confluyen en dicha representación destacamos: la intencionalidad explícita de (re)inventar procedimientos experimentales, de huir de un teatro didáctico y artísticamente ingenuo, el rechazo de los fines comerciales en el teatro,

---

<sup>82</sup> Véase Cornago, Oscar (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28. Chaud, Mariana (2007). *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*. Buenos Aires, Teatro Vivo.

<sup>83</sup> Sobre los lazos de la productora *El Pampero cine* y los artistas de esta muestra, véase Pérez, Martín (9/9/2012). Uno para todos todos para uno. Qué se puede hacer salvo hacer películas. *Radar*, 16(833), 4-7.

las modalidades asociativas, y el desarrollo de la gestión. Los elementos que conforman esta representación pueden rastrearse en entrevistas, paratextos y en las figuraciones periodísticas (declaraciones, materiales de archivo escritos o multimediales) que convergen en la plasmación de una imagen de sí de estos artistas. Tomemos a modo de ejemplo lo que nos dijo Walter Jakob sobre la escritura en colaboración en una entrevista

Trabajé mucho con Agustín Mendilaharsu, tenemos una “dupla creativa” que nos gusta, somos íntimos amigos de toda la vida (nuestras mamás se conocen desde antes de que nacióramos). El hecho de que nos conozcamos tanto y hayamos compartido tantas cosas genera un campo muy especial para la escritura, las ideas se encuentran y es muy rico para los dos. Escribimos dos obras juntos, *Los talentos* y *La edad de oro*. Muchas de mis obras las escribí con actores. Por el deseo de trabajar con ellos, de crear y generar una dramaturgia que se ajustara a sus inquietudes y realidades (o a las ficciones de sus vidas). Me importa ver qué se genera del encuentro y elaborar una dramaturgia desde ahí. Se trata de buscar un producto que resulte de la búsqueda de una verdad en el encuentro de esas personas y para mí sólo tiene sentido si generamos un material original y no simplemente compartimos un elenco. Algunas de estas experiencias de co escritura son *El Animador*, *Vuelve la rabia* y *El alimento del futuro*. *El animador* la hice con Federico Buso y Florencia Braier, a quienes conocía del taller de Javier Daulte. Empezamos actuando... y terminamos los tres actuando, escribiendo y dirigiendo la obra. Escribí otra obra con Juan Pablo Gómez, que me propuso desarrollar con él una idea que tenía sobre luchadores de catch. Resultó *Vuelve la rabia* y en ella actuó Adrián Fondari. Y después escribí una obra con Adrián, un unipersonal poco convencional, *El alimento del futuro*. Es decir que la idea siempre es trabajar con determinados actores y con lo que ellos traen, son amigos y gente a la que conozco hace mucho tiempo, no es que piense en trabajar con cualquier actor porque sí. Y lo que hago con Agustín tiene el matiz de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra amistad, hay una interacción que tiene otro matiz. El valor agregado de esos textos es que nos contienen a Agustín y a mí de un modo radical. En ese punto los distingo (RIMOLDI, 2013).

Creemos que el surgimiento y afianzamiento de esta modalidad teatral con herramientas y dispositivos propios tiene que ver con determinadas condiciones sociales, políticas y económicas. El teatro argentino de las últimas décadas, hecho con (o para) pocos medios materiales, es un paradójico emergente cultural de una época determinada por la crisis económica, producto de la aplicación del neoliberalismo en nuestro país

desde fines de los 80. Sin embargo no es de nuestro interés sobreinterpretar esa marca de origen ni realizar lecturas sociológicas reduccionistas, por el contrario aspiramos a una solidaridad de conceptos que pueda dar cuenta de la multidimensionalidad del fenómeno estudiado.

Como señalamos al principio, la crisis financiera de 2001 fue el marco de los primeros estrenos significativos de estos artistas. En el aspecto económico, constituyó el colofón del proceso de privatizaciones que ya en 1995 arrojaba índices de desocupación del 18,4 %. <sup>84</sup> En la peor crisis de la historia económica argentina convergieron la pobreza en sus índices más altos, depreciaciones de la moneda, la incautación de los ahorros de la población por parte de los bancos, la falta de legitimidad de las instituciones y la inseguridad. <sup>85</sup> A la manera de un espejo paradójico, las prácticas y lenguajes teatrales del período acusaron la precarización multiplicando la producción y la creatividad, generando resultados específicos como la expansión de la escena *off* y una puesta en sincronía de nuestro teatro con el de países como Alemania, Francia, Inglaterra, España o Estados Unidos.

La crítica suele soslayar ciertas cuestiones de base material, a veces por “corrección política” o idealización. Pero para tener una visión realista del fenómeno es necesario contrastar las imágenes que los creadores tienen de su labor con la praxis y lo que observa el investigador. Bourdieu (1995, p. 213) define los bienes simbólicos como “realidades de doble faceta, mercancías y significaciones”, en tanto las prácticas, acciones y productos que forman parte del campo cultural tienen también una dimensión económica. En el proceso que analizamos, el rol del Estado fue fundamental, a pesar de la crisis y de su funcionamiento deficiente, mediante los sistemas de subsidios del Instituto Nacional del Teatro, Fondo Nacional de las Artes y Proteatro. <sup>86</sup> Se trata de la implementación de una oferta programática y curatorial mediante una inversión de recursos públicos a través de fondos la mayor parte de las veces concursables. La creación

---

<sup>84</sup> ROSEMBERG, D. (2009). El poder de la acción, en *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires, Emergentes (pp. 11-12).

<sup>85</sup> “La ley de convertibilidad... fue el punto de partida del camino hacia el infierno, usando la frase de Hayek en abierta oposición a su creencia de que intentar cambiar la receta neoliberal nos colocaba en tal ruta hacia las llamas eternas...” (GÓMEZ, 2003). *Neoliberalismo globalizado. Refutación y debacle*. Buenos Aires, Macchi, p. 116).

<sup>86</sup> Sobre la historia y regulación de estos organismos descentralizados puede consultarse Bayardo, 2008, pp. 33-38. Citando a Martínez Quijano, Bayardo señala que en 2005 el INT tuvo un excedente presupuestario de USD 2.000.000, que fue transferido al Tesoro Nacional (p. 36). En relación a Proteatro, un indicador es que hacia 2011 se presentaron ante la institución aproximadamente 600 proyectos, y su presupuesto fue de más de 4.000.000 de pesos argentinos.

por ley a fines de los años 90 del Instituto Nacional del Teatro cambió el escenario, promoviendo la escritura dramática con diferentes eventos y financiando festivales, salas y publicaciones. Se trata, como señala Barría, de un importante estímulo a la dramaturgia (BARRÍA, 2009). Este apoyo es una de las causas de que la escena independiente sea tan productiva en Argentina, y la que más proyectos integra, posibilitando además que el sistema teatral como un todo se sitúe en una dimensión diferente. Si bien es cierto que los fondos suelen retrasarse y ser insuficientes (o a veces exiguos), muchos teatrístas sostienen económicamente sus salas con estos subsidios, aunque a veces tiendan a disimularlo o negarlo a manera de queja o estrategia de victimización. Lo cual constituye por un lado una presión en pos de mejorar sus condiciones, y por otro, una renuencia a pagar la dependencia estatutaria con el Estado que se deriva de su apoyo (BOURDIEU, 1995, p. 176). Es verdad como afirma Spregelburd que producir cultura de manera sostenida en condiciones desventajosas implica una posición política. Sin embargo, el hecho de que artistas como él, a la vez que enarbolan la independencia de los poderes públicos, gestionen hábilmente los subsidios estatales -a los que puede sumarse el apoyo proveniente de fundaciones y embajadas-, hace que sea pertinente releer desde una postura crítica afirmaciones como que el teatro argentino se produce sin dinero. Establecer este a priori sirve a los fines de entender que el teatro alternativo, independiente u *off* no implica una existencia por fuera de los apoyos institucionales; se trata de una categoría en cuya definición intervienen genealogías tanto históricas cuanto estéticas, territorialidades, así como luchas simbólicas y materiales.

Actualmente, el término independiente denota un fenómeno atípico fundado en la transformación explosiva del sistema teatral hacia 2000. La búsqueda experimental de nuevos lenguajes escénicos se tradujo en los planos arquitectónico y territorial, en espacios como *El portón de Sánchez* o *El camarín de las musas*, paradigmas de muchas decenas de teatros que contienen salas pequeñas para menos de cien espectadores.<sup>87</sup> Dentro de esa esfera donde se prioriza lo estético sobre lo comercial se ubican los artistas estudiados, siendo su objetivo producir y difundir espectáculos generados bajo el sino de la investigación formal y conceptual. El hecho de que no apunten a lo comercial ni a su renta personal ayuda a que estos creadores delineen un subcampo de producción pura, zona más autónoma y vanguardista que al enunciar su diferencia se posiciona antagónicamente respecto del polo comercial y oficial, visto como lo “viejo o superado”.

---

<sup>87</sup> De 2001 a 2003 se abrieron unas diez salas por año, el barrio de Abasto cuenta con unas cuarenta salas.

Las modalidades asociativas que atañen a la escritura teatral tienen un antecedente en el colectivo llamado *Caraja-ji*, que integraron a mediados de los 90 artistas como Daulte, Sprengelburd y Tantanián, entre otros. Dentro de esta dimensión histórica, en el mismo momento adquiere relevancia el desarrollo de la gestión, ayudando al éxito de grupos como *El Periférico de Objetos* o *De la Guarda* y su conquista de la escena internacional en el contexto de los procesos de globalización. Luego de 2000, dos experiencias concretas nos muestran la modalidad asociativa articulando la gestión. Nos referimos a Artei y Escena, asociaciones constituidas para lograr legitimidad y posibilitar el financiamiento de aproximadamente 100 salas, reguladas a partir de 2000 bajo el marco de leyes específicas (leyes 14800, 2147, 2542, 4104).

La voluntad y capacidad de gestión de estos artistas ha sido en sí misma poco considerada por la crítica, frecuentemente centrada en destacar, desde una mirada idealizadora, su habilidad para trabajar con pocos recursos materiales. Este sentido ligado a la “autogestión” resulta más pertinente para entender, por ejemplo, el teatro *under* de la década del 80, y no es homólogo al que, estudiando otro momento, definimos acá. Es útil precisar el término para evitar ambigüedades. Si hablamos de un artista-gestor, tampoco nos estamos refiriendo a la figura del gestor cultural tal como se la comprende en el ámbito europeo o norteamericano, no se trata de un gestor profesional dedicado a organizar actividades culturales con el fin de nutrir con ellas un medio, ni de un artista volcado a esta profesión o que la ejerza de manera paralela.

La gestión constituye una capacidad de estos artistas que les permite conseguir medios para concretar sus propios fines artísticos, sus espectáculos, y se manifiesta en la búsqueda, obtención y explotación sistemática de becas, subsidios e invitaciones a festivales y giras. Expresa una manera específica en que sujetos que integran un mismo grupo se apropian de las informaciones y los saberes sobre un objeto social. Cabe notar que la existencia de recursos no constituye solamente un menú sino que instala una red de tensiones y competencias, es decir que la gestión también está propiciada por demandas del contexto.

Ubicada en una zona operativa y de mediación entre los artistas y las instituciones, definimos aquí gestión como la capacidad de desarrollar una serie de tareas y actividades organizativas a veces engorrosas, de negociar espacios y apoyos en instituciones estatales o entes privados, obtener respaldo financiero y legitimidad artística, y asumir determinadas políticas culturales. En el teatro alternativo argentino la gestión

institucional no suele ser una actividad rentada. En el caso de los artistas sobre los que se basa este estudio, como dijimos, la gestión no constituye su actividad principal. Pero manifiesta una particular habilidad intelectual, que se evidencia con potencia similar en diversos aspectos de la creación, por ejemplo a nivel poetológico (aunque a veces el intelectualismo anegue a los autores del *off*). La capacidad de gestión nos permite generar una nueva categoría: la de artista–gestor o *networker*.

Su talento, el desarrollo de la gestión y los modos asociativos facilitan las incursiones de los artistas de este grupo en el teatro oficial, donde importan las matrices estéticas propias del *off* (y el prestigio a ellas asociado), obteniendo por su parte más apoyo económico y de infraestructura. Ejemplo de ello son sus participaciones en los ciclos *Biodrama* y *Manual*. Incluso a veces trabajan en el teatro comercial, si bien a los fines de definirse se posicionen antagónicamente respecto de él. La labor de José María Muscari, Luciano Cáceres o Claudio Tolcachir tiende hoy a consolidarlos como directores de teatro comercial, o del llamado “comercial de arte”. Algo similar sucedió con figuras de más edad, como Daniel Veronese o Javier Daulte. Estos préstamos –que ayudan a alcanzar la rentabilidad que otros artistas buscan en la televisión- se nutren de la habilidad para la diversificación, acumulada en el *off* en tanto ámbito de real “experimentación”. La escena alternativa es por lo tanto un semillero que luego nutre al teatro oficial y comercial, como también a la industria del cine y la televisión. El crecimiento y las transformaciones cualitativas de los modos de producción, distribución y consumo muestran en el caso del subsistema analizado que, pese a su baja rentabilidad, irradia sobre otras industrias su potencia y prestigio y acompaña de diversas maneras su crecimiento.

Estos artistas son asimismo sumamente hábiles para establecer vínculos con instituciones extranjeras. Para ellos el éxito alcanzado en las etapas de “distribución” por los festivales europeos se ha constituido en una marca distintiva y de pertenencia, por lo que se vuelve una meta para artistas aspirantes a ingresar al campo. Otra de estas señas es la obtención del Premio S<sup>88</sup>. Spregelburd ha liderado en este aspecto, los programas de

---

<sup>88</sup> El premio S tiene un patrocinante anónimo y desde hace diez años se otorga anualmente a dos jóvenes teatristas (pueden ser actores, directores o dramaturgos). Las primeras en recibirlo fueron Mariana Chaud y Laura Paredes. Actualmente consiste en aproximadamente 10.000 pesos que deben ser utilizados para la creación de un nuevo espectáculo. Además el mecenas tiene un espacio que ofrece como sala de ensayo a todos los que alguna vez obtuvieron el premio. Sobre la presencia de artistas argentinos en festivales internacionales puede verse Knowles, Ric (2000). *Making Meaning in the Late-Capitalist Cultural Economy of the International Theatre Festival*. *Gestos*, 15 (29), 45-49.

mano de sus espectáculos incluyen cuidadosamente su lista de *sponsors* en una suerte de anuncio emitido de cara al interior del espacio teatral nacional y simultáneamente hacia el internacional. Ello hace a la autoconstrucción minuciosa de una figura autoral tendiente a plasmar una determinada imagen de sí. Acompañando con cierta reflexión el derrotero de sus espectáculos por contextos internacionales, artistas como Lola Arias o Claudio Tolcachir definen y dan a conocer sus modos de producción en diversos paratextos, que con frecuencia versan sobre la habilidad para producir teatro de calidad con recursos escasos.

Retomemos a Moscovici (1986), quien postula que dentro del campo representacional coexisten aspectos heterogéneos, por ejemplo visiones contradictorias de las gentes, y que influyen en la toma de sus decisiones. En efecto, como explican Rose *et al.* (1995, p. 151) siguiendo a este autor “sería erróneo creer que la representación social es una entidad mental replicada en la psiquis de cada individuo en un grupo, distribuida de manera homogénea, o que implica un consenso exento de opiniones encontradas o hasta vacantes”. El consenso en que se basan no es estático ni se trata de un acuerdo banal entre los participantes en todos los niveles de su interacción. El carácter constantemente dinámico -que a nuestro juicio se alimenta de la coexistencia y predominio temporal entre los elementos que componen el campo representacional- produce divergencias y tensiones.

Esta característica permite interpretar y entender otro elemento propio de la representación de lo que es el teatro para este grupo de artistas. Se vincula al cálculo e implementación de estrategias de comunicación y promoción efectivas, como la inclusión de un agente de prensa en el proceso de producción de una obra. La significatividad de este elemento se pone de relieve si pensamos que lo que hoy parece fundamental y natural, en otros momentos hubiera sido no sólo poco viable sino incluso hasta difícil de considerar. La contratación de agentes de prensa especializados en el *off* constituye una erogación importante en relación a la rentabilidad de estas piezas, pequeñas, concebidas para una cantidad reducida de funciones, y con frecuencia de creadores no legitimados. Para el teatro experimental chileno de la misma época, Escobar señala que el componente fundamental del público pertenece al sistema profesional involucrado, con espectadores generalmente jóvenes y vinculados al campo de la práctica escénica (2009; cfr. BOURDIEU, p. 185). Por lo tanto la estrategia de prensa no se funda exclusivamente en la búsqueda de público, sino que se instituye como una tendencia de

época vinculada al intento de obtener reconocimiento en relación a pares, autoridades y funcionarios, críticos y otros referentes que intervienen en los procesos de legitimación. El mismo campo va marcando esta pauta, y se produce cierta sobredimensión de los agentes de prensa y productores (figuras relativamente recientes para el ámbito independiente). Los periodistas de espectáculos suelen quejarse de lo que termina siendo una suerte de acoso o persecución (SZUCHMACHER, 2001, pp. 24-28). No exentos de contradicción, los mismos teatristas se quejan de esa inversión, pero a través de ella siguen apostando a un reconocimiento que luego se encadena con el acceso a más subsidios, premios, giras, festivales. Y la abundancia de subsidios retroalimenta todo el proceso.

Por otro lado, esta modalidad de producción novedosa tuvo su correlato en la conformación de un espacio fáctico comunitario donde la clase media reconoció una identidad muy vapuleada por la crisis, especialmente entre 2000 y 2004; espacio donde reafirmó la pertenencia simbólica y concretizó el estado mental al que se veía reducida en ese momento conflictivo. Considerar al teatro como un espacio de resistencia se vincula a la capacidad y necesidad humana de crear en tiempos de crisis, en el caso de Argentina las dificultades parecen constituir un ingrediente significativo del caldo de cultivo de la cultura, y la experiencia de la dictadura, como puede verse con Teatro Abierto, generó un precedente del “no dejar de hacer”. Además en Argentina la educación y la cultura están marcadas por los intereses y las transformaciones que experimentan los sectores medios. La cultura escénica es desde esta perspectiva el producto de un mandato educacional sostenido por generaciones anteriores, un patrimonio acumulado a lo largo de un siglo. Otros sectores de la población depositan en esta actividad otros atributos y expectativas. Observamos una vez más que las representaciones sociales están ligadas a condiciones históricas, sociológicas e ideológicas, a la memoria colectiva y al sistema normativo de un determinado grupo humano.

En estos creadores, la concepción, estilo y propósito teatral responden asimismo a diferencias de procedencia social y estilo de vida. Hemos postulado que las modalidades asociativas están integradas al núcleo figurativo o central del campo representacional que comparte este grupo. Componen la base común y colectiva, ampliamente consensuada, definen la manera en que estos artistas autorrepresentan su práctica, y se traducen en estrategias de producción escénica. Sin embargo, cabe señalar que cada sujeto no se comporta pasivamente en relación al campo representacional, sino que puede introducir su

sello personal, de alguna forma modela y transforma lo que recibe: de allí, por ejemplo, la reivindicación de lo comercial en Muscari o Tolcachir, o la profundización en una estética “convencional” como el realismo por parte de Chaud o Jakob.

Concluyendo, la representación social de estos artistas sobre el teatro está signada por las modalidades asociativas, que se manifiestan en dispositivos propios elaborados en el intercambio y desplegados bajo el influjo del entorno social y político. En este sentido han sido una elaboración cognitiva social-grupal ante situaciones contextuales productoras de conflicto, como la crisis de 2001. Los modos asociativos atañen a la creación conjunta y solidaria cuya base son las afinidades estéticas; también apuntan a la posibilidad de permanencia dentro de un campo teatral rico y complejo, expresando cierta tendencia a la endogamia. Considerar la representación social permite entender el teatro del periodo de manera más profunda, y no como una caótica suma de poéticas individuales.

Según nuestro desarrollo, esta concepción de lo escénico supone un modo de leer la realidad e incide en otras esferas, como la enseñanza de teatro o su apreciación y recepción (BARRÍA, 2009). Pensar lo teatral desde una mirada interdisciplinaria y como fenómeno social, nos permite dar cuenta de múltiples aspectos que acompañan su gestación, constitución y circulación como bien de la cultura: escritura y publicación de textos dramáticos bajo las tendencias o presiones del contexto espectacular, funcionamiento de salas y líneas de financiamiento, interacción con los intermediarios y agentes especializados que permiten su institucionalización y legitimación, y con sus audiencias. Este recorrido permite también discernir que aunque este tipo de teatro no tenga un alcance masivo (y puede ser visto por algunos como un conjunto de eventos exclusivos), incide en la vida cultural y expresa, sin ilustrarla, la realidad argentina de los últimos diez años.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.

BARRÍA, M. J. (2009). Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos. *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, 10, 1-26

- BAYARDO, R. (2008). Políticas culturales en la Argentina. En A. CANELAS & R. BAYARDO (Orgs.), *Políticas culturales en Iberoamérica* (pp. 19-49). Salvador: Edufba.
- BECHER, T. (2001). *Tribus y territorios académicos*. Barcelona: Gedisa.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- DOSIO, C. (2008). *El Caraja-Jí (Primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Los Libros del Rojas.
- DUVIGNAUD, J. (1981). *Sociología del teatro*. México: FCE.
- ESCOBAR VILA, B. (2009). La escena en riesgo: espacios, política e institución (1990-2008). *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, 10, 1-25.
- GRÉSILLON, A. (1995). En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena. *Inter Litteras*, 4, 5-14.
- JOVCHELOVITCH, S. (2002). Re-thinking the Diversity of Knowledge: Cognitive polyphasia, belief and representation. *Psychologie & Société*, 5, 121-138.
- MENDIZÁBAL, N. (2007). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En I. V. Giandino (Org.), *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Gedisa.
- MONCHIETTI, A. (2012). De la dicotomía individuo /sociedad a la articulación de conceptos y la producción subjetiva. En L. GASTRÓN (Coord.), *Dimensiones de la Representación Social de la Vejez*. Mar del Plata: EUEM.
- MORIN, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MOSCOVICI, S. (1997). Representations of society and prejudices. *Papers on social representations*, 6 (1), 27-36.
- MOSCOVICI, S. (1986). *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- PELLETTIERI, O. (2004) (Dir.). *Teatro argentino y crisis 2001-2003*. Buenos Aires: EUDEBA.
- PÉREZ MARTÍN, M. A. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*. Ciudad Real: Ñaque.
- RIMOLDI, L. (2013). Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob”, *Latin American Theatre Review*, 47 (1), 7-8.

ROSE, D., EFRAIM, D., GERVAIS, M-C., JOFFE, H., JOVCHELOVITCH, S., & MORANT, N. (1995). *Questioning consensus in social representations theory*. *Papers on Social Representations*, 4 (2). 150-176.

SZUCHMACHER, R. (2001). *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

TRASTOY, B. (2002). El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina. En M. T. GRAMUGLIO (Dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 477-494). Buenos Aires: Emecé.

WOODYARD, G. (1997). Prólogo. En O. PELLETTIERI (Ed.), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (pp. 7-9). Buenos Aires: Galerna.

## O TEATRO E AS NECESSIDADES EDUCATIVAS ESPECIAIS

### *Theatre and Special Educational Needs*

GUIMARÃES, Susana M. R.<sup>89</sup>

---

### **R**esumo

O presente artigo centra-se na teorização em torno do teatro, visando a sua operacionalização em enquadramento escolar, enquanto estratégia promotora das aprendizagens e da inclusão de alunos com necessidades educativas especiais (NEE), em geral, e alunos portadores de deficiência mental (DM), em particular. Para tal, remontamos à origem do teatro, providenciando algumas definições desta arte multidisciplinar, o seu enquadramento legal no contexto das NEE e traçando as suas especificidades; nomeadamente, os *instrumentos teatrais na sala de aula*, o *professor-encenador*, a *equipa de bastidores* e a *importância do papel*.

### **A**bstract

This article focuses on theorizing theater, with a view to its operational framework in school as a strategy of promoting learning and the inclusion of pupils with special educational needs (SEN), in general, and students with mental disabilities (DM), in particular. To this end, we reassemble the origin of theater, providing some definitions of this multidisciplinary art, its legal framework in the context of SEN and outlining its specificities, namely, the theatrical tools in the classroom, the teacher-director, the team behind the scenes and the importance of the role.

**Palavras-Chave:** *Teatro; Necessidades Educativas Especiais (NEE); Inclusão.*

**Key words:** *Theatre; Special Educational Needs (SEN); Inclusion.*

**Data de submissão:** Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

---

<sup>89</sup> SUSANA M. R. GUIMARÃES - Doutoranda em Estudos Artísticos, Estudos Teatrais e Performativos (FLUC), Especialista em Educação Especial (UPT) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Português e Inglês. Email: [livretanea@gmail.com](mailto:livretanea@gmail.com).

## TEATRO – ORIGEM E DEFINIÇÕES

A sua origem remonta às sociedades primitivas. Um dos principais motivos era servir de ambiente para rituais mágico-religiosos, que satisfaziam carências e garantiam, assim, o favor dos deuses na caça e na recollecção de alimentos. A palavra teatro provém do grego *Theatron*, que significa “lugar para contemplar”. O teatro que se concebe hoje surge na Grécia Antiga. Lá realizaram-se as primeiras representações, ritos e cerimónias em honra a Dionísio, deus do vinho. Crê-se que foram os gregos os primeiros a representar máscaras e a desenvolver o conceito de personagem no *teatro*. A personagem personificava essencialmente sentimentos e reflectia a tendência lúdica do ser-humano, que o transporta a adoção temporária de outra identidade, com as respectivas aparências e linguagens. Esta transformação consistia numa descoberta de si mesmo e das respostas da sua condição humana. Desde a sua origem o *teatro* é uma arte ligada aos dilemas e aos valores humanos. O *teatro* é uma das artes mais antigas da história da humanidade surgida do colectivo, das procissões, da necessidade de comunicar, de partilhar e expressar valores culturais. Por outro lado é uma das mais complexas formas de arte que abarca tantas outras como a música, a dança, a pantomina, a pintura... No entanto, como poderemos verificar pela definição dicionarizada que se segue, o termo *teatro* tem múltiplas acepções:

“TEATRO, *s. m.* (do gr. *theatron*, pelo lat. *theatru*). Lugar onde se representam obras dramáticas e onde se dão espectáculos. || No sentido restrito, lugar onde se vê. || O m. q. *cena* ou *palco*. || O m. q. *necrotério*. || Circo, anfiteatro. || Colecção de obras dramáticas de um autor *ou* dos autores de um país. || Profissão de actor *ou* de actriz. || A arte de representar. || Obra escrita para instruir sobre certos princípios; exemplo, modelo; regra. || A arte de compor obras dramáticas. || Lugar onde se passa qualquer acontecimento. || Aparência vã, ilusão, miragem. || Fingimento, hipocrisia, exteriorizados dramaticamente. || *Abrir o teatro*, começar a época teatral. || *Entrar para o teatro*, principiar a sua carreira de actor, bailarino, corista. || *Fechar o teatro*, cessarem as actividades teatrais, temporária *ou* definitivamente. || *Figuras de teatro*, as personagens que representam; actores; actrizes. || *Herói de teatro*, o que apregoa muito o seu heroísmo sem o comprovar com factos. || *Lance de teatro*, acontecimento imprevisto e que produz efeito. || *Peça de teatro*, composição dramática, obra literária feita para ser representada no teatro. || *Pôr uma peça no teatro*, fazê-la representar. || *Rei de teatro*, rei incapaz de governar. Pessoa que presume muito de si. || *Teatro anatómico*, a casa *ou* compartimento destinado a autópsias e outras operações anatómicas, em geral dependente das faculdades de Medicina. || *Teatro do mundo*, o mundo, o público. || *Teatro lírico*, aquele em que se representam óperas *ou* composições dramáticas postas em música. || *Tratar de um assunto no teatro*, tratar dele em drama, comédia, etc” (GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1981. p. 515).

Para William Gavião, actor, encenador e professor de vários cursos de teatro:

“A arte da representação é o livre exercício de aprender, compreender e interpretar a vida, o Homem, a sociedade e o mundo que nos rodeia – potencializar o indivíduo (o ser social) na experimentação plena de suas capacidades lúdicas e criativas, na sua coabitação com o colectivo e o social. É uma arte nascida e apoiada nos fundamentos e princípios da comunhão – arte solidária que age na educação, preparação e consciencialização do indivíduo para a sua melhor resposta na reflexão, actuação e intervenção na sociedade em que está inserido. O teatro reconstitui, dota o Homem – na afirmação total de seu poder de comunicação, expressão, sociabilização, crítica e consolidação de sua identidade cultural e social”.

Em mais um vão esforço para definir o *teatro*, estudiosos da área, afirmam que este é a negação da Vida.

A negação no sentido em que absorve de tal modo quem nele está envolvido, que há um esquecimento das nossas realidades mezinhas, que nos aprisionam.

A negação no sentido em que os nossos problemas se dissolvem ao encarnarmos numa outra entidade e ao assumirmos empaticamente a sua vivência, a sua vida, que não é a nossa. Portanto, de certo modo, negamo-la.

A negação no sentido em que, através das técnicas do teatro, apercebemo-nos dos nossos “defeitos” e, ao ficarmos deles conscientes, desenvolvemos estratégias para os camuflar ou corrigir, fazendo de conta que sabemos o que não sabemos, que vivemos o que não vivemos, que somos quem, afinal, não somos...

A negação no sentido em que nos despojamos de nós mesmos e, por alguns momentos, somos alguém diferente.

Esta negação, porém, é no mesmo sentido em que Pablo Picasso se refere à arte de um modo geral, ou seja, como “a mentira que nos permite aceder à verdade”.

Acreditamos que providenciar uma definição de *teatro* é ir ao mais profundo da natureza humana nas suas dimensões culturais, sociais e psicológicas, pelo que haverá tantos *teatros* quanto seres humanos. Resta-nos, contudo, a convicção de que é um fenómeno fortemente enraizado na nossa História e vivências quotidianas, pelo que adopta-lo como estratégia lúdico-pedagógica e inclusiva no espaço-tempo escolar, se nos assemelha como algo de “natural”, pelo tanto que contém de potencial didático, transformador das limitações em potencialidades, logo, outorgando aos discentes com NEE um contexto privilegiado de expansão de competências.

## INCLUSÃO E TEATRO

No decorrer das últimas décadas do século XX temos assistido ao prolongar da escolaridade obrigatória. Neste percurso, verificámos que a diversidade de alunos também se alargou, na medida em que muitos dos que a abandonavam precocemente (ou a ela nem sequer tinham acesso), frequentam-na, agora, por mais tempo. Enfrentar e abarcar esta diversidade cultural, de interesses, de ritmos, de competências, de vivências, de valores tornou-se um desafio crescente para a instituição escolar. Esta viu-se, por isso, impelida a reformular as suas práticas que, no ver de César (2003, p. 118): assentavam num:

“... ensino padronizado, concebido para um aluno-tipo, que se julgava existir (mas terá alguma vez existido?) (...) e a questionar-se sobre as suas formas de actuação e sobre os princípios epistemológicos que lhe estão subjacentes. (...) Questionou-se o que era aprender, bem como o que era ensinar, qual o papel dos professores e alunos numa escola que já não era vista como um aglomerado de pessoas agindo de forma mais ou menos isolada, mas antes como uma comunidade educativa interagindo dialogicamente”.

Tornou-se, portanto, urgente implementar no espaço-tempo escolar práticas inovadoras que vão ao encontro das necessidades e apetências dos nossos discentes. Práticas coerentes com o que preconizam os documentos de política educativa.

Com efeito, acreditamos que, à semelhança do consignado no Decreto-Lei n.º 3/2008 de 7 de Janeiro (que atualmente rege a Educação Especial em Portugal) “importa planear um sistema de educação flexível, pautado por uma política global integrada, que permita responder à diversidade de características e necessidades de todos os alunos que implicam a inclusão das crianças e jovens com necessidades educativas especiais no quadro de uma política de qualidade orientada para o sucesso educativo de todos os alunos.” Neste quadro, consideramos o teatro, a par de outras estratégias, um dispositivo educativo, que vai ao encontro do que

“[n]os últimos anos, principalmente após a Declaração de Salamanca (1994), tem vindo a afirmar-se a noção de escola inclusiva, capaz de acolher e reter, no seu seio, grupos de crianças e jovens tradicionalmente excluídos. Esta noção, dada a sua dimensão eminentemente social, tem merecido o apoio generalizado de profissionais, da comunidade científica e de pais. (...) No quadro da equidade educativa, o sistema e as práticas educativas devem assegurar a gestão da diversidade da qual decorrem diferentes tipos de estratégias que permitam responder às necessidades educativas dos alunos. Deste modo, a escola inclusiva pressupõe individualização e personalização das estratégias educativas, enquanto método de prossecução do objectivo de promover competências universais que permitam a autonomia e o acesso à condução plena da cidadania por parte de todos” (DIÁRIO DA REPÚBLICA, 1.ª Série - N.º 4- 7 de Janeiro de 2008, p. 154).

No mesmo sentido, de acordo com o consignado no artigo 9º do Decreto-Lei n.º 6/2001 de 18 de Janeiro,

“As escolas, no desenvolvimento do seu projecto educativo, devem proporcionar aos alunos actividades de enriquecimento do currículo, de carácter facultativo e de natureza eminentemente lúdica e cultural, incidindo, nomeadamente, nos domínios desportivo, artístico, científico e tecnológico, de ligação da escola com o meio, de solidariedade e voluntariado e da dimensão europeia na educação”.

Ainda no Artigo 11º do mesmo decreto,

“...visando assegurar o cumprimento da escolaridade obrigatória e combater a exclusão, as escolas dispõem de dispositivos de organização e gestão do currículo, destinados especialmente a alunos que revelem insucesso escolar repetido ou problemas de integração na comunidade educativa (...) Compete às escolas, no desenvolvimento da sua autonomia e no âmbito do seu projecto educativo, conceber, propor e gerir outras medidas específicas de diversificação da oferta curricular”.

A Declaração de Salamanca (UNESCO, 1994), também assinada por Portugal, oferece uma definição de escolas inclusivas, afirmando que estas escolas

“... devem acomodar todas as crianças independente de suas condições físicas, intelectuais, emocionais, linguísticas, ou outras. Isto deveria incluir comprometidas e crianças talentosas ou deficientes, meninas, crianças trabalhadoras e de rua, crianças de áreas remotas, viajantes ou população nómada, crianças que perderam seus pais por AIDS ou em guerra civil, crianças de minorias linguísticas, étnicas ou culturais e crianças de outros grupos em desvantagem e marginalizados”.

O Centro de estudos em Educação inclusiva, por seu turno, define inclusão como

“... crianças – com ou sem deficiências ou dificuldades – aprendendo juntas no sistema regular de ensino, inclusive pré-escola, escolas regulares e universidade, com uma rede de apoio apropriada para responder às suas necessidades”.

É esta a concepção de escola inclusiva, da chamada “escola de todos para todos”, onde é celebrada a diferença. João de Santos (citado por Margarida César, 2003, p. 119), a propósito da diferença, afirma que “só construímos a nossa identidade por contraponto à existência de outros que se distinguem de nós”. De facto, é no confronto com a diferença que podemos conhecer o mundo circundante, “enquanto realidade situada, contextualizada até do ponto de vista relacional, mas também podemos descobrir-nos a nós próprios, enquanto identidade dialógica que somos” (HERMANS, 2001, *apud* CÉSAR, 2003, p. 119).

Neste processo é fundamental fomentar as interações sociais, sobretudo entre pares, mas também com a restante comunidade, procurando entender como estas funcionam e quais as suas virtualidades. Com efeito, o desenvolvimento humano é um processo dialógico “num duplo sentido: de mim enquanto ser que interajo com outros; e de mim enquanto ser multifacetado, com identidades múltiplas que também dialogam entre si” (*Ibidem*).

Todo o processo de conhecimento e de desenvolvimento, ou seja, de aquisição de competências, é potenciado pelas interações sociais. Foram já vários os autores que investigaram acerca do papel potenciador ou inibidor que estas, assim como o contrato didático, têm no desempenho dos aprendentes (CÉSAR, 1998, 2000; SCHUBAUER-LEONI & PERRET-CLERMONT, 1985, 1997, *apud* CÉSAR, 2003, p. 120).

Dever-se-á, portanto, e de acordo com o consignado na lei, nestas escolas inclusivas, ir ao encontro das diferentes necessidades dos discentes, proporcionando-lhes um bom nível de educação com uma adaptação aos diversos estilos e ritmos de aprendizagem, através de uma orgânica escolar que providencie currículos adaptados e respetivas estratégias e recursos pedagógicos.

De facto “todos temos especificidades próprias, podendo beneficiar de uma atenção que nos contemple enquanto seres únicos e irrepetíveis, mas simultaneamente sociais e interactivos” (CÉSAR & SILVA DE SOUSA, 2002, *apud* CÉSAR, 2003, p. 122).

Todavia, podemos constatar que ainda existe uma disparidade entre a filosofia expressa nesta declaração e nos documentos portugueses de política educativa e as práticas quotidianas. Com efeito, como é salientado por vários autores (AINSCOW, 1991, 1999; KARAGIANNIS, STAINBACK e STAINBACK, 1999, *apud* CÉSAR, 2003, p. 122) “o processo de implementação de escolas verdadeiramente inclusivas é algo complexo, lento, que não está isento de avanços e recuos, pois implica mudanças radicais na forma como concebemos, não só a escola, mas também a nossa participação social”.

É tendo em conta estes processos, nem sempre fáceis, que evocamos mais uma vez a atual lei que rege a educação especial em Portugal, no que diz respeito a uma medida educativa de caráter menos intrusivo no currículo comum, ou seja, o “Apoio pedagógico personalizado”, consignado do seguinte modo no Artigo 17.º:

1 — Para efeitos do presente decreto-lei entende-se por apoio pedagógico personalizado: a) O reforço das estratégias utilizadas no grupo ou turma aos níveis da organização, do espaço e das actividades; b) O estímulo e reforço das competências e aptidões envolvidas na aprendizagem; c) A antecipação e reforço da aprendizagem de conteúdos leccionados no seio do grupo ou da turma; d) O reforço e desenvolvimento de competências específicas; 2 — O apoio definido nas alíneas a), b) e c) do número anterior é prestado pelo educador de infância, pelo professor de turma ou de disciplina, conforme o nível de educação ou de ensino do aluno; 3 — O apoio definido na alínea d) do n.º 1 é prestado, consoante a gravidade da situação dos alunos e a especificidade das competências a desenvolver, pelo educador de infância, professor da turma ou da disciplina, ou pelo docente de educação especial.

É neste âmbito que o *teatro* pode surgir, estimulando e reforçando as competências e aptidões envolvidas na aprendizagem, otimizando as estratégias desenvolvidas pelos professores curriculares, antecipando os conteúdos leccionados no grupo-turma e desenvolvendo competências específicas, atendendo à problemática e particularidades das aquisições a adquirir de cada discente com NEE. Ou ainda, e enquadrada num horário mais alargado, como disciplina de um “Currículo específico individual”, segundo o Artigo 21º,

“1 - Entende-se por currículo específico individual, no âmbito da educação especial, aquele que, mediante o parecer do conselho de docentes ou conselho de turma, substitui as competências definidas para cada nível de educação e ensino; 2 - O currículo específico individual pressupõe alterações significativas no currículo comum, podendo as mesmas traduzir-se na introdução, substituição e ou eliminação de objectivos e conteúdos, em função do nível de funcionalidade da criança ou do jovem; 3 - O currículo específico individual inclui conteúdos conducentes à autonomia pessoal e social do aluno e dá prioridade ao desenvolvimento de actividades de cariz funcional centradas nos contextos de vida, à comunicação e à organização do processo de transição para a vida pós-escolar; 4 - Compete ao conselho executivo e ao respectivo departamento de educação especial orientar e assegurar o desenvolvimento dos referidos currículos” (DIÁRIO DA REPÚBLICA, 1.ª série - N.º 4 - 7 de Janeiro de 2008, p. 159).

Ou seja, envolvendo “incapacidades” mais limitadoras, segundo a CIF<sup>90</sup> (Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde). A introdução desta disciplina necessita, consoante explícito na lei já existente em 1991 (Dec. Lei nº 319/91) da conivência da escola, dos pais, dos técnicos e docentes envolvidos no plano educativo individual, sempre considerando o perfil do aluno, as suas potencialidades, os seus interesses e, sobretudo, as suas necessidades.

---

<sup>90</sup> [http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF\\_port\\_%202004.pdf](http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF_port_%202004.pdf)

Parece-nos, pois, de crucial importância, proceder à implementação de o mais adequado e realista programa educativo, sempre perspectivado numa dialética filosofias/práticas inclusivas, de maneira a preparar o adolescente/ jovem com DM para sua vida futura em comunidade, com a melhor qualidade de vida possível. No entanto, este percurso nem sempre se verifica. A este propósito, Johnstone (2003, p. 203) afirma que:

“Muitas pessoas com deficiência são invisíveis para o grande público no seguimento de muitos anos de um atendimento educacional segregado. É comumente assumido que a maioria das pessoas com deficiência que abandonam a escola não possui os pré-requisitos necessários para obter um emprego. Este factor identifica-as como tendo necessidades especiais de formação apesar de isto ser já evidente quando elas frequentavam a escola”.

Esta opinião é secundada por Freeman (1988, referido por Johnstone, 2003), que argumentou que as pessoas deficientes que deixam a escola têm sido classificadas, não só como incapazes, mas também como socialmente incompetentes, sendo, por isso, encaradas como necessitadas, não só de programas de formação profissional para a sua categoria de deficiência, como de formação contínua em aptidões sociais.

De facto, em termos pós-industriais, a teoria sobre o valor da pessoa tem sido elaborada da seguinte forma: “o potencial de emprego é determinado pela eficiência e produtividade do trabalhador” e, assim sendo, as pessoas que não reúnem capacidades para beneficiar de uma formação profissional “não são igualmente capazes de ser eficientes e lucrativas sob o ponto de vista económico” (JOHNSTONE, 2003, p. 199).

A alienação dos jovens com DM é exacerbada pela sua transição do estatuto de criança para o de adulto incompleto. Estes jovens encontram-se em desvantagem social para desenvolver perspectivas e relações adultas por um conjunto de razões. Em primeiro lugar, Johnstone (2003, p. 204) refere “as oportunidades educacionais” que

“podem ter sido inadequadas e originado que o jovem se encontre desmotivado para aprender num sistema educacional formal. (...) Alguns estudantes tiveram reprovações sucessivas (...) e outros terão feito o seu percurso em escolas segregadas por mais de onze anos, o que os impediu de partilhar com sucesso de uma gama completa de experiências educacionais «normais»”.

O mesmo autor (*Idem*) refere, entre outras razões, as relações pessoais, no sentido em que “o insucesso das relações humanas constitui uma desvantagem para muitos jovens com deficiência que, ao olharem para quase vinte anos da sua vida, reconhecem ter sido tratados de forma ambivalente.

“ Com efeito, a transição do indivíduo com DM para vida adulta tende a ser curta ou praticamente inexistente. Este facto manifesta-se

sobretudo na adolescência “quando o jovem se confronta com situações sociais em que não só se vê como diferente mas também como pouco preparado, no ponto de vista social, para responder às questões que lhe são colocadas” (*Ibidem*).

Acreditamos que o teatro, através de várias simulações de vida real, possa evitar ou minimizar esta incapacidade do indivíduo com DM para corresponder às expectativas das pessoas que rodeiam, muitas vezes transformada em “depressão ou em manifestações de (...) agressão” (*Ibidem*).

Importa, pois, conceber toda a educação da criança com DM contemplando no seu programa educativo, no plano curricular de turma e no projeto educativo da escola as bases que lhe poderão proporcionar o “sentido de lugar”, não só ao longo do seu percurso escolar, mas, e sobretudo, arquitetando os alicerces para a construção da sua vida futura.

Assim, Johnstone (2003, p. 200) baseando-se em estudos desenvolvidos no Reino Unido, sugere que os “construtos de «independência» e «lugar»”, ou seja, as bases para uma inclusão efetiva podem ser “espaço material”, “espaço físico”, “espaço social”, “desenvolvimento e actividade”, o “bem-estar emocional”, “mobilidade”, “espaço de residência”, “espaço de lazer” e “ formação profissional”.

Só nesta perspetiva globalizante é que o indivíduo com DM pode ser efetiva e afetivamente incluído. Só assim, segundo Coleridge (1993, *apud* JOHNSTONE, 2003, p. 207), é que

“Podemos começar por aceitar que existe a deficiência. É parte da vida humana, parte da forma como as coisas são. Deixem-nos implicar-nos nela, questioná-la, fazer amigos com ela. As pessoas com deficiência fazem-no a partir de dentro. Pessoas que não são ainda deficientes necessitam de o fazer do exterior”.

## OS INSTRUMENTOS TEATRAIS NA SALA DE AULA COM NEE

Estes instrumentos são pessoas concretas ou objetos com uma determinada função e que são necessariamente parte integrante da estratégia do *teatro* na sala de aula. A organização destes instrumentos é elaborada tendo como ponto de partida a experiência pessoal aliada ao modelo do psicodrama Moreniano desenvolvido por Pio Abreu (2002), aqui adaptado ao contexto escolar e à problemática da DM. Assim, estes instrumentos (que são detalhadamente explanados no Anexo II) compreendem:

- A Sala;
- O Cenário;

- O Protagonista;
- As Personagens;
- O Guião;
- O Auditório.

## **O PROFESSOR-ENCENADOR**

O professor-encenador é o responsável, mas é também o moderador de todo o processo do teatro na sala de aula. É ele quem escreve o guião (coordena a sua elaboração ou procede à sua selecção), é ele quem faz o *casting* de personagens e protagonista. É ele que gere o espaço na sala e todos os elementos do cenário. É ele que ensaia os intérpretes, que escolhe os movimentos, o discurso. É ele que inicia e que finda as sessões. É ele que motiva, que instala no aluno o interesse. É ele que tem o poder de atenuar o “determinismo linguístico”, abrindo portas ao aluno para outras linguagens, para outros mundos (VIGOSTSKY, 1965). É também ele que fomenta o consenso entre todos os envolvidos, o espírito de partilha, o desejo de comunicar(-se). É o responsável pela consciencialização do processo comunicacional, ou seja, da importância da comunicação não verbal (enquanto linguagem oculta), da importância da dicção, da entoação (prosódia) e do valor semântico das palavras. Durante os ensaios poderão, mesmo, ocorrer pequenas sessões de terapia da fala, nas quais o aluno, individualmente, é convidado a gritar, a projectar a voz, a separar silabicamente as palavras, a fazer pausas mais prolongadas, a respirar adequadamente, etc.

Dada esta responsabilidade, é fundamental que haja a preocupação em facultar aos alunos envolvidos um ambiente securizante, que promova a desconstracção e um ambiente propício à aprendizagem. É um método que tem muita força e que pode efectivamente conduzir à mudança de comportamentos e à aquisição de competências nas mais diversas áreas.

Mas ensinar os alunos a comunicarem melhor é uma tarefa que tem que ser empreendida por alguém que invista nessa área, que a aprecie e que acredite no potencial da estratégia. Por outro lado, o professor-encenador tem que ter a consciência de que o aluno com DM precisa de um maior investimento em termos de tempo, uma vez que tem ritmos próprios; ritmos esses, que precisam de ser respeitados, para que a sua autoestima não fique comprometida, nem o seu empenho esmoreça.

O professor-encenador é, em última análise, o mentor do processo de *integração* e de realização de *aquisições*, devendo por isso estar sempre atento e disponível para reformular as suas decisões, no sentido de otimizar o bem-estar dos seus alunos.

### **A EQUIPA DE “BASTIDORES”**

Esta equipa, que deveria acompanhar o trabalho empreendido pelo professor-encenador, trata-se de uma utopia, na medida em que ainda estamos a dar os primeiros passos na implementação da verdadeira educação especial. Não é, contudo, impossível. Esta equipa multidisciplinar de apoio seria uma base fundamental para que um trabalho no qual se encare a criança especial na sua globalidade possa resultar. Nesta equipa – médicos, terapeutas (da fala, fisioterapia, entre outros, consoante as problemáticas), psicólogo, professores do conselho de turma e professor de educação especial – não há profissionais mais importantes do que outros, deve sim, haver um espírito de humildade, de partilha de colaboração. Importa, pois, despirmo-nos do poder de ser professor, médico ou terapeuta, sem esquecer a especificidade da formação e sobretudo o papel de educador, transformando esta relação num espaço pedagógico rico para o desenvolvimento global da criança/ adolescente com DM.

Através do *teatro*, a equipa pode desenvolver um trabalho que parte de uma visão de totalidade. A todos os técnicos envolvidos (ao nível da saúde e da educação), deve ser necessário algo de transversal que, no ver de Blascovi-Assis (1997), corresponde, por um lado, a uma cultura geral que permita perceber a intersecção da problemática do lazer com outras dimensões da esfera humana e, por outro lado, o exercício constante de reflexão.

Para além desta equipa, e sempre no sentido de dar sequência ao trabalho desenvolvido no espaço escolar, deverão intervir outros serviços, redes de trabalho que interajam, por sua vez, com outros serviços, designadamente centros de recursos, centros de emprego e organizações vocacionais, educativas, sociais e culturais. Também as redes envolvendo as famílias, vizinhos, amigos, entre outros protagonistas do processo educativo e de transição para a vida activa são essenciais para dar pertinência e visibilidade às actividades teatrais desenvolvidas na escola nas quais protagonizam deficientes mentais.

## A IMPORTÂNCIA DO PAPEL

O papel é a unidade cultural de conduta, e implica não só os padrões que a sociedade nos fornece para o quotidiano relacional (papel de mãe, filha, professor, operário, negociante, patrão, ladrão), mas também para a satisfação das funções fisiológicas (comer, dormir, andar, etc.), o mundo do fantástico, do onírico e da imaginação e ainda o mundo dos sentimentos, das emoções com estes registos toda uma vastíssima panóplia de campos lexicais e interpretação paradigmáticas. O papel está relacionado, segundo Pio Abreu (2002), com esse outro conceito, também nascido do jargão teatral, que é o de personalidade, bem como do seu, ou seus centros indistintos, que se nomeiam por eu, ego, mim, *proprium*, si-mesmo. No contexto da sala de aula, os papéis, dados culturalmente, são preexistentes à personalidade e constituem os caminhos sobre os quais ela se forma e desenvolve. Ao incorporar o seu papel e ao comunica-lo a uma audiência, o aluno tem consciência de si e, de forma concomitante, interioriza os elementos linguísticos e culturais inerentes à personagem que está a desempenhar. É um exercício simultâneo de consciência/ libertação de si próprio e de comunhão com a sociedade. Através do papel dão-se novos mundos ao mundo do aluno. O objectivo primordial do *teatro* é provocar o entusiasmo do aluno pela interacção para que o aprofundamento das aprendizagens não seja forçado. Ao provocar o desenvolvimento de uma boa comunicação, através das variáveis situacionais e interpessoais que o papel fornece, é possível otimizar a aquisição posterior das várias competências. O *teatro* é uma forma de expressão que privilegia a interacção através de várias técnicas, nomeadamente o diálogo, o solilóquio, a inversão de papéis, a imitação, a mímica, a estátua, a representação simbólica, o espelho, a dança, etc. Ao usar o *teatro* como estratégia, convém ter presente que na comunicação nem tudo tem de ser verbalizado. A imitação, por exemplo, pode centrar-se nos comportamentos incorretos ou nefastos aliados a uma linguagem incorrecta. É necessária uma observação atenta por parte do professor destes comportamentos na sala de aula, no recreio da escola e na sociedade em geral de forma a permitir-lhe reproduzir exactamente as palavras, as atitudes, as expressões e os factos. Os comportamentos podem ser ridicularizados e corrigidos (“*ridendo castigat mores*” máxima que Gil Vicente aplicava aos seus autos) ou valorizados e reforçados. E aqui importa também dar enfoque às linguagens que pretendemos que os alunos adquiram, representando-as condignamente na dramatização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, J. L. (2002). *O Modelo do Psicodrama Moreniano*. Coimbra: Quarte.
- AINSCOW, M. (1996). *Necessidades Especiais na Sala de Aula – Um guia para a formação de professores*. Lisboa: Edições UNESCO.
- ALONSO, M. Â., & BERMEJO, B. J., (2001). *Atraso Mental*. Amadora: Edições McGraw-Hill.
- ANDRADE, A. S. (2001). *Deficiência Mental, Jogos e Psicodrama: a importância dos jogos corporais no desenvolvimento do vínculo em grupos de crianças*. Lisboa: Soc. Portuguesa de Psicodrama.
- CÉSAR, M. (2003). A Escola Inclusiva Enquanto Espaço-Tempo de Diálogo de Todos e para Todos. In D. RODRIGUES (Org.), *Perspectivas Sobre a Inclusão – Da Educação à Sociedade* (pp. 118-149). Porto: Porto Editora.
- COSTA, A. (1986). A Pesquisa de Terreno em Sociologia. In A. S. SILVA & J. M. PINTO (Org.), *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento.
- BLASCOVI-ASSIS, S. M. (1997). *Lazer e Deficiência Mental*. São Paulo: Papyrus Editora.
- BLANCHET, A., GAMI, A., GOTMAN, A., & LÉGER, J-M. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales, l'écoute, la parole et le sens*. Paris: Dunot Paris.
- CLOUTIER, J. (1975). *A Era de EMEREC*. Ministério da Educação e Investigação Científica. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa.
- FODDY, W. (1996). *Como perguntar – teoria e prática da construção de perguntas e questionários*. Oeiras: Celta.
- GIDDENS, A. (1996). *As Novas Regras do Método Sociológico*. Lisboa: Gradiva.
- JOHNSTONE, D. (2003). Explorando os Limites da Inclusão – Jovens Deficientes e o seu Sentido de Lugar. In D. Rodrigues (Org.), *Perspectivas Sobre a Inclusão – Da Educação à Sociedade* (pp.198-207). Porto: Porto Editora,
- KIRK, & GALLAGHER (2002). *Educação da Criança Excepcional*. São Paulo: Martins Fontes.

LANDIVAR, J. G. (1990). *Como Programar em Educação Especial*. São Paulo: Editora Manole Dois.

MACEDO, E. (2004). *Prazer de fazer, o lúdico-pedagógico no teatro com crianças e jovens ou um trabalho de intervenção?*. Porto: Porto Editora.

NIELSEN, L. B. (1999). *Necessidades Educativas Especiais na Sala de Aula – Um guia para a formação de professores*. Porto: Porto Editora.

RIGOLET, S. A. (2000). *Os Três P. Precoce, Progressivo, Positivo – Comunicação e Linguagem para uma Plena Expressão*. Porto: Porto Editora.

ROCIN, C., & VAYER, P. (2000). *Integração da criança deficiente na classe*. Lisboa: Horizontes Pedagógicos, Instituto Piaget.

PERETZ, H. (1998). *Les Méthodes en Sociologie – l'observation*. Paris : Editions La Découverte.

VIEIRA, F. (1999). *(Des)dramatizar na Doença Mental*. Lisboa: Edições Sílabo.

GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA (1981). J. P. MACHADO (Dir). Lisboa: Amigos do Livro Editores. Vol. XI, p. 515.

## **LEGISLAÇÃO**

Decreto-Lei n.º 3/ 2008, de 7 de Janeiro

Decreto-Lei n.º 6/ 2001, de 18 de Janeiro

## **WEBGRAFIA**

[http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF\\_port\\_%202004.pdf](http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF_port_%202004.pdf)

## A DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH E A MEMÉTICA

### *Pina Bausch dance theatre and memetic*

OLIVEIRA, Felipe<sup>91</sup>

---

### **R**esumo

O presente artigo tem como objetivo suscitar uma abordagem reflexiva acerca da dança-teatro, principalmente a criada pela coreógrafa alemã Pina Bausch, sob a perspectiva da memética. No decorrer do escrito, há a discussão em torno do surgimento e desenvolvimento da dança-teatro alemã no século XX, assim como sobre a vida, a carreira artística de Bausch e os desdobramentos meméticos presentes nos processos criativos e coreografias de sua dança-teatro.

### **A**bstract

This paper aims to raise a reflexive approach on the dance theater, especially created by the german choreographer Pina Bausch, from the perspective of memetic. During the writing, there is a discussion on the emergence and development of german dance-theater in the twentieth century, as well as about life, career artistic of Bausch and developments memetics present in the creative processes and choreographies of their dance-theater.

**Palavras-Chave:** *Dança-teatro; Pina Bausch; Memética.*

**Key-words:** *Dance-theater; Pina Bausch; Memetic.*

**Data de submissão:** Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

---

<sup>91</sup> FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Participante do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. BRASIL. Email: [fhmoal@hotmail.com](mailto:fhmoal@hotmail.com)

No século XX, segundo Maribel Portinari (1989), surge na Alemanha um movimento artístico que buscava exteriorizar o inconsciente do ser humano: o expressionismo. Focado na tentativa de expressar o subjetivo - os sentimentos, principalmente os de perda e de dor, a intuição, o inconsciente e a emoção - o movimento expressionista tinha como premissa deixar transparecer intensamente o sofrimento individual e coletivo do ser humano, a partir da representação de formas grotescas exacerbadas e distorcidas.

Dentro deste contexto, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930, emerge uma corrente de demasiada importância para artes cênicas, sobretudo no contexto da dança: a dança-teatro. Desenvolvida no bojo do movimento expressionista, a dança-teatro alemã tem como principal precursor, ao lado de Mary Wigman e Kurt Joss, Rudolf von Laban.

Laban, que foi professor, teórico, coreógrafo e dançarino, influenciado pelo taylorismo que tinha como enfoque as idéias acerca do aprimoramento da produtividade e a tecnologia como promotor social, acreditava que a dança tinha que ser pensada como uma adaptação ou uma aplicação dos movimentos do trabalho, e, em contrapartida, os movimentos do trabalho como uma aplicação sistemática dos movimentos de dança. Sua dança-teatro preconizava a necessidade da compilação e diálogo contínuo entre dança e teatro, entendidas na época como artes independentes das outras existentes.

Mediante a reciprocidade entre a harmonia tempo-espacial e as dinâmicas qualitativas do movimento, os exercícios e coreografias labanianas eram alicerçadas nas noções dinâmicas de tensão-relaxamento, contração-descontração, fluxo-refluxo, expansão-recolhimento dos músculos do corpo humano e dos gestos projetados no espaço. Laban entendia que a dança não era apenas simplesmente a expressão representada no tempo através do movimento, mas a partir da presença do corpo no espaço. Em decorrência deste fato, salientava que o movimento humano é inevitavelmente constituído pelos mesmos elementos oriundos tanto dos afazeres do indivíduo na vida cotidiana como na presença deste no fazer artístico.

Com o intuito de estudar a fisiologia e os aspectos psicológicos que promovem o movimento no tempo e no espaço, Laban elaborou um sistema de análise do movimento e notação coreográfica, também conhecida por *Kinetography*, que contribuiu para o surgimento e desenvolvimento da dança moderna alemã, haja vista que difundia a idéia de uma nova dramaturgia corporal. Contudo não foi somente esta a contribuição do coreógrafo para dança, através da tentativa de suprimir a efemeridade do evento de dança

e com a necessidade da existência de um sistema coreográfico que catalogasse os movimentos do dançarino, de modo que este não dependesse apenas da sua memória, produz a *Labanotation*: sistema de escritura universal com base na standardização e fixação de cânones.

Mary Wigman, aluna de Laban e maior representante da dança expressionista alemã - *Ausdruckstanz* - propôs uma dança livre e que conseqüentemente rompia com a tirania técnica e estética do balé clássico. Expressava em sua dança o destino trágico do indivíduo e da humanidade. Mas para alcançar isto, era preciso que o dançarino imergisse e se conscientizasse de seus impulsos interiores, para que através da escuta sensível de si mesmo, e conseqüentemente, do mundo, utilizasse seu estado emocional como artifício para criação; o que desta maneira permitia ao dançarino conhecer suas forças criadoras e adquirir meios para expressá-las corporalmente.

Compreendendo que a dança deveria se aliar à própria concepção de vida, para Wigman, o dançarino era interpelado pelos movimentos da vida cotidiana, daí a necessidade de se considerar o tempo histórico em que o indivíduo vivia<sup>92</sup>.

Kurt Jooss, ao contrário de Wigman, não rompeu com a técnica do balé clássico, utilizava-a por meio de várias possibilidades capazes de expressar o gesto, eliminando o virtuosismo imposto pelo balé, e as formas do teatro dramático através da dança. Por conseguinte, desenvolvia em sua dança-teatro “temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção” (FERNANDES, 2007, p.20). Jooss postulava que era necessário disponibilizar instrumentos para que o dançarino descobrisse e adquirisse em seu interior capacidades para progredir artisticamente, com o objetivo de ser um indivíduo orgânico e autêntico em cena.

Porém como os contextos artístico e político alemão vinham sofrendo grandes abalos desde a eclosão da Primeira Guerra Mundial, até que nos anos de 1939 com a entrada da Alemanha na Segunda Guerra Mundial e em decorrência da repressão nazista comandada por Hitler, vários artistas, dentre eles, Laban e Jooss, se vêem obrigados a mudarem quase completamente o curso normal de suas carreiras, e acabam emigrando para outros países do continente europeu. Embora Wigman tenha permanecido na Alemanha, se dedicando unicamente à pedagogia, Laban e Jooss se asilam na Grã-Bretanha.

---

<sup>92</sup> Bausch opera seus trabalhos por dois eixos: eixo vertical e eixo horizontal. O primeiro tem como princípio no sistema de criação, a observação dos sujeitos e suas relações com as pessoas. O segundo ressalta a importância do contexto no qual a pessoa está no mundo, seu entorno.

Em geral, no período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, Alemanha, arrasada sócio-político-econômico e culturalmente, passa os vinte anos mais conturbados de sua história. Neste contexto, as teorias do movimento produzidas por Laban caem no esquecimento, e acabam corriqueiramente sendo utilizadas em poucas escolas e por alguns de seus alunos, em específico nos trabalhos e nas aulas de Jooss na Folkwang Hochschule.

Deste modo, a dança-teatro, fundada e desenvolvida por Laban e seus discípulos nas décadas de 1920 e 1930, volta à tona nas artes cênicas pós-modernas, a partir dos anos de 1970, com os trabalhos de uma coreógrafa alemã que contribuiu para a inscrição da dança-teatro na história da arte contemporânea universal: Pina Bausch.

Nascida na cidade de Solingen, no dia 27 de julho de 1940, Pina Bausch, experienciou no período pós-guerra a difícil reconstrução de sua pátria. Como outra criança da época teve uma infância bastante livre. Seus pais eram donos de restaurante, o que de certa forma a possibilitou iniciar o que posteriormente viria a ser considerada uma das principais referências de seus processos criativos e encenações: a observação das pessoas e suas relações interpessoais.

Estudando balé clássico até os 15 anos, Bausch, em 1955, decide se mudar para a cidade de Essen e começa a estudar dança na Folkwang Hochschule. Lá conhece seu mestre, Jooss. A convivência com o discípulo de Laban influenciou incisivamente nas escolhas que fez, anos mais tarde, nos processos dramatúrgicos de suas encenações no Tanztheater Wuppertal. Em Folkwang Hochschule também teve oportunidade de vivenciar e experienciar as relações entre as diferentes linguagens artísticas. E isto influenciou demasiadamente em sua formação, visto que “a criação, mesmo numa área aparentemente técnica como a dança, não deve partir apenas de si mesma, mas precisa buscar outras articulações possíveis e apontar para uma prática multidisciplinar” (CYPRIANO, 2005, p. 25). A respeito de sua formação na escola Jooss, Bausch afirma:

“O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Jooss, Hans Zullig, Jean Cébron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: a música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco” (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, pp. 24-25).

Após se graduar na Folkwang Hochschule, Bausch ganhou uma bolsa concedida pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico para estudar como aluna especial na Juilliard School of Music em Nova York em 1960. Em solo americano se familiarizou com as técnicas da dança moderna americana, principalmente, as criadas por José Limón e Martha Graham. Teve contato com os trabalhos de Paul Sanasardo e Donya Feuer, desta relação surgiu o convite para trabalhar como professora convidada e solista da Paul Sanasardo and Donya Feuer Dance Company, contudo sua vital influência no período que viveu nos Estados Unidos surgiu a partir da vivência com Antony Tudor, instrutor da Juilliard School, e da temporada em que dançou sob sua direção no Metropolitan Ballet Theater. É observável que a tendência do gesto emotivo de orientação psicológica elaborada por Tudor, levou Bausch a avaliar e reconfigurar algumas de suas experiências na dança alemã no seu tempo de graduanda.

Ainda vivendo em Nova York, Bausch teve a oportunidade de testemunhar a diversidade artística produzida pelos movimentos de contracultura da vanguarda americana, no qual a levou utilizar os seguintes procedimentos em sua dança-teatro pós-moderna: a quebra da quarta parede nas encenações, com o intuito de estabelecer uma relação direta e desalienadora com público por meio da presença dos dançarinos em cena; encenações que privilegiam o processo ao invés do produto cênico; poética cênica permeada pelo acaso, risco e sincronicidade; diluição das fronteiras entre as artes e a vida. Em 1962, decide retornar a Alemanha, pois aceita o convite de Jooss para participar como solista do Folkwang Ballet. Sua permanência na companhia foi de grande valia para o início de sua carreira como coreógrafa. Seu sucesso como coreógrafa no Folkwang Ballet, fez Arno Wüstenhöfer convidá-la a assumir o cargo de diretora na Ópera de Wuppertal. Em 1973, se torna coreógrafa do Tanztheater Wuppertal, permanecendo na companhia até o fim de sua vida.

Contextualizei até o momento sobre o surgimento da dança-teatro alemã, seus principais representantes e sobre a vida de Pina Bausch, para explicitar como seus processos criativos e coreografias são contaminadas por *memes*.

Em 1976, o biólogo evolucionista Richard Dawkins publica em seu livro *O gene egoísta*, o conceito referente à unidade de transmissão responsável pela evolução cultural: o *meme*. Semelhante à transmissão genética, a transmissão cultural ocorre em algumas espécies de seres vivos, como os primatas e as aves, mas é no ser humano que a evolução cultural aparece mais lucidamente.

Tudo que não é geneticamente determinado, todos os comportamentos sociais, todas as idéias, conceitos e teorias, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outro ser humano, e conseqüentemente toda a cultura, é um conjunto de *memes*. Os exemplos de *memes* são imensuráveis, mas os mais comuns são: a linguagem, a moda, os hábitos alimentares, os costumes, os rituais, a dança, o teatro, as músicas, as tecnologias, idéias, arquitetura, maneiras de construir arcos, o alfabeto, a linguagem, o patriotismo, a religião, os artefatos, as ideologias.

A popularidade do livro *O gene egoísta* no meio acadêmico e científico, em especial na biologia, se dá pelo argumento de que a seleção natural não ocorre sob a predisposição das espécies, dos grupos ou dos indivíduos envolvidos, mas a partir do desejo dos genes em se propagarem. Embora a seleção aconteça especificamente à nível individual, é a informação genética a ser copiada a mais importante no processo evolutivo. Por conseguinte, a evolução é conduzida pelos genes replicadores e a competição entre eles no *pool* genético; o mesmo se sucede na evolução memética.

Assim como os genes se replicam de um corpo para outro por intermédio das células sexuais masculina e feminina no ato reprodutivo sexuado, os *memes* transitam de um cérebro para o outro por meio da imitação. Parecido ao que acontece na seleção natural, em que nem todos os genes conseguem se replicar, o processo de replicação dos *memes* também depende da capacidade deles terem êxito e sobreviverem no *pool* de *memes*. Mas é observável que tanto os genes como os *memes* no processo de seleção, geralmente, se substanciam reciprocamente, porém do mesmo modo podem ser contrários um ao outro. Desta maneira, podemos considerar que os *memes* e os genes são considerados egoístas. Para que a evolução dos *memes* acontecesse, foi preciso que a evolução dos animais originasse a espécie humana - *Homo sapiens*. Esta era e é capaz de adquirir e espalhar a unidade transmissão cultural por meio da imitação, o *meme*. Assim, ao mesmo tempo em que o ser humano inventava as ferramentas de pedra, que eram utilizadas para suprir suas necessidades, ele imitava o novo comportamento ou habilidades de outro animal e/ou da sua própria espécie, o que proporcionou o aumento do seu cérebro. Com o aumento do cérebro humano, foi possível o desenvolvimento de hábitos de comunicação que favoreciam a transmissão de *memes*, o principal deles é a linguagem humana.

De acordo com Dawkins (2008) a sobrevivência dos *memes* é resultante das seguintes qualidades: longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia. A longevidade da

replicação de uma cópia única de um *meme* está alicerçada ao tempo de vida que seu hospedeiro humano terá, ou seja, tal *meme* sobreviverá na mente da pessoa até sua morte, no entanto, caso o *meme* consiga se propagar nas mentes das outras pessoas, o mesmo se perpetuará durante muito tempo.

A fecundidade está relacionada com a maneira pela qual o *meme* utiliza para se espalhar e permanecer nos cérebros dos humanos, por exemplo: se o *meme* for a idéia religiosa da existência de Deus, a sua propagação derivar-se-á do grau de aceitação que conseguir na crença da população. A sobrevivência de um *meme* Deus onipresente, onisciente e onipotente poderá se medida através das formas que as pessoas demonstrarão sua fé pela entidade por gerações sucessivas. Isto é, sua existência satisfaz as pessoas por causa da necessidade que têm de saberem de onde e porque surgiram e para onde irão depois que morrerem. Na crença por um Deus que as protegem, que ver seus pecados, mas que só as punirá no juízo final e as que não obedeceram a seus princípios irão para o purgatório, as pessoas não verificarão o motivo de sua invisibilidade, pois diferente da ciência, a fé não permite questionamentos. Exemplos desta fé cega são: a construção e manutenção de edifícios religiosos, a formação de sacerdotes para demonstrar a benevolência divina em diversas questões, a criação de textos que explicam a origem do mundo e dos seres, a produção de objetos que permitem a interação das pessoas com o divino, dentre outros. Já a fidelidade da cópia está passível à mutação e à combinação constante de *memes*, visto que mesmo aqueles *memes* bem-sucedidos no processo de fecundidade, quando alcançam seu propósito de se hospedar nos cérebros, não conseguem se replicar fielmente à sua cópia original.

Susan Blackmore (1999) ao comparar os *memes* aos vírus, e afirmar que são eles, mediante suas dinâmicas de sobrevivência nos cérebros e nos artefatos humanos, os responsáveis pela evolução cultural, nos permite no presente escrito atentar que a dança-teatro bauchiana é promovida por fusões meméticas. Dentre os *memes* estão: *meme* Brecht, *meme* Stanislavski e *meme* Vanguardas pós-modernas americanas. Mas se faz mister elucidar que Bausch no processo de configuração cênica do seu fazer artístico incorpora e reconstrói suas influências. A respeito, vejamos:

“O trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a Folkwangballet, com sua experiência das artes e dança em Nova York nos anos sessenta. [...] Ambas influências de Bausch - Jooss e os trabalhos norte-americanos de interartes - enfatizam as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte” (FERNANDES, 2007, pp. 22-23).

Bausch herdou de Jooss a compreensão de que a dança é essencialmente teatro e que cada movimento tem um sentido e uma história por trás. Por isso suas matrizes estéticas enfatizam as relações humanas, permitem o diálogo entre as diferentes linguagens artísticas e utilizam os movimentos cotidianos como tessituras do texto espetacular.

Como na companhia de dança de Jooss, os dançarinos do Tanztheater Wuppertal, embora não ficasse evidente nas coreografias, tinham que dominar a técnica do balé clássico. Devido à isto, Bausch escolhia para participar de seu elenco dançarinos mais experientes, na vida e na dança, com faixa etária que variava de trinta a quarenta anos de idade.

Em relação ao corpo, Bausch se diferenciou de Laban e Wigman, pois não rompeu totalmente com técnica do balé clássico, haja que estes por não concordarem com a rigidez do tronco e a valorização da verticalidade do corpo no espaço, romperam total ou parcialmente com a técnica e a estética do balé clássico - este fator está relacionado a processos e coreografias que tinha como objetivo explorar a dança individual de cada um, ou seja, o dançarino era intérprete de si mesmo, seus movimentos representavam seus sentimentos, emoção ou pensamentos, o que estabelecia uma relação com o outro e o mundo que o cerca - mas coadunava com os três precursores da dança-teatro moderna alemã. Laban, Wigman e Jooss embora estabelecessem os estados emocionais de seus dançarinos como suportes na criação, instauravam a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo; opuseram-se a dicotomização que perpassou séculos e culturas separando o material e o mental, e se contrapuseram ao ideal cartesiano em que corpo é submisso à mente, pois acreditavam que corpo é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência.

Resquícios das idéias brechtianas presentes nos trabalhos de Jooss<sup>93</sup>, conseqüentemente propiciou Bausch, através da materialidade de suas coreografias, praticar sua política. Diferente de Brecht, Bausch não se engaja politicamente somente por meio de temas sócio-políticos, mas assume um posicionamento ético: interessada na dramaturgia corporal, Bausch em sua dança-teatro, não permitia que qualquer linguagem

---

<sup>93</sup> Brecht influenciou através do seu Teatro Épico a dança-teatro alemã. Em oposição aos preceitos da poética aristotélica, que instaurava a identificação psicológica entre ator, personagem e espectador, aperfeiçoou as técnicas de encenação existentes para, caracterizar, sobretudo, seu teatro como um projeto estético-político, cujo propósito é confrontar o público para fazê-lo questionar-se sobre a razão de ser das coisas. Brecht deseja que o espectador produzisse atitudes transformadoras para si e para a sociedade.

interferisse no seu processo coreográfico, ela própria tinha como finalidade criar ambiguidades nos contextos ficcional e real que denunciavam, de inúmeras maneiras, as condições opressoras e as escaras psíquicas em que vive o ser humano na contemporaneidade.

Podemos perceber que Bausch incorporou, em seus trabalhos, o uso de alguns procedimentos do teatro épico: a não representação psicológica, pois os dançarinos se distanciam dos personagens por meio da repetição; a cena teatralizada e literalizada; utilização de cenário anti-ilusionista; a quebra da quarta parede, com o intuito de mostrar aos espectadores os mecanismos teatrais e criticar as representações convencionais; confrontação direta com o público; não linearidade dramatúrgica; cena organizada a partir de colagens e justaposição de diferentes cenas apresentadas simultaneamente sem encadeamentos lineares.

Como Brecht em seu teatro épico, uma das propostas de Bausch consistia em estudar as pessoas e suas relações com os outros por meio dos gestos, assim como acontece no dia-a-dia. Neste sentido, é visível que um dos mais importantes elementos constituintes da poética brechtiana foi o *gestus* social. Mas nem todo *gestus* é social, como também ele se diferencia de um simples gesto da vida cotidiana. Para ser é preciso que ele traga à tona a forma como o indivíduo/personagem pensa, ou seja, ele deve explicitar de maneira global o que está escondido nas relações sociais dos indivíduos diante da complexidade que se desdobra na esfera social. Há duas definições que evidenciam o *gestus*:

“[...] a primeira definição enfatiza que o *gestus* é definido por uma relação social, uma relação que nos permite tirar conclusões sobre a sociedade, conseqüentemente, isso nos fará assumir um ponto de vista diante da situação apresentada. A segunda definição nos traz a informação de que o *gestus* revela “o ser ou modo de ser da personagem dentro da ação dramática”, ou seja, nos remete diretamente à cena, à construção da personagem que age de determinada forma por pertencer a dado contexto social e histórico” (HADERCHPEK, 2005, p. 20).

Vale explicitar que Bausch em sua dança-teatro não utiliza o *gestus* brechtiano, mas os gestos individuais. Por conseguinte, os gestos, dissociados de suas funções e das atividades realizadas no cotidiano, adquirem uma função estética quando estão em cena, pois estilizados e tecnicamente estruturados, perdem o caráter espontâneo e ganham, através das constantes repetições, uma significação crítica sócio-estética.

Nos processos criativos e, principalmente, nas coreografias, nota-se que Bausch rompe com a poética aristotélica e utiliza um elemento semelhante ao efeito de estranhamento da poética brechtiana: a repetição.

Brecht salientava que o efeito de estranhamento é uma técnica que permite o espectador reorientar seu olhar de modo distanciado para determinadas situações representadas em cena. E é a partir deste efeito que, tanto o espectador como o ator, começam a examinar o comportamento da sociedade e tomar certas posições críticas diante de tudo que viram, isto é, assim como o *gestus*, o efeito de estranhamento tem como propósito provocar no indivíduo a consciência de que ele está inserido em um processo de alienação, permitindo-o analisar de forma crítica as situações opressoras que tem passado despercebidas na sua vida.

Semelhante ao efeito de estranhamento, a repetição é o artifício coreográfico e o método na dança-teatro bauschiana. Os gestos e as palavras, quando são repetidos várias vezes nos ensaios e em cena, progressivamente se desvinculam de uma fonte emocional espontânea e perdem seus significados literais. Sendo a parte estrutural no processo criativo, a repetição permite reconstruir esteticamente as experiências passadas dos dançarinos, resultando na platéia e no elenco a consciência de que são sujeitos sócio-históricos em constante transformação.

A repetição revela a artificialidade do fazer cênico por meio dos movimentos e da dramaturgia fragmentada. O dançarino não mais representa personagens estereotipados como balé clássico nem mostra seu corpo como discurso psicológico, mas dança explicitando sua relação consigo mesmo e sua vulnerabilidade perante o ato de dançar. A aplicação da repetição nas coreografias e nos processos se dá por dois vieses: repetições formais e repetições informais. As repetições formais são organizadas nas seguintes subdivisões: repetição de eventos separados no espaço, mas simultâneos na mesma cena - Longo Alcance; repetição de uma cena alterada pormenorizadamente - Alterada; repetição precisa de uma palavra ou de um movimento - Obsessiva; repetição de um evento em contextos diferentes - Intermitente. As repetições informais são: a reconstrução de uma história; e a reformulação cênica das experiências vividas, sobretudo na infância, dos dançarinos.

“No processo criativo de Bausch [...], a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição tornar-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto platéia” (FERNANDES, 2007, p. 46).

Como Constantin Stanislávki, Bausch em seus processos de ensaios utiliza o método da memória emotiva como ponto de partida para construção de suas coreografias. Durante o processo de ensaios, emprega vários estímulos que vão desde perguntas simples à questões existenciais acerca da vida de cada um de seus dançarinos. As perguntas variam e continuam ininterruptamente, os temas sugeridos pela coreógrafa se desdobram diretamente das relações entre os indivíduos, produzidas subjetivamente, conforme as experiências pessoais, mesma as mais íntimas, de seus dançarinos.

Em caminho à descoberta da criatividade individual de seus dançarinos, Bausch ao aplicar uma busca contínua pelo comportamento natural prescindido de qualquer alicerce social e cultural, adentra nos universos existenciais mais enraizados e implantados no caráter de seu elenco. No ponto de vista de Leonetta Bentivoglio:

“[...] Ao trabalhar com ela, os bailarinos imergem numa relação com as próprias emoções, exacerbada até aos mínimos detalhes, num processo "de arrancar a tampa" que nunca se esgota: esta sondagem, interior ou evidente, pode chegar a ser tão sofrida e fatigante quanto apaixonante e libertadora [...] Durante os ensaios, a encenadora pede a todos uma extroversão absoluta e sincera: uma simplicidade esteticamente não calculada mas, pelo contrário, genuinamente reencontrada” (BENTIVOGLIO, 1994, p. 25).

Neste íterim, Regina Advento diz:

“Há três tipos de respostas: por palavras, por movimentos ou ambos. Não somos obrigados a responder todas, mas tudo o que respondemos é gravado em vídeo e depois algumas cenas são selecionadas e retrabalhadas individualmente com a Pina. É importante ressaltar que ela não acha correto afirmar que esse método é feito por improvisação, pois temos um tempo para pensar e responder. Além do mais, tudo é revisto muitas vezes. Há até respostas, de texto ou movimento, que são repassadas a outros bailarinos. Em geral, não temos idéia de para onde vai o material, tudo é centrado na Pina” (ADVENTO *apud* CYPRIANO, 2005, p. 33).

Bausch elaborava suas coreografias com o advento de um vocabulário único: o corpo e a memória corpóreo-vocal de seus dançarinos. Primeiro indicava temas, depois elegia partes do que acontecia ao seu redor e produzia uma montagem. Toda sua obra dependia do que eles lhe dessem ou sugerissem como material. Como ela mesma dizia, o que mais interessava-a eram as relações entre os seres humanos, por isso se interessava mais no impulso, na vontade ou necessidade interna na qual se origina a ação, do que no movimento corporal dançante em si, que se mostra através de imagens em movimento.

Como já exposto, Bausch, durante a época que viveu em Nova York, teve a oportunidade de testemunhar a diversidade artística produzida pelos movimentos de contracultura da vanguarda americana. Neste mesmo período surge dança pós-moderna. Assim como as outras artes, essa nova dança vivia uma crise quanto à sua estética e seus procedimentos.

Sally Banes (1987,1993) diz que, diferente da dança moderna, na qual as temáticas se configuravam a partir de questões existencialistas, a dança pós-moderna de meados dos anos 1940, gestada por Merce Cunningham<sup>94</sup>, se baliza na pesquisa de composição dos movimentos, sem necessidade destes estarem relacionados a personagens ou enredos, como acontecia no movimento de dança moderna. A partir de 1960, artistas de diferentes linguagens como Judith Dunn, Douglas Duun, David Gordon, Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, James Tenney, John Herbert McDowell e outros, criavam, no bairro Greenwich Village, coreografias que exploravam exaustivamente a movimentação cotidiana.

Em contato direto com a *performance*<sup>95</sup>, a improvisação e *happening*<sup>96</sup>, a dança pós-moderna diluía suas fronteiras e, desta mistura, estabelecia novos procedimentos

---

<sup>94</sup> Para Cunningham a dança pode ser pensada nas seguintes formas: qualquer movimento pode ser material de criação; pode ser sobre qualquer coisa; qualquer técnica pode ser utilizada no processo criativo; pode ser criada e apresentada em qualquer espaço; as partes do corpo são autônomas; a dança é independente da música; qualquer dançarino pode ser solista.

<sup>95</sup> Prática artística experimental disposta a ultrapassar as fronteiras entre as artes. Tanto no sentido ideológico como no formal, tem como tentativa romper com o que se chamava de arte pura e, por conseguinte, descobrir e valorizar elementos e procedimentos considerados não artísticos. Na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o *performer* se converte em mediador do processo político-social e revalida que é possível pensar "o político" sem aderir à política partidária. Está em pauta não mais a representação de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do *performer*, por isso que a cena contemporânea é caracterizada não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização auto-reflexiva, ou seja, ela é aquilo que é comunicado por aqueles que a comunicam.

<sup>96</sup> Diferente da *performance*, no *happening* prevalece o trabalho grupal. Envolve o público diretamente nas improvisações criativas.

coreográficos, como: dramaturgia não linear; valorização do instante-presente; repetições; acontecimentos simultâneos; desconstrução das narrativas clássicas; idiossincrasia; experimentações; contextos cênicos alternados; multiplicidade de diferentes linguagens artísticas.

Perante o hibridismo entre as linguagens artísticas gestadas no seio do movimento pós-moderno, especialmente a dança e o teatro, na época brotaram implicações à respeito da necessidade de determinar o que seria a dança, na tentativa de compreender de qual forma ela se relacionava com as outras artes e, sobretudo, o modo como era contaminada por elas, sem tornar-se submissa. E para isto, foi imprescindível entender e se permear dos outros elementos da estética teatral, que não fosse somente o corpo.

O processo contínuo de hibridação presente na dança-teatro da Bausch aponta para o desfarelamento que se passa no interior da natureza da dança e do teatro, pois não procura somente a interação e a troca entre ambas as linguagens artísticas, mas a alteração das características inerentes e elementos que cada arte conhece de si.

Da mesma forma que as outras linguagens artísticas pós-modernas, a dança-teatro bauschiana é operacionalizada por procedimentos que captam, reconstroem e resignificam a vida cotidiana partindo de seus acasos e causas.

Investigando a fragmentação do tempo e do espaço, a poética bauschiana se instaura, se aproxima e apodera-se do imaginário sócio-histórico e cultural do ser humano pós-moderno para trafegar por particularidades temáticas existenciais que por escopo expõem criticamente as condições em que a sociedade contemporânea passa e se estabelece.

Portanto, ao analisar a dança-teatro de Bausch sob a perspectiva da memética, e, por conseguinte, observar os *memes* que se instalaram e propagaram os procedimentos de diferentes linguagens artísticas nos processos criativos e coreografias do Tanztheater Wuppertal, percebemos que a artista alemã que universalizou a dança-teatro, ela própria se tornou um *meme* – *meme* Bausch - e aqueles que coadunam com seus procedimentos, pensamentos e ideias sobre a dança, irão perpetuar seu *meme* por muito tempo na história mundial das artes cênicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANES, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press.
- BANES, S. (1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962 – 1964*. Durham, Londres: Duke University Press.
- BENTIVOGLIO, L. (1994) *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BLACKMORE, S. (1999). *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.
- BLACKMORE, S. (2000). *A Evolução das Máquinas de Memes*. Disponível em: <http://www.susanblackmore.co.uk/Conferences/OntopsychPort.htm>
- CARLSON, M. (2009). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COELHO, T. (2011). *Moderno pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras.
- CYPRIANO, F. (2005). *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify.
- DAWKINS, R. (2008). *O Gene Egoísta*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- DENNETT, D .C. (1998). *A Perigosa Idéia de Darwin*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FERNANDES, C. (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume.
- HADERCHPEK, R. C. (2005). *O teatro do dia-a-dia interpretado à luz do gestus brechtiano: “Pixei e saí correndo pau no cu de quem tá lendo...”*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- LABAN, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus.
- LEHMANN, H. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- PORTINARI, M. (1989). *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

## A ARS EROTICA EM MEDEIA E ROMEU E JULIETA

*The Ars Erotica in Medea and Romeo and Juliet*

VIEIRA, Marcilio de Souza<sup>97</sup>

---

### Resumo

O que a estética da *ars erotica* significa para pensarmos as Artes Cênicas na atualidade? Com base nesse questionamento apresentamos as peças teatrais *Medeia* de Eurípides e *Romeu e Julieta* de Shakespeare, como significativas para se pensar a *ars erotica* neste texto. Essas obras abrem possibilidades de vivenciarmos outras estéticas na contemporaneidade seja no teatro, na dança ou no cinema. Investigamos a *ars erotica* buscando compreender como a mesma pode contribuir para a reflexão sobre o corpo e sexualidade no contexto das Artes Cênicas. Utilizamos como referencial metodológico a análise de imagens a partir de representações cênicas e cinematográficas.

### Abstract

What the aesthetic one of *ars erotica* means to think the Scenic Arts about the present time? On the basis of this questioning we present the theatrical parts *Mhedeia* of Eurípides and *Romeo and Juliet* of Shakespeare, as significant to think *ars erotica* about this text. These workmanships open possibilities to live deeply other aesthetic ones in the contemporary are in the theater, the dance or the cinema. We investigate *ars erotica* searching to understand as the same one can contribute for the reflection on the body and sexuality in the context of the Scenic Arts. We use as referential methodological the analysis of images from scenic and cinematographic representations.

**Palavras-Chave:** *ars erótica; Artes Cênicas; Medeia; Romeu e Julieta.*

**Key-words:** *ars erótica; Scenic arts; Mhedeia; Romeo and Juliet.*

**Data de submissão:** Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

---

<sup>97</sup> MARCILIO DE SOUZA VIEIRA – Doutor em Educação pela UFRN, Coordenador do Curso de Educação física da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte, Professor de Artes da Rede Pública de Ensino do Município de Natal, Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC). BRASIL. [marciliov26@hotmail.com](mailto:marciliov26@hotmail.com); [souvyer@yahoo.com.br](mailto:souvyer@yahoo.com.br)

### **A *ars erótica*: diálogos com Medeia e Romeu e Julieta**

De Apolo a Dionísio, entre belas e feras, do conhecido ao desconhecido que nos levam a um estado utópico de sonho; atores, bailarinos, produções teatrais, televisivas e cinematográficas nos inquietam transgredindo valores tidos como verdadeiros e nos fazem rever, repensar o construído, permitindo-nos (re) construir novos pensamentos sobre o corpo, sobre o amor, sobre a sexualidade, imbuídos em nós e exteriorizados pelas cenas teatrais, televisivas e cinematográficas.

Os debates sobre o corpo e a sexualidade permeiam as discussões contemporâneas das Artes Cênicas e têm sido palco de inúmeras reflexões que envolvem uma complexidade de questões que trazem à tona algumas indagações, dentre elas, umas das mais expressivas têm sido: O que a estética da *ars erotica* significa para pensarmos as Artes Cênicas na atualidade?

Buscando as respostas para tal indagação, evidenciamos as peças teatrais Medeia de Eurípides e Romeu e Julieta de *Shakespeare*, como significativas para se pensar a *ars erotica* neste texto. Essas obras abrem possibilidades de vivenciarmos outras estéticas na contemporaneidade seja no teatro, na dança ou no cinema.

Objetivamos, dessa forma, investigar a *ars erotica* buscando compreender como a mesma pode contribuir para a reflexão sobre o corpo e sexualidade no contexto das Artes Cênicas. Utilizamos como referencial metodológico a análise de imagens a partir de representações cênicas e cinematográficas. As imagens analisadas são fotografias e vídeos produzidos por artistas contemporâneos que retrataram em suas obras aspectos da temática pesquisada. Neste trabalho as imagens são olhadas como “fonte documental capaz de captar e interpretar a realidade” (PORTO ALEGRE, 1998, p. 76).

Dessa forma, a iconografia apresentará um leque de amplas possibilidades como fonte documental não tendo um caráter complementar ao texto, mas interpretativo. Para tanto usamos as imagens do fotógrafo Luiz Henrique Sá para a peça Medeia e o filme Romeu e Julieta com fotografia de Donald McAlpine e direção de Baz Luhrmann para a célebre peça de Shakespeare, além do famoso Ballet coreografado por Kenneth MacMillan com música de Sergei Prokofiev.

Encenado no mundo inteiro, seja no teatro, na dança ou no cinema, Medéia e Romeu e Julieta são clássicos que rompem as paredes invisíveis do tempo e se atualiza a cada montagem.

### **A intensidade da paixão e a tragédia do amor negado**

Os gregos entenderam o amor como uma força unificadora e harmonizadora baseada no amor sexual, na política e na amizade. Em Medeia, observamos que esse amor ultrapassa-se chegando aos limites da loucura demonstrados pela intensidade de sua paixão e a negação desse amor por parte de Jasão. Heroína passional, Medéia foi capaz de crimes terríveis pelo amor de seu amado. Cega pela dor da rejeição, surda à compaixão que lhe demonstrava o coro, a mítica princesa da Cólquida segue seu plano de vingar-se desse amor negado. O amor romântico de Medeia e o amor negado por Jasão ganham nuances específicas que regulam suas relações por meio de valores e sentimentos diversos em relação ao corpo e à sexualidade. Dor, paixão, piedade, rejeição, são sentimentos ligados à princesa da Cólquida e a Jasão; sentimentos esses que levam a heroína às raias da loucura, primeiro para conquistar esse amor e depois pela perda indelével desse amor conquistado. Observamos nesse amor romântico a paixão da heroína e no amor negado o abandono e a conveniência de Jasão ao desposar outra mulher. Rejeitada por esse amor, a ama de Medeia resume os antecedentes da tragédia<sup>98</sup>. Sentada diante da casa da heroína, sua ama, ao resumir a epopéia da princesa da Cólquida, informa que seu desespero é infundável. Em breve pincelada, expõe traços fundamentais do caráter de sua senhora, sugerindo que tramará vinganças.

“[...] Medeia, minha querida ama, não teria navegado para os muros de Iolcos, ferida no coração pelo amor a Jasão; e, por haver persuadido as filhas de Pélias a assassinar o pai, ela não habitaria com o esposo e os filhos esta terra de Corinto, onde ainda não há muito era bem quista dos cidadãos que acolheram o exilado, onde vivia em perfeito acordo com Jasão (tudo está salvo, quando nenhuma dissensão separa a mulher do marido), enquanto que agora está cercada pelo ódio e ameaçada naquilo que tem de mais caro. Traindo os filhos e a minha ama, Jasão ascendeu ao leito real: desposou a filha de Creonte, que reina nesta região. E a infeliz Medéia, assim ultrajada, clama contra o perjúrio: invoca a mão que lhe estendera côm penhor de sua fé, e toma por testemunhas os deuses pela perfídia com que Jasão lhe pagou o amor. Está estendida, sem tomar alimento, abandona-se à dor, e não cessa de consumir em lágrimas, desde que sabe da traição do esposo. [...] chora seu querido pai, sua pátria, sua casa que abandonou para seguir o homem que lhe causou esse ultraje. Sabe agora a desafortunada, por cruel experiência, quanto é melhor não abandonar o solo natal. Odeia os filhos, e contemplá-los não lhe alegra mais o coração. Tramo à idéia de que medite algum golpe imprevisível. É uma alma violenta; não suportará essa injúria: eu a conheço, ela me assusta. Temo que entrando em silêncio no aposento onde está armado o seu leito, enterre ela no peito um ferro afiado, ou mate a filha do rei e aquele que desposou, e desse modo atraia maiores calamidades. Ela é terrível; e, com ela, se se tem que lutar contra seu ódio, não é fácil a vitória” (EURÍPIDES, 1976, pp. 7-8).

---

<sup>98</sup> Como a lenda era de conhecimento da platéia, esse resumo apenas relembra alguns episódios mais marcantes, deixando de mencionar uma série de acontecimentos que o espectador moderno, sem maior familiaridade com a mitologia grega, possivelmente desconhece (GASSNER, 1997).

Essa previsão sombria é confirmada pouco depois por Medeia. Arrependida dos crimes cometidos por um amor que agora lhe é negado, ela lança a sentença que, em parte, acabará cumprindo: “Possa eu vê-los, a ele e a essa mulher, reduzidos a pedaços neste palácio, porque, em primeiro lugar, violam contra mim a fé jurada [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 13).

Em sua sede de vingança, será que Medeia tinha o privilégio característico do poder sobre o direito da vida e da morte? De dispor da vida de seu marido e de quem atrapalhasse seus planos? Podia retirar-lhes a vida? O poder que Medeia exercia sobre aqueles que lhes atrapalhasse seus planos era um poder de natureza mortífera. “Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero” (FOUCAULT, 1988, p.135).

Nas imagens fotografadas por Luiz Henrique Sá do Grupo de Teatro Pequeno Gesto, para a representação do texto de Eurípides, pode-se observar uma Medeia maquiavélica. Personagem intensamente humana, ela luta entre o amor e o ódio, a fraqueza e a força, a ternura e a maldade. Enganada por Jasão, luta entre o amor dos filhos e o desejo de punir o pai deles.

Observa-se que há um conflito entre os sexos, um ciúme frenético e um desejo de vingança que faz parte a morte do esposo, da mulher desposada por ele e do pai da princesa desposada. Medéia surda pela paixão deixará três cadáveres:

“ [...] Mas vede a que ponto de demência chegou ele: enquanto poderia arruinar meus intentos, enxotando-me deste país, ainda me concede um dia; e esse dia me bastará para fazer perecer três dos meus inimigos, o pai, a filha e meu esposo. Inúmeros meios se me oferecem para lhes dar a morte, não sei, minha amigas, qual escolher. Devo atear fogo em seu palácio nupcial, ou lhes mergulhar no coração uma lâmina afiada, após haver penetrado em silêncio na câmara onde está armado o seu leito? Um só obstáculo me detém: se fosse surpreendida, atravessando a soleira e preparando minha vingança, eu seria morta, e me transformaria no gracejo de meus inimigos. Mais vale ir direto a eles pelo caminho em que nos avantajamos, fazendo-os perecer pelo veneno. Pois bem! Ei-los mortos” (EURÍPIDES, 1976, p.21).

A fala conclui com uma observação ferina sobre a condição feminina: “[...] a nós outras, mulheres, a natureza fez impotentes para o bem, porém, mais hábeis do que ninguém para manipular o mal” (EURÍPIDES, 1976, pp. 21-22).

Essa fala é dirigida ao coro<sup>99</sup> e a heroína em sua dor, negada pelo seu amor e prestes a ser expulsa de Corinto por Creonte, discorre sobre sua dupla condição que a marginaliza: ser estrangeira e ser mulher. Quando Creonte anuncia sua decisão sobre os rumos da vida da mística princesa, porque ela é, “[...] artificiosa, possuis mil perniciosos segredos [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 16), Medeia defende-se atribuindo essa astúcia a uma imagem que dela se criou maldosamente, por inveja de sua superioridade.

O coro manifesta seu espanto através de uma metáfora, “[...] os rios sagrados remontam à nascente [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 22), querendo significar a inversão de valores a que presencia: a infidelidade, tida como apanágio feminino, mostra-se um defeito também dos homens, e a vingança, nesse caso, será exercida por uma mulher. Diante de tal reviravolta, o coro declara: “[...] Os homens tramam pérfidas conspirações, e a fé nos deuses já não tem raízes nos corações. Dentro em breve a fama mudará de linguagem, e não terá conosco louvores suficientes” (EURÍPIDES, 1976, p. 22).

Para a princesa da Cólquida, a morte é o limite; poder matar para poder viver era o princípio tático de Medeia. “O direito que é formulado como de vida e morte é, de fato, o direito de causar a morte ou o de deixar viver” (FOUCAULT, 1988, p. 128).

Questionemo-nos: Em seu princípio tático, em que a morte era o limite, Medéia pode ser considerada como uma louca? Seu temperamento beirava a loucura? Sabendo-se abandonada por Jasão, sua razão tornou-se loucura? Na loucura, a razão ou o seu progresso desaparece. Para Foucault (2005), desaparece porque faz aparecer em seu discurso às práticas cotidianas. Ao analisar a história da loucura, Foucault coloca em prática, do ponto de vista teórico, o poder da percepção de mostrar-nos como nós nos vemos, nos imaginamos; a imagem que se constrói do outro. Medéia construiu uma imagem de não submissão à sua condição feminina, tentou mostrar-se como um ser completo, inteiramente humano, com capacidade de escolha e decisão, e tão suscetível de errar quanto qualquer homem (GASSNER, 1997).

Em Medeia, vemos a loucura fora da loucura, dentro do contexto das relações sociais. “A loucura está em ser secretamente razão [...] o louco e a loucura são estranhos um ao outro: cada um deles retém em si sua verdade como que as confiscando para si mesmos” (FOUCAULT, 2005, p. 206, 207). A razão, dessa forma, reina suprema e inquestionável; há nessa supremacia a idéia de que o louco é uma pessoa sem razão. Será que Medeia, na sua desrazoável razão não mais proferia sabedoria, tornando-se, se não cumprisse sua meta de vingança, um entretenimento popular?

---

<sup>99</sup> Composto pelas mulheres de Corinto.

“A loucura é a forma mais pura, mais total do qüiproquó: ela toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida, o homem pela mulher, [...]. Mas é também a forma mais rigorosamente necessária do qüiproquó na economia dramática, pois não necessita de nenhum elemento exterior para chegar ao verdadeiro desfecho. Basta-lhe impelir sua ilusão até o ponto da verdade. [...] Ela marca o ponto para o qual converge, aparentemente, o destino trágico das personagens, e a partir do qual partem de fato as linhas que conduzem à felicidade reencontrada. Nela se estabelece o equilíbrio, mas ela oculta este equilíbrio sob a névoa da ilusão, sob a desordem fingida” (FOUCAULT, 2005, p. 41).

Parece que a loucura se presta a essa colocação de alguma coisa própria indesejável no outro. Será o amor de Medeia produto de expectativas e frustrações? Seus atos de maldade parecem encontrar uma justificativa na rejeição de que foi vítima, no sofrimento que desaba sobre ela, no duplo crime de Jasão: perjúrio, pois lhe jurara amor eterno; e a ingratidão, pois lhe voltara às costas sem recompensá-la pela ajuda passada. Talvez os homens não mudassem tanto no decurso dos séculos. Estamos acostumados em nossas reflexões a retornar, sempre com possibilidades de novas associações, aos textos clássicos. Como observamos na fotografia de Luiz Henrique Sá, em Medeia os personagens não são mais assombrados pelo desconhecido de um destino que se lhes impõe. São caracteres em sofrimento, vítimas de suas paixões e da circunstância que os envolve. Em Eurípides, a humanidade dos personagens se faz intensamente presente pela radicalidade dos conflitos interiores. Jasão, pela primeira vez entra em cena para desculpar-se ante Medeia que o acusa diretamente e relembra todos os crimes que cometeu para ajudá-lo.

“Ó mais celerado dos homens – pois minha boca não pode encontrar injúria mais sangrenta para infamar tua covardia -, ousas apresentar-te a meus olhos, ousas, detestado como és (dos deuses, de mim mesma, de todo gênero humano)! Não, não é o denodo nem é a coragem que impelem um homem a olhar no rosto os amigos que traiu, é o pior de todos os vícios, é a impudência. Aliás, fizeste bem vir; aliviarei meu coração acabrunhando-te com injúrias, e sofrerás ouvindo-me. Mas comecemos pelo começo. Eu te salvei a vida, como o sabem todos os gregos que embarcaram contigo no navio Argo, quando fostes enviado para submeter ao julgo os touros que assopravam chama e para semear o campo da morte. Esse dragão, que encobria com suas tortuosas dobras o velocino de ouro e o guardava sem jamais se abandonar ao sono, eu o matei e fiz brilhar a teus olhos a luz da salvação. Eu mesma abandonei meu pai e minha mãe para seguir-te a Iolcos, ao pé do Pélion – escutava ao coração mais que minha razão. Fiz perecer Pélias pela morte mais cruel, por mão de suas próprias filhas e desse modo eu te livre de todo temor. Eis o que fiz por teu respeito, ó mais covarde dos homens! E tu me atraíças! Precisas de outro leito, quando tens filhos de mim! Pois se não os tivesses ainda, ser-te-ia perdoado desejar essa mulher. Mas a fé aos juramentos nada mais representa” (EURÍPIDES, 1976, pp. 23-24).

A ironia é cruel em algumas frases e explode na réplica de Jasão, que tenta convencê-la de que a beneficiaria trazendo-a para a Grécia, um país civilizado. Medeia projeta o sentido de sua vida no outro, e, falhando a reciprocidade, perde, com o sentido a própria vida. Nada mais terá valor sem a pessoa amada, nada terá sentido sem ela; Jasão, por outro lado, mostrando o oportunismo que o caracteriza, explica que o casamento com a princesa tinha em vista assegurar o futuro de seus filhos, situação com a qual a própria Medeia lucraria.

“[...] Quanto ao casamento real de que me censuras, eu te provarei que nisso eu me mostrei sábio, casto, inteiramente devotado, a ti e a meus filhos. Mas, calma! Vindo aqui, de Iolcos, arrastando comigo uma longa série de intrincadas desgraças, que sorte mais feliz poderia encontrar neste país senão desposar a filha do rei, eu, um exilado? Não, como o supõe teu ciúme, por ódio a teu leito e desejo por outra mulher nem por ambição de mais numerosa posteridade – os filhos que me nasceram me bastam, e não tenho razão de queixa -, mas para viver na abundância (é o que importa acima de tudo) e não na necessidade, pois sei que a pobreza afugenta para longe todos os amigos” (EURÍPIDES, 1976, pp. 25- 26).

Haveria então diferença entre um sentimento que é mero produto das fortuitudes, e outro que é como uma revelação, um destino?

Podemos dizer que esse sentimento, por parte de Jasão, corresponde ao que Foucault (1988) vai chamar de dispositivo de sexualidade e dispositivo de aliança. O dispositivo de aliança corresponderia ao seu casamento real “[...] sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 100). O dispositivo de sexualidade corresponderia ao seu envolvimento com Medeia que se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal. Nesse sentido o dispositivo de sexualidade corresponde “[...] as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam” (FOUCAULT, 1988, p. 101).

Nesse dispositivo, sob a ótica da peça analisada, percebe-se que os sentimentos se entrelaçam: amor e ódio, prazer e culpa, saber e poder, equilíbrio e desequilíbrio. Sentimentos esses que na peça são censurados pelo coro, pois para as mulheres de Corinto, o fato de Medeia viver com Jasão e ter filhos seus fazia-a sua esposa, embora as leis vigentes proibissem o casamento com estrangeiros.

Sumarizamos Medeia como uma terrorista embrionária. O que vai caracterizá-la é o ódio sobre-humano que se segue à profunda humilhação e que é submetida em função de sua ligação, seu amor por Jasão.

A violência que recai sobre Medeia ultrapassa os signos sociais e se abate sobre a interioridade de sua feminilidade, sua sexualidade e seus sonhos. A resposta que ela dará irá além do consenso comunitário, será uma resposta carente de elaboração e pensamento. Tornar-se-á ação. Eurípides percebe isto e na voz de Medeia fala da destruição que advém da ausência de representações para dar conta de uma situação dada (GASSNER, 1997).

Jasão, chefe da expedição dos Argonautas, chega à terra dos bárbaros para se apossar do velocino de ouro. Já nesta época, civilizados se achavam no direito da posse de novas riquezas. Esta conquista lhe traria recompensas em seu retorno, nesta empreitada, contará com a colaboração de Medeia, filha do rei dos bárbaros, que se volta contra seu povo, e com seus poderes de feitiçaria permite que Jasão realize sua proeza. Ao fazê-lo, Medeia, profundamente apaixonada, corta os laços com seu povo, a ponto de matar seu próprio irmão na fuga. Jasão possui o expediente, mas Medeia tem acesso aos mistérios e à magia (GASSNER, 1997; BERTHOLD, 2000).

Jasão e Medeia vivem há dez anos em grande harmonia em Corinto, quando ele empenhado em alcançar novas posições no reino, repudia-a para casar-se com a filha do rei Creonte (EURÍPIDES, 1976).

O enredo evolui de uma Medeia profundamente abatida, esposa traída e humilhada, para uma mulher possuída de um terrível propósito de vingança e extermínio, não se detendo nem mesmo diante do assassinato dos próprios filhos, de Creonte e de sua filha. Note-se que a isso se acresce que Medeia, por ordem do rei, diante do casamento de Jasão, recebe a ordem de expulsão do reino. Não podendo permanecer ou voltar para sua terra de origem, configura-se uma situação de impasse insolúvel. Magicamente, com recurso ao sobrenatural – e com crítica a isso por parte de Aristóteles em sua obra *Poética*<sup>100</sup> - após perpetrar o horror da vingança, Medeia parte de Corinto no carro de Sol.

---

<sup>100</sup> Aristóteles nos ensina que a tragédia, para poder cumprir sua função, devem inspirar temor e compaixão, afastamento e aproximação do espectador. Solidariedade e fuga são condições para que, na síntese, a tragédia provoque a imitação da vida, que torne os personagens exemplares. Assim, através da identificação com os protagonistas, acrescenta mais um passo à auto-reflexão humana acerca de seu destino e do horror. Isto nos permitiria pensar que somos potencialmente qualquer um dos personagens, inclusive Medéia. A grande diferença é a passagem da fantasia para o ato. A psicanálise nos ensina que em nosso interior habitam como fantasia todos os crimes, todos os amores e todas as solidariedades. Aristóteles também nos fala que, se o texto, ao invés de horror e pena, provocar apenas o sentimento do monstruoso, a tragédia terá falhado em seu propósito; se provocar apenas fuga e ausência de identificação impossibilitarão nossa reflexão. O horror isolado não nos permitirá o pensamento.

Percebe-se que há uma relação entre a *ars erótica*, a *scientia sexualis* e o poder. O poder é visto sob a ótica do rei de Corinto ao expulsar Medeia de seu reinado e o poder nas mãos da princesa da Cólquida e seus planos de vingança. Percebemos a *ars erótica*, a *scientia sexualis* relacionada à família, ao casamento.

Quando se fala em sexualidade, que fica subentendido nas entrelinhas do texto de Medéia, observa-se que as falas se ocultam, silenciam, se institucionalizam, regularizam-se com o controle sexual que retoma a idéia de poder.

Para Foucault (1998) a sexualidade não é um dado da natureza, mas o nome de um dispositivo histórico. Assim pudemos observar em Medeia que a *ars erótica*, a *scientia sexualis* tornam-se referências fundamentais no processo de produção da verdade e da subjetividade dos indivíduos: Jasão, Coro, Rei Creonte, apresentando-se como um campo privilegiado de contestação da heroína traída.

### **O amor romântico e o cultivo do sentimento**

“Na bela Verona, onde se vai passar este drama, duas famílias, iguais em nobreza, impulsionadas por antigos rancores, fazem com que entre si se desencadeiem novas discórdias, em que o sangue dos cidadãos tinge as mãos dos cidadãos.

Das entranhas fatais destas duas famílias inimigas, e sob funesta estrela, nascem dois amantes, cuja desventura e lamentável ruína há de enterrar, com a sua morte, a luta dos seus pais. As terríveis peripécias deste fatal amor e a raiva obstinada desses pais, que nada pôde aplacar senão a morte dos filhos, vão ser, durante horas, o assunto de nossa representação. Se quiserdes ouvir-nos com benévola atenção, o nosso zelo há de esforçar-se por corrigir o que nela achardes de insuficiente” (SHAKESPEARE, 1988, p. 4).

A peça narra a trágica história de amor entre dois jovens, Romeu e Julieta de famílias rivais, os Montecchios e os Capuletos. Mais do que um amor cultivado serenamente, o amor de Romeu e Julieta, trata-se de uma paixão arrebatadora que os faz colocar em segundo plano a obrigação de honrar o nome das famílias e conduzir-se conforme os desígnios paternos. Nesse sentido, a morte de ambos demonstra que não há lugar para indivíduos que rejeitem o pertencimento e a obrigação com a reputação do nome de família.

Seu aspecto multifacetado faz com que seja uma obra universal e atemporal, justificando o grande número de traduções, adaptações, montagens teatrais e de dança e versões cinematográficas que dela foram produzidas.

Os personagens Romeu e Julieta estão inseridos em uma sociedade dividida internamente em *corpus* de privilégios, o que significava uma obrigação muito estreita com os nomes de família. Romeu e Julieta não poderiam anular os seus nomes em prol do amor, pois isso seria impróprio para os valores e regras que regiam aquela sociedade.

Nota-se a presença do dispositivo de aliança em Romeu e Julieta, esse dispositivo pode ser visto na peça nas duas famílias quando é observável “um sistema de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 100) e estruturado em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, manutenção das leis que o rege e vínculo entre parceiros e *status* definido.

Romeu e Julieta apresentam a sociedade bastante estratificada, tendo no topo da escala social o principado, seguido das nobres famílias: Montecchio e Capuleto que apresentam enorme rivalidade, sendo chamadas pelo príncipe de “*rebellious subjects, enemies to peace*”<sup>101</sup>.

É interessante observar que, na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, a família que incluía todos aqueles unidos pelos laços do casamento e mais os serviçais, era toda maior importância social. Delas irradiavam os princípios morais e materiais que regiam a vida dos cidadãos na sociedade da época.

O lar era considerado o “viveiro da religião”, que por sua vez era, na visão do estado, uma instituição política vital. Conseqüentemente, a corte e o casamento eram assunto puramente emocional ou pessoal, mas assumiam uma importância pública. Essa relação entre o sagrado e o terreno, o público e o privado, geravam tensão e conflitos entre gerações, gêneros e classes (CASTAN, 1991).

Em conseqüência, amor, sexo e casamento tornam-se temas recorrentes em Romeu e Julieta, só que a sociedade se impõe e invade o mundo privado do casal, que, tragicamente, não escapa às exigências das convenções. Na fala de Romeu na Cena I, Ato I ouve-se um ensaio mais individual, de emoção mais pessoal em que o amor que ele sente lhe causa mais sofrimento do que contenda.

“[...] tendo o amor os olhos vendados, descobre, mesmo cego, os caminhos que sua vontade deseja? [...] Oh, amor turbulento! Oh, ódio de amor! Oh, coisa misteriosa que do nada vem! Oh, pesada leveza, vaidade séria, caos informe de formas sedutoras, pena de chumbo, fumo resplandecente, fogo gelado, saúde doentia, sono sem perpétua vigília, que nunca é o que é! Tal é o amor que sinto sem sentir em tal amor algum” (SHAKESPEARE, 1988, p.10).

---

<sup>101</sup> “maus cidadãos, inimigos da paz (tradução de Heliodora, 1997, In: Shakespeare, 1997).

Entretanto, é importante reconhecer que, apesar das imposições da sociedade, Romeu e Julieta levam seu plano de união adiante, embora não aceito pelas suas famílias. Portanto, é isso o foco central de censura na peça, pois é tal circunstância que os faz desejarem ser indivíduos sem corpos de privilégio, de “jogar fora o nome”, de não esperarem que seus pais conduzam seus destinos.

Encontramos em Romeu e Julieta a difusão do dispositivo de sexualidade. O sexo, segundo Foucault (1988), é a instância que se mostra subjacente a tudo que somos e que nos fascina pelo poder manifestado e pelo sentido que é ocultado, é a condição ótima tornada necessária pelo dispositivo da sexualidade e seu funcionamento.

Romeu e Julieta realizam-se no amor. É necessário aqui sublinhar que o amor é a realização mais completa de suas possibilidades. É a atualização máxima da potencialidade intrínseca de cada personagem. Estes encontram no amor a maior plenitude do próprio ser, da própria existência objetiva. O amor é o ato que os realiza de modo mais completo.

O amor de Romeu e Julieta recebe apoio nas pessoas do frei Lourenço e da ama de Julieta que mantém uma relação com os amantes baseada mais na afetividade do que na posição social. Através deles, os laços de amor entre Romeu e Julieta se intensificam ao ponto da ama e do frei tornarem-se confidentes dos amantes. Ela, a ama, é uma serviçal que goza da intimidade familiar, sendo muito mais próxima de Julieta que a própria mãe, como reconhece a senhora Capuleto: “[...] Espera, ama; pensando melhor, deves ouvir a nossa conversa. Tu sabes que minha filha começa a ter certa idade” (SHAKESPEARE, 1988, p. 15). A ama é quem nos dá certa idéia explícita de sexualidade na peça, fazendo alusões de caráter sexual,

“[...] Mas antes de mais nada deixai-me dizer-vos que, se tendes a intenção de a levardes ao paraíso dos doidos, como é costume dizer-se, seria uma ação indigna, porque a menina é muito nova. E portanto, se andais a jogar com ela um pau de dois bicos, francamente, isso seria uma má ação, que se não faz a uma donzela, e seria uma conduta muito mesquinha” (SHAKESPEARE, 1988, p. 41).

Para a ama, o casamento significa uma coisa só, e ela não se cansa de dizer:

“Então, correi à cela de Frei Lourenço, que lá vos espera um marido que vos tornará sua esposa! Olhem o maroto do sangue como vos às faces. Depressa elas irão ficar escarlates à menor notícia. Correi à igreja; eu tenho de ir por outro lado procurar a escada pela qual o vosso bem-amado há de trepar ao ninho duma avezita, quando for noite escura. Eu é que sou a escrava e sou eu que mourejo para vosso prazer. Mas já esta noite sereis vós que carregareis o fardo [...]” (SHAKESPEARE, 1988, p. 44).

A linguagem da masculinidade e da feminilidade é a linguagem da entrega de si ao outro. Trata-se de uma linguagem essencialmente sponsal, conjugal. O ser sexuado humano (*Romeu e Julieta*) está orientado à conjugalidade.

No caso de Julieta, por ser mulher-menina, há um efeito cômico na audiência por cada fala em que seu pai acha ter controle da situação, como na cena que se segue ao diálogo do balcão:

*Capuleto*: – Senhor Páris, posso dar-lhe uma prova desesperada do amor de minha filha. Penso que ela se deixa orientar por mim em todos os aspectos de sua vida. Aliás, não só penso como não tenho a menor dúvida a esse respeito [Ato III, Cena IV; Grifo nosso] (SHAKESPEARE, 1998, p. 105).

O diálogo citado revela que existia um ideal do amor domesticado, pois a família tinha em seu cotidiano uma série de condutas arraigadas e controladas pela moral cristã. A mulher idealizada na época era generosa, pura, fiel e assexuada. Era visto como um negócio que devia ser pensado para a vida. Ou seja, um contrato onde não eram as relações de afeto ou interesse afetivo-sexuais que interessavam, mas os “negócios” acertados entre as famílias. O futuro do casal era estudado e planejado pelas famílias em todos os ingredientes necessários e possíveis de serem negociados, menos amor, é claro. Isto ocorria porque no casamento o amor e a paixão eram inimigos. Mais do que isso, o casamento era uma estratégia para controle da sexualidade. Ele servia como uma forma de estar protegido por Deus.

A respeito da condição humana, Shakespeare contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal.

A família *Capuleto* queria desposar sua filha a um homem de posses, só que Julieta já estava comprometida por amor a Romeu.

Suas famílias rivais não aceitariam esse amor nutrido por ambos, apesar de Romeu e Julieta já ter se entregue um ao outro. Para o casal enamorado o dia não se torna dia, mas a realidade circundante transcreve esse perigoso amor febril.

Para Romeu e Julieta o amor romântico seria eterno, exclusivo e excludente. Por esse amor Julieta questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social.

No entanto, por esse amor Romeu e Julieta são obrigados a se separarem. Caridade (1997) comenta que há formas diversas de separação tais como as separações suaves, amigáveis, hostis, violentas, sofridas. Podemos dizer que a separação dos enamorados de Verona foi uma separação trágica, pois levou a morte de Romeu e Julieta.

Na tragédia shakespeareana a sexualidade é trágica, porque nela seus personagens principais engajam suas vidas pessoais. “Trata-se, portanto de considerar que há osmose entre sexualidade e existência, numa dialética dramática de um corpo em direção a outro corpo” (NÓBREGA, 2005, p. 96).

Em Romeu e Julieta percebemos que o amor desses amantes não conseguiu romper as fronteiras entre suas famílias e que por conta desse amor foram vitimados pela morte. Como se não lhes bastassem o sofrimento, ante da morte, começa-se uma busca desesperada de explicações para a tormenta que os cercava.

Instala-se nos enamorados de Verona um doer incomensurado onde o mundo parece um erro e a orfandade amorosa transforma-se em orfandade existencial. E esse processo de separação amorosa, primeiro para Romeu e depois para Julieta, é permeado pela saudade, seja a saudade do extraordinário vivido, seja a saudade do que não houve e até a saudade do que não mais haverá. Separar-se em Romeu e Julieta é deixar-se morrer no outro e matá-lo em si.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nos textos analisados pudemos perceber que há uma arte da sexualidade vinculada à vida dos personagens. Há em ambos os textos uma percepção erótica arraigada pela paixão e pela loucura e também pelo amor romântico. Essa percepção erótica permite segundo Nóbrega (2005), falar de uma significação distinta da significação racionalista cartesiana para uma significação do eu vivo, eu sinto, eu amo.

Aqui compreendemos a sexualidade como um conjunto de fenômenos ou de dispositivos relativos à vida sexual, associado à paixão, ao amor romântico, ao corpo aos afetos. Nos textos de Eurípides e Shakespeare pudemos observar que a experiência da sexualidade é vista sob a ótica da arte erótica regulando as relações entre homens e mulheres por meio de valores e sentimentos diversos em relação ao corpo, a sexualidade, ao amor. Enfim, na leitura de Medeia e Romeu e Julieta as dimensões humanas de sexualidade são descritas e reveladas com amabilidade tais como amor, prazer, paixão, loucura, dor de amar, desamor, separação, porque a vida, como a sexualidade e o amor, são tarefas inacabadas, da qual nasce à busca do encantamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, M. (2000). *História mundial do teatro*. (M. P. V. Zurawski e J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Perspectiva.

CARIDADE, A. (1997). *Sexualidade: corpo e metáfora*. São Paulo: Iglu.

CASTAN, Y. (1991). Política e vida privada. In P. ARIÈS & G. DUBY (Org.), *História da vida privada: da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

EURÍPIDES. (1976). *Medéia, as bacantes*. (M. Silveira e J. S. Gonçalves, Trad.). São Paulo: Abril Cultural.

FOUCAULT, M. (1988). *História da sexualidade: a vontade de saber*. (M. T. C. Albuquerque, Trad.). (16.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT, M. (2005). *História da loucura*. (J. T. C. Neto, Trad.). (8.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Perspectiva.

GASSNER, J. (1997). *Mestre do teatro I*. (A. Guzik e J. Guinsburg, Trad.). (3.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Perspectiva.

NÓBREGA, T. P. (2005). O corpo é sexuado: itinerário de busca. *Anais do II Encontro Nacional de Ensino de Artes e Educação Física*, pp.94-100, Natal, nov-dez, 2005.

PORTO ALEGRE, M. S. (1998). Reflexões sobre iconografia etnográfica: Por uma Hermenêutica visual. In FELDMAN-BIANCO & LEITE (Orgs.), *Desafios da Imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus.

SHAKESPEARE, W. (1988). *Romeu e Julieta*. (M. J. Martins, Trad.). Chile: Editora América do Sul, LDA.



# STUDOS EM ARTES VISUAIS

- F** **FRAMEWORK – architecture in Iranian miniatures**  
Behnam Ghasemzadeh | 142-153
- A** **CTUACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ANÁLISIS TEÓRICO**  
Karina Mauro | 154-169
- EL** **RETRATO CÍVICO: amistad y homenaje**  
Juan Ramón Moreno Vera | 170-187
- EL** **CINE EXPERIMENTAL DE CORTOMETRAJE EN LA ARGENTINA DE LOS  
AÑOS SESENTA Y SETENTA: apropiaciones y vinculaciones transnacionales**  
Javier Cossalter | 188-205

## FRAMEWORK – ARCHITECTURE IN IRANIAN MINIATURES

GHASEMZADEH, Behnam<sup>102</sup>

---

### **A**bstract

The objective of this research is to discuss the problem of how architectural spaces exist and attend in Iranian miniatures. That is professional way and planning to encounter particular and valuable architecture that today there is in Iranian miniatures. This study with the aim of identifying framework Structure of conducted architecture and reference to articles, professional resources and survey has attempted to provide an appropriate field for understanding the reason and logic about this valuable architecture. This Structure has been formulated, after identifying miniatures in the first stage and analyzing their contents in the second stage. Among the results gained after miniatures analysis: architecture functionality beyond its social meaning, scale independence of the building and human scale of the buildings, simultaneous images of inside and outside space and special idealism can be mentioned. The results of this study can be considered in architectural planning and urban development of Iran, and can pave the way of future researches.

**Keywords:** Framework-architecture Structure; Iranian miniatures; architecture; content analysis; architectural space.

---

<sup>102</sup> BEHNAM GHASEMZADEH - Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, IRAN. E-mail: [Behnam.ghasemzadeh@yahoo.com](mailto:Behnam.ghasemzadeh@yahoo.com).

## INTRODUCTION

Iranian miniatures are deep rooted in Iranian civilization and culture (EBRAHIMI NAGHANI, 2008, p. 46). Based on documents and evidences especially outstanding artworks remaining from Elamite eras, it is estimated that miniature history in Iran is at least several thousand years BC. Some evidences suggest the existence of miniature during the Achaemenid, Parthian and Sassanid. Since patriarch era particularly in the Timurid, architectural and urban spaces have been dramatically used in paintings. The method for designing and drawing of architectural spaces depended on miniature subject, painting workshop and painters' trends and skills. Architectural spaces were designed by different painters very diversely which from one hand depended on miniature subject and on the other hand on painter's skill and attitude, however architectural spaces were used in the Timurid and Safavid eras much more than before. There are some works in Herat school in which architectural and urban spaces were paid more attention, there are even some examples in which all miniatures surfaces are allocated to architectural spaces and it is not seen any natural landscape in them (SOLTANZADEH, 2008, p. 143). These miniatures, in which contemporaneous buildings and architectures were portrayed, are the result of painters' understandings of architectural spaces in that era. Nader Ardalan in the sense of unity, in surface discussion pointed to display method of architectural spaces in miniatures and he quoted some matters from Seyed Hassan Nasr but did not describe the relation between miniature and architectural space. Klaus Herdeg also has stated the features of a shape structure in a miniature and Shah Abbas mosque and said that shape structures can be interchanged between two art works, an architectural complex (Shah square and mosque in Isfahan 1597-1630 AD) and a painting (Iranian miniature, 1520s AD). The comparison of these two-artworks is interesting because indicates similar intellectual characteristics about two different artworks and results in mutual link among two-dimensional surface and mass and three-dimensional volume. Ali-Akbar Saremi also refers to the way of drawing the architectural spaces in Iranian miniatures and analyses them by providing some examples. But, this subject has been reviewed in none of the samples in detailed and comprehensively and the relation between miniature and architectural spaces have not been specified.

Analyzing and comparing the buildings and cities representations in each era with painting, Edmund Becon investigated how to understand the city and urban space. Hanachi and Nejad Ebrahimi Sardorud, Feshangchi and Oluchi (2008) indicated that

some architectural portraits are representative of real buildings; and miniatures were used as ancient documents to read out the buildings and urban spaces in Safavid periods. After showing these miniatures positions, this research has been used as architectural and historical documents.

## **1. Research objectives**

- 1.1. The recognition of structural-architectural characteristics of Iranian miniatures.
- 1.2. Case analysis of art-architecture, 21 architectural spaces in Iranian miniatures.

## **2. Research question**

- 2.1. How the structure of Iranian architectural space can be portrayed in the miniatures?
- 2.2. What is common between art and architectural spaces of miniatures about Iranian architecture?

## **3. Research method**

The compilation method of this article is library and documentation methods and the research method is analytical, descriptive and historical methods.

## **4. Main body of the research**

### **4.1. Iranian miniatures**

Start of painting or miniature is considered from Achaemenid period, while this art should be sought from Stone Age and into the cave. Some types of paintings in caveman era have been discovered by archeological research in Lorestan caves including “Mirmelas and Doshantapeh “. In these engravings or miniatures, much attention was made to combat and haunting scenes and animal pictures, some examples of wall pictures have been found in Fahlian hill (Fars), these are also the most ancient samples of Iranian miniature during pre-historical or historical periods. There are seals, signs and specially cylinder seals of jade stone and other stones of about seven thousands years ago which designers, painters and Iranian artists engraved different miniatures on them with utmost delicacy and accuracy, these works show engraving art in addition to painting art. The attraction of these miniatures is the pictures which were done in very small levels and the foundation of Iranian miniature was formed from this place (HATAM, 1997, p. 7).

Some virtuosos believe that the art of painting in Iran is restricted to miniaturization meaning that illustrating of manuscript books, because wall paintings have been lost and Iranian miniature can be judged only by miniatures. Due to Manicheans manuscripts, these paintings have a close relationship with the first samples remained from Islamic era and it can be said that the miniature system in Iran is also a religious system.

#### **4.2. Safavid era miniatures**

Safavid era is the flourishing period in painting; particularly the period of Shah Abass Safavi is peak of architecture and painting arts in Iran. Safavid dynasty is one of the most influential dynasties on Islamic art. It can be said that even art reached its peak in this period. Shah Ismail sat on the throne at the age of 15 in 502 AH and the Safavid dynasty was founded. In Shah Ismail despite fighting more with foreign enemies and domestic rivals, sometimes paid attention to painting and did not ignore it. Especially, when they conquered Herat, he faced with some artists, art workshops and art works which apparently took them with him to Tabriz. In the year 928 AH, he appointed Kamal al-Din Behzad with a command as library president and book layout and so Tabriz school has been gradually formed. Painting and decorations was more important than other art to Safavid. In this era, architectural spaces with complex decorations in paintings were glaring.

### **5. Architectural spaces in Iranian miniatures**

#### **5.1 Appearance of architecture in Iranian miniatures**

Too many factors effect on how a painting and drawing and also painting of urban and architectural spaces are created. Historical period to create a painting can be considered as one of the most important factors in this field. It is clear that prior to Mongol invasion commonly careful attention to architectural spaces was less than after this period and mostly urban and architectural spaces were drawn in general form and simply and two-dimensional with only some elements in perspective, but after Mongol era and specially in Timurid period more attention was paid to urban and architectural spaces and the use of perspective in design of spaces is more than past. Perspective was used in variety of shapes in combination with flat and two-dimensional surfaces. In some cases especially when a porch or a room was alone shown, often façade surface of the space was drawn two-dimensionally and sidewalls were drawn to indicate the depth of space with perspective.

Façade and outer volume composition of buildings were sometimes drawn two-dimensionally, but some parts of façade such as balcony, entrance stairs or window and like them drawn three-dimensionally. In some miniatures, it is considered that some perspective lines were drawn carelessly which can result from design traditions in which did not pay more attention to how perspective was drawn. Imagination, creativity, skill and professional backgrounds on each artist are very important factors in how to regard urban and architectural spaces and how to draw them. There are also a number of other miniatures which some painters drew and provide a subject in different forms. As example, it can be pointed to the paintings in which every painter drew Leili and Majnoon from his point of view.

The impact of miniature schools on how to design and draw the space can be considered more or less as the same or in other words in line with other historical periods, because each school of painting was formed in one period of history. But in the meantime, in each school of painting some design methods and traditions were dominant and impacted on artwork, for example, it can be pointed to the school of Shiraz in which architectural spaces were mostly two-dimensional and in most paintings more attention was paid to human and animal pictures; and landscapes and natural areas were much used. While, in Herat school there are some artworks in which more attention was paid to urban and architectural spaces, even in some examples all miniature surface is allocated to architectural space and there is no natural landscape in the painting. The subjects of miniatures were the most important factors in determining how to regard sophisticated and natural spaces. It should also be considered that painters often pictured their own architectural space; and indigenous elements and architectural spaces were reflected in their works. Due to this, the school which miniature belongs to it should be specified to understand miniature. However, it should be noted that painters moved and it was customary that by changing the rule, capital painters were transferred to new capital city or they moved optionally to these new places. It is natural that painter was loyal to the last tradition at least in a short period of time and obtained architectural spaces from indigenous architecture of his former location (FORUTAN, 2010, p. 8). Available information about Iranian traditional architecture are limited, particularly about the architecture before Safavid state and the remained works from that period is not so much which architectural features can be easily studied, because on one hand many works, urban and architectural spaces have lost and just a small number of spaces remained and




on the other hand there are not more information about architecture of that era in the sources and in literary and historical texts in the country. Some factors and causes in loss of many ancient Iranian architectural works including earthquake- prone in many regions of the country, use of structures and materials vulnerable to earthquakes, phenomena and natural disaster, little attention to ancient works, persistent influx of ethnic groups and different tribes to the cities of the country, change of monarchy and lack of powerful family to support the artists and their brilliant works continuously. Many remained spaces are ritual spaces such as mosques, schools and graveyards because they were often constructed with good materials and on the other hand the buildings have been cared because of the religious significance of the space while the palaces and Kushks for both constructing with common materials and lack of holiness have destructed more and there is a little information about them (SOLTANZADEH, 2008, p. 5).







Very useful information are available about architecture specially Kushks architecture (which a small number of them have been remained) in a number of Iranian paintings in which mosques and other buildings were drawn more or less illustrative. The important point which today some of them can be understood difficultly from buildings body is how urban and architectural spaces and their related behavioral patterns were used. While, Iranian paintings are the only important sources that have excellently shown the usage method of urban and architectural spaces and also some features related to decorations, interior design, furniture and decoration of architectural spaces; and in this regard are valuable sources. Thus, in this study it is tried to put a number of paintings which present some urban and architectural spaces side by side to investigate cognitive characteristics of these works and therefore the properties of these spaces can be better studied. It seems, painters normally used real and objective spaces for modeling and designing and they drew urban and architectural spaces implicitly, inexactly, in a sign and sometimes relatively clear and illustrative and appropriate to miniature subject. Of course, no sophisticated space was drawn in many miniatures pointed to a subject or an event in the natural spaces such as scenes of hunting, war, and feast and such that. Moreover, it is clear that less attention was made to architectural spaces in miniatures prior to Mongol invasion and when the painters wanted to indicate an event in an architectural space, it was simply and most of the times two-dimensionally drawn, while since Patriarch and specially Timurid eras to better illustration of space, exponential depth was used.







The use of perspective in Iranian miniatures never has been completely as today, because the space was mostly indicated two-dimensionally in Iranian miniatures tradition until Timurid era which formed in continuation of Manu paintings and Islamic culture, and the perspective was also used often on the case from Patriarch and Timurid periods. Light & shade was not used and colors were often used as pure-net. This process continued nearly to the Safavid period. In that period, Iranian painting gradually affected by European painting due to existence of a number of European designers and painters and also due to a number of western wall paintings and some of Iranian painters used perspective and light & shade in their works as European style. In Qajar period, this trend weakened the Iranian miniatures and developed the painting as European style.







### 5.2. Case study- spatial of miniatures in terms of artistic and architectural characteristics

Table 1. Investigation of some spaces with artistic and architectural analysis

		Space	Miniatur(s)	Artistic characteristic	Architectural characteristic	Architectural components and elements
Architectural space	Main space	Behzad mosque (about 854 to 937) dirty old man is stopped to enter the mosque. A scene from Bustane Sadi, Heart, 894 AH, Cairo, Egypt national library		1-The use of special colors different from real colors. 2-Graphic in the miniature margin. 3-Providing structure in a series of layers. 4-Text above the porch: the mosques belong to God (worship of unique essence), so, anyone except God should not be worshipped. 5-The green dome is a sign of mosque.	1-Height structure. 2-Modeling of the real state of architecture and attention to detail. 3-Lack of perspective. 4-Image can be developed from bottom to top. 5-The principle has been space constructing.	1-Large yard. 2-Dome 3-Columned Shabestani. 4-Porch. 5-Wooden pillars on stone column foot. 5-Wooden capital with a plan similar to Moghamas.
		Behzad bathroom (about 854 to 937) Khalifa Al-Mamun in the bathroom Kamse Nezami version, Heart, 900 AH, London, British library		The most excellent examples of real and concrete spaces. Graphic in the miniature margin. The use of space elements to display kind of using.	1-Providing different slices of space. 2-Indicating how water is supplied? 3-Picturing the space matched with kind of using.	1-Dressing room 2- Bine (the main spaces of an <i>Iranian bath</i> houses). 3-Greenhouse 4-Anteroom 5-Dome shaped roof
		Market attributable to Aqa Mirak (Mid-tenth-century) Desert animals are kind to Majnoon Miniature for Khamse King Tahmasebi version, Tabriz, about 947AH, London, British library		1- The use of special colors different from real colors. 2-Structural thematic 3-Presenting the picture in an artistic structure	1-Space integration in architectural and functional layers.	1-Dome shaped roof. 2-Mosque 3-Mosque Minaret 4-Spaces for sale

		Space	Miniatur(s)	Artistic characteristic	Architectural characteristic	Architectural components and elements
		Palace Prince chooses a fruit, Bukhara, about 968 AH, Dvfn set		1-The use of special colors different from real colors. 2-True color image of the sky. 3-Relative symmetry in miniature. 4-Picture of King as turning point. 5-The use of verses on the top of secondary entrance.	1-Providing architecture in two parts: inside and outside. 2-Architectural harmony with nature. 3-Architecture with geometric decoration.	1-Water fountain and water route. 2-Decorative dome. 3-Porch 4-Special sitting position.
		Garden, Feast of love, Bukhara, about 968 AH, Private collection.		1-Real image of the sky and meadow. 2- Graphic in the miniature margin. 3-Cypress tree that is sacred in all miniatures. 4-It has been satisfied Only to draw a few trees.	1-Creating the architecture based on natural structure. 2-Architectural space was pictured implicitly. 3-Enclosed space (creating privacy).	1-Short wall to divide the distance between inside and outside.
		School Lily and Qais in school Miniature of Kamse Nezami Shiraz , About 881AH,Istanbol, Topkapi Sarayi		1- The use of special colors different from real colors. 2-The existence of verses on tile of architectural space. 3-Artistic elements especially on walls. 4-Particular arrangement of the scene.	1-Architecture of schools has not any particular spatial pattern. 2-Dome type used in the Timurid period was also considered. 3-The existence of decorative moghamas in minaret. 4-The use of arabesque designs.	1-Groove dome 2-Minaret 3-Decorations
		Yard Mehr and Nahid wedding night A scene from Assar Jupiter love version Bukhara, 930 AH, Washington Freier's Gallery		1- The use of special colors different from real colors. 2-The existence of graphic on the top margin of miniature. 3-Providing structure in a series of layers. 4-The statement of traditions in artistic language. 5-Put the visions in the frame	1-Architecture transparency 2-Inside and outside spaces	1- Inside and outside spaces. 2-Wall for space separating.
		Balcony Heidar Qoli Khosrow in front of Shirin's mansion balcony, Khamse Nezami Shirazi, about 1034 AH, National library, Paris.		1- The use of special colors different from real colors. 2-Graphic in the miniature margin. 3-Creating a space for dialogue especially in the illustration.	1-Providing an overview to an architectural element.	1-Balcony 2-Architectural element with a special geometry.
		Sleeping space Attributable to Heidar Qoli Khosrow is murdered while asleep. A scene of Khamseh Nizami Ganjavi Shiraz version, about 1034 AH, Paris, national library		1-The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Providing structure in a series of layers	1- single space	1-Building inside the garden. 2-Specific architectural components.

		Space	Miniatur(s)	Artistic characteristic	Architectural characteristic	Architectural components and elements
Architectural space		summer house Khosrow under shirin's palace windows, Khamseh Nizami version, Tabriz, about 901 AH, Kayr set		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin and down. 3- Observing artistic symmetry.	1- The existence of transparency. 2- The pictured single-space and its harmony with the real space.	1- summer house 2- Garden space
		propylaeum Desecration of Bustan A scene of Haft Orange Jami Qazvin or Mashhad Among the years 937 to 964 AH Washington, Freier's Gallery.		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Providing structure in a series of layers.	1- Consideration to the particular architecture of garden. 2- Architecture combined with green space.	1- The paths between gardens. 2- Alcove in the garden. 3- Wall for separating the architectural space.
		Pool Attributable to Mirza Ali (mid-tenth-century) Father's advice about love A session of Haft Orange Jami Qazvin or Mashhad, Among the years 964 to 973 AH, Washington, Freier's Gallery.		1- Unique picturing of art. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Providing margin with self-structured green space.	1- Nature combined with architecture. 2- Appearance of functional space. 3- Alcove 4- Garden green space.	1- Pool 2- Water path
		Alcove Wrestling in the presence of prince A scene of Illustrated version of Sadi Gulistan Bukhara school 962 AH, Paris, National library.		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Providing structure in a series of layers.	1- Separating the royal sitting space. 2- The use of Height structure.	1- Outdoor ceremony.
		Tent Anonymous painter supervised by Sultan Mohammad Salm and tour received Fereydoon and Manucher Messages Shah Tahmasebi Shahnameh, Tabriz, about 937 AH private collections.		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature top margin. 3- Providing structure in a series of layers	1- Temporary architecture in division of miniature spaces.	1- Temporary structures for temporary use of the space.
		Columned porch Sheikh Sanan rave A session of illustrated version of Lisan o teir masnavi of Mir Ali Shir navaee Bukhara, about 963 AH, Paris, National library.		1- The use of warm colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Entering the fire element to the scene. 4- The existence of verses in architectural surfaces. 5- Overall symmetry in presenting the picture.	1- Control communication between the spaces. 2- Observing the spatial hierarchy.	1- Wooden pillars on stone column foot. 2- Wooden capital with a plan similar to Moghamas. 3- Columned porch 4- firebox.

		Space	Miniatur(s)	Artistic characteristic	Architectural characteristic	Architectural components and elements
		sara-pardeh ( tenting for the kings during the travel) Attributable to Behzad (about 854 to 937) miniature lady and shroff Khamseh Amir Khosrow Dehlavi version, Heart, 890 AH, Dublin, Chesterbiti library.		1-The scene picture inside and on the box. 2- Graphic in the miniature margin. 3-The existence of symbolic trees. 4-Indicating a special season. 5-Separating the structure by the color.	1-Creation of the space with enclosing the space.	1-sara-pardeh 2-Flooring
		Square Siavosh offers his skill in playing polo A scene of a Shahnameh version Qazvin, about 987 AH private collections.		1-The use of special colors different from real colors. 2-Graphic in the miniature margin. 3- The scene picture outside and on the box. 4- Nature image in particular.	1-Square design in simple spatial form was pictured in a non-designed environment.	1-The existence of non-load bearing columns with particular type of using. 2-Open space for performing sport skill.
		Cemetery Sheikhzadeh (Demise: early tenth century) Mourning in lily's husband death A scene of Khamseh Nezami, Heart, 900 AH, London, British library.		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Providing structure in a series of layers	1-Simple presentation of architecture appropriate to type of using.	1-Sanitary washing space. 2-Semi-enclosed space.
		Castle Attributable to Siavosh Defeated in battle with Iranian troops Miniature of a Shahnameh version named the second Ismail King , Qazvin, 984 AH, Kayr set		1- The use of special colors different from real colors. 2- Graphic in the miniature margin. 3- Unconventional margin.	1-Considering the created architecture appropriate to place conditions.	1-Monitoring space of castle.
		City faces Ascension of the prophet Illustrated version of Khamseh Nizami Tabriz, 911 AH private, Kayr set		1-Artistic Symbolization 2-Graphic among miniatures structure. 3-Simultaneous presentation of two layers of information.	1-Providing overall view of a city in a sequence. 2-Special use of architectural signs and concepts.	1-Urban elements
		The route Mahmood religion (Tenth century) Sultan Sanjar and the old woman A scene of Khamseh Nizami Bukhara, 952AH, Paris, National library.		1-The use of special colors different from real colors. 2-Graphic in the miniature margin. 3-Providing natural structure formed from traffic.	Natural special architecture in illustrator layers	

## CONCLUSION

It can be concluded that:

- 1- Architectural building may have a social meaning beyond its real-time and function; and its usual function has also a symbolic meaning.
- 2- Iranian painter creates the time and location which are independent and abstract; and have especial traits. Therefore, different spatial understandings, in terms of both visual angle and time, are near and along each other.
- 3- Iranian miniature tends to combine two illustrating principles namely symbolic recreation of space and creating decorative aspects.
- 4- In architecture and painting, the perception of space is dependent to aesthetic rules of common sense.
- 5- In miniatures, space components are always complete but the entire space is rarely full.
- 6- Iranian painter did not draw the world from his point of view, but the world was pictured as it should be.
- 7- In miniatures in which the city was pictured, there is an example of each urban element and the overall space of the city as an intertwined tissue is in contrast to the outside natural space.
- 8- Real relative observance of components with entire space.
- 9- Independence of building scale and human scale.
- 10- The use of component to total permissible.
- 11- Two-dimensional to three-dimensional reference.
- 12- Simultaneous picture of inside and outside the space.
- 13- Lack of shadow in Iranian painting is due to certain idealism.
- 14- Miniature was made for being seen from close distance and careful observation and experts' admiration.
- 15- Analyzing the miniatures, architectural elements without any available /with a very few samples can be recognized and recreated; for example houses, observatories, hospitals and libraries before Safavid period.

## REFERENCES

SOLTANZADEH, H. (2008). *Urban and architectural spaces in Iranian miniature*. Tehran: Chartagh.

FORUTAN, M. (2005). Iranian painters understanding of the structure of Iranian architectural space. *Journal of academy of art*, 13, 70- 83.

FORUTAN, M. (2010). *Architectural language of Iranian miniatures*. Tehran: Hoviate Shahr publication, 6, 131-142.

EBRAHIMI NAGHANI, H. (2003). Manifestation of human. *Behzad miniature. Informative technical magazine for book review*, 63- 98. Tehran.

HATAM, G. (1997). *Iranian painting. A series of lectures of the second conference of Iranian painting*. Tehran: Islamic 7.

## ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ANÁLISIS TEÓRICO

### *Cinematographic action and theoretical analysis*

MAURO, Karina<sup>103</sup>

---

### **R**esumen

---

Desde los inicios del Arte Cinematográfico, la adopción de la forma representativa y narrativa de ficción determinó la participación de actores en los filmes. De este modo, el desempeño actoral en Cine se convirtió tempranamente en un legítimo objeto de estudio. Sin embargo, el mismo espera aun el establecimiento de parámetros de elucidación propios. Este hecho se halla estrechamente derivado de la persistencia de la Actuación teatral (manifestación originaria del arte actoral) como problema aun escasamente abordado por la teoría. Habiendo emprendido, en trabajos anteriores, la elaboración de herramientas para el análisis teórico de la Actuación teatral, el presente artículo tiene por objetivo principal realizar un rastreo preliminar de la forma en que los diversos análisis sobre el cine han trabajado el tema del actor. Además de analizar los aportes de los escasos estudios específicos sobre el tema, revisaremos las contribuciones de los estudios históricos que, si bien están centrados en otros aspectos del arte cinematográfico, se refieren a cuestiones que involucran al actor. Dividiremos la exposición de estos aportes en diversos tópicos, que constituyen posibles áreas de investigación futuras en lo que respecta a la Actuación Cinematográfica. En primer lugar, los trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine. En segundo término, las indagaciones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo de los Modos de Representación, como a la constitución de los géneros. Y por último, las obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

---

<sup>103</sup> Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Investigadora Asistente del CONICET. Se especializa en Teoría e Historia de la Actuación en Teatro y Cine. Profesora Adjunta a cargo de la asignatura Historia Sociocultural del Arte I y II (IUNA) y Docente Regular de la asignatura Psicología del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del GETEA (Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Email: [karinamauro@hotmail.com](mailto:karinamauro@hotmail.com)

## **A**bstract

---

From the beginnings of the Cinematographic Art, the adoption of the representative and narrative form of fiction determined the actors' participation in the movies. In this way, the acting performance in film early became a legitimate object of study. Nevertheless, the same one waits even for the establishment of proper parameters of elucidation. This fact is closely derived from the persistence of the theatrical Performance (original declaration of the art actoral) like problem yet poorly addressed by the theory. Having tackled, in previous works, the elaboration of tools for the theoretical analysis of the theatrical performance, the present article has to realize for an object a preliminary trailing of the form at which the diverse analyses over the cinematographic art have been employed the topic of the actor. In addition to analyzing the contributions of the scarce specific studies on the topic, we will check the contributions of the historical studies that, although they are centred on other aspects of the cinematographic art, refer to questions that involve the actor. We will divide the exhibition of these contributions in diverse topics, which constitute possible future investigation areas as for the Cinematographic Performance. First of all, the works that reflect on the technical or plastic questions of the cinematographic art. In the second term, the reflections on the narrative aspects, both as for development of MRI and MRP, and to the constitution of the genres. And finally, the works which delve into the role of the actor in the context of the film as an industry of masses.

**Palabras clave:** *Actuación; Cinematografía; Teoría, Historia.*

**Key words:** *Acting; Cinematography; Theory, History*

**Data de submissão:** Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

## ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ANÁLISIS TEÓRICO

Desde los inicios del Arte Cinematográfico, la adopción de la forma representativa y narrativa de ficción determinó la participación de actores, aspecto que se consolidaría con la construcción del MRI (BURCH, 1970)<sup>104</sup>. De este modo, la Actuación en Cine se convirtió tempranamente en un legítimo objeto de estudio. Sin embargo, el mismo espera aun el establecimiento de parámetros de elucidación propios, hecho derivado de la persistencia de la Actuación teatral (manifestación originaria del arte actoral) como problema aun escasamente abordado por la teoría.

Sostenemos que la Actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de apreciación estética, pero también de indagación teórica. No obstante, los escritos que han tratado la cuestión son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico. Más allá de estos trabajos prescriptivos, la teoría teatral no se ha ocupado sistemáticamente de la Actuación y su técnica como objetos autónomos, constatación que lleva a la investigadora Josette Féral a afirmar que “la interpretación a menudo se presenta como <<indecible>>” (2004, p. 11). Y agrega: “el estudio de la interpretación del actor parece constituir un terreno fundamental para toda reflexión sobre la práctica teatral. Este campo necesitaría también el empleo de una metodología adecuada. La que existe es, por el momento, insuficiente” (2004, p. 220).

En cuanto al cine, la indagación teórica se inclinó ávidamente por analizar la construcción de su lenguaje específico, planteada en la encrucijada entre dispositivo técnico y convenciones narrativas provenientes, mayoritariamente, de la literatura. De este modo, se priorizó el establecimiento de lazos con la teoría literaria y el análisis del discurso, desestimando la indagación sobre sus vinculaciones con el arte teatral. Más aún, desde muy tempranamente, tanto la práctica como la teoría cinematográfica marcharon en pos de eliminar los vestigios teatrales en el enunciado fílmico, con especial énfasis en lo que atañe al desempeño actoral. Esto se traduce en la aspiración de no utilizar actores provenientes del teatro, como primera medida, con el objetivo de arribar finalmente a una

---

<sup>104</sup> Noël Burch define al Modo de Representación Institucional (MRI), plenamente desarrollado y hegemónico en el cine desde la década de 1930, por contraposición al Modo de Representación Primitivo (MRP) anterior. El MRI se caracteriza por una utilización particular de los dispositivos técnicos y narrativos del lenguaje cinematográfico (*raccord* de dirección, de mirada, de movimiento y de dirección, clausura narrativa, etc.), que tiene por objeto producir un efecto de sentido basado en la continuidad y la suficiencia narrativa

forma de Actuación específicamente cinematográfica, que prescindiera por completo de elementos teatrales que se planteaban como nocivos para el nuevo medio.

No obstante, consideramos que para emprender un análisis estrictamente teórico de la Actuación cinematográfica, que establezca explícitamente y con claridad sus parámetros específicos, es necesario promover previamente esta relación, con el fin de analizar los aspectos teóricos generales de la Actuación, para luego poder pasar, en una segunda instancia, a profundizar en los aspectos particulares que atañen al desempeño actoral en el cine, es decir, a las características privativas que surgen en el ejercicio de la Actuación frente al dispositivo técnico y la estrategia narrativa propios del cine.

Habiendo emprendido, en trabajos anteriores, la elaboración de herramientas para el análisis teórico de la Actuación teatral<sup>105</sup>, y capitalizando dichos avances, en esta oportunidad nos centraremos en realizar un rastreo preliminar de la forma en que los diversos análisis sobre el cine han trabajado el tema del actor, abriendo u obturando líneas de reflexión posibles.

Consideramos que una de las primeras dificultades metodológicas para estudiar las técnicas del actor cinematográfico desde una perspectiva académica, estriba en que su implementación no tiene la necesidad de una formulación teórica previa. De hecho, al igual que lo señalado respecto de la Actuación teatral, la mayor parte de los trabajos sobre la Actuación Cinematográfica también son de carácter prescriptivo, y se dirigen tanto a actores como a directores (SANGRO COLON, 2007; CAINE, 2003; BARR, 2002; SERNA, 2002; LORETO LEONVENDAGAR HURTADO, 2001; NAREMORE, 1988; BOTERO GÓMEZ, 1990; & SANTIAGO, 1940). Entre los escritos que profundizan en la dirección de actores en cine, debemos destacar el trabajo de Alberto Miralles (2000). En esta extensa obra, el autor reflexiona sobre todos los aspectos a tener en cuenta por el realizador en su vínculo con el actor: desde los rudimentos de la Actuación, pasando por el *casting*, el trabajo previo y durante el rodaje, y el tratamiento de los diversos obstáculos técnicos, humanos y económicos que pueden interferir en el mismo<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Ver MAURO 2011, a, b y 2010, entre otros

<sup>106</sup> Asimismo, es abundante la oferta de cursos y talleres ofrecidos a los actores que, portando una formación en la Actuación teatral, quieran insertarse en el cine. Estas propuestas se reducen mayoritariamente a la adaptación de los rudimentos del desempeño actoral en teatro a las exigencias del lenguaje cinematográfico.

Entre los escasos y relativamente recientes estudios que se ocupan exclusivamente de la Actuación Cinematográfica desde una perspectiva teórico-histórica (VICHÍ: 2002, ZUCKER, 1990), debemos destacar el trabajo de Jacqueline Nacache (2006). A partir de un argumento significativamente similar al de Féral, Nacache plantea las dificultades de un análisis teórico sobre la tarea del actor cinematográfico. Afirma que la mayor parte de los trabajos sobre el cine se refieren a su condición de lenguaje, en tanto relato o arte visual y sonoro, mientras que desde una perspectiva histórica, se estudian obras de directores, estilos individuales o colectivos, e influencias.

Por nuestra parte agregamos que, si bien podemos encontrar en estos análisis, observaciones dispersas sobre la relación establecida entre algunos realizadores y sus actores (como el singular vínculo entre Alfred Hitchcock con sus actrices, entre Joseph Von Sternberg y Marlene Dietrich, entre François Truffaut y Jean Pierre Léaud), o sobre la selección de actores en determinadas poéticas (como la cuidadosa elección de rostros en la obra de Pier Paolo Pasolini o las características especiales de los actores en el neorrealismo italiano<sup>107</sup>), estos trabajos no llegan a constituir un aporte a la elucidación teórica de la Actuación.

Por consiguiente, Nacache sostiene que el estatuto del actor de cine “permanecerá durante mucho tiempo al margen de la teoría” (2006, p. 25), y agrega que, aún en el caso de que pudiera realizarse sobre éste un análisis textual de tipo semiológico, superando dificultosamente los obstáculos que plantea la imposibilidad de aislar unidades mínimas en la Actuación (aspecto ya señalado por Pierre Sorlin, y por el propio Christian Metz), el mismo acabaría desembocando en un idiolecto de cada actor, establecido merced a un conjunto de gestos, mímicas, entonaciones o manierismos. Por ello, Nacache concluye su exhaustivo estudio, afirmando que “aún está todo por hacer en este campo” (2006, p. 208).

No obstante la escasez de material teórico acerca de la Actuación Cinematográfica, en cualquier rastreo bibliográfico inicial, pueden reconocerse aportes de varios estudios que, si bien están centrados en otros aspectos del arte cinematográfico, se refieren a cuestiones que involucran al actor. A continuación, estableceremos los elementos de estos trabajos que pueden brindar herramientas para comenzar a pensar al actor de cine desde una perspectiva teórica.

---

<sup>107</sup> En su búsqueda de veracidad, algunos de los directores de dicho movimiento apelaron a actores no profesionales, reclutados en los pueblos donde filmaban, los que incluso hablaban en dialectos regionales, como es el caso de *La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948).

## 1. Trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine

Mientras Jacques Aumont (1998) sostiene que el desarrollo del arte cinematográfico determinará que “el cine no tiene ninguna opción. Será con la figura humana, o no será” (p. 207), David Bordwell (1997) sostiene por su parte que el antropocentrismo del cine estadounidense promovió la adopción de los preceptos pictóricos del Renacimiento. Para Roland Barthes (1986) tanto en la representación pictórica como en la teatral, la figura es construida desde un punto de vista, lo que la convierte en depositaria de la carga del fetiche y sustituta sublime del sentido. Así, la Ley es el fundamento geométrico de la representación y el punto de origen que mira, encuadra y enuncia. La particularidad radica en que, en el arte cinematográfico, este lugar está ocupado por el dispositivo técnico, modalizado a su vez por la estrategia narrativa.

En este sentido, una indagación teórica sobre la Actuación cinematográfica deberá partir necesariamente de la reflexión acerca de cómo se construye este lugar de la mirada, fundamento del ejercicio actoral. Esto también sucede en la Actuación teatral dado que la misma constituye una acción en situación de actuación, es decir, una acción que no difiere de la cotidiana más que por el hecho de realizarse ante la mirada de otro sujeto, que soporta y legitima dicho desempeño. Así la situación de actuación teatral se define por la coexistencia de dos sujetos en relación. El espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De este modo, al ponerse en situación será la mirada del espectador la que *le arranque* la acción al sujeto que actúa<sup>108</sup>. Será necesario entonces considerar cómo se constituye la situación de actuación en cine, cuáles son sus participantes y cuáles las características específicas que propician el desempeño actoral.

Por otra parte, uno de los primeros aspectos convertidos en objeto de reflexión, es la cuestión de la Fotogenia, en tanto afinidad entre el cine y la fotografía (DELLUC, 1920; & EPSTEIN, 1926). En el cine los aspectos fotogénicos son móviles, por lo que requieren de la variación espacio-temporal. Delluc sostiene que el director no debe buscar la

---

<sup>108</sup> Para profundizar en la noción de situación de actuación (MAURO, 2011).

construcción de una imagen bella, sino la naturalidad, por lo que no debe recurrir ni a actores bonitos ni a actores teatrales, sino que debe crear actores nuevos. En una tónica similar, Epstein afirmará que todo aspecto de los seres que incrementa su calidad moral por la reproducción cinematográfica, es fotogénico. La fotogenia del actor consistirá entonces en el modo en que fragmentos de su cuerpo en movimiento, fundamentalmente su rostro, impresionen en la película. De este modo, queda abierta una línea de reflexión que tome como central la elaboración de una técnica actoral cinematográfica que asuma la fragmentación y la impresión del movimiento del cuerpo del actor en la película, como aspecto específico.

Si bien en sus inicios, el desarrollo aun incipiente de la técnica y el lenguaje cinematográficos no admitía la fragmentación de la figura en planos, ni su construcción mediante el montaje, pronto éste último sería un tema prioritario de reflexión. Fueron los cineastas de la vanguardia rusa quienes volcaron sus conclusiones por escrito (EISENSTEIN, 1944 y 1958; KULECHOV & EISENSTEIN, 1947; EISENSTEIN, PUDOVKIN, & ALEXANDROV, 1989; KULECHOV, 1994; ALBÉRA, 2002). De todos ellos, la experiencia de Kulechov con el actor Iván Mosjoukine es la que se refiere específicamente a la Actuación. La construcción de la expresión a través de la yuxtaposición de tres planos idénticos del actor con tres imágenes diversas, fundamentaba la necesidad de inexpresividad del intérprete cinematográfico y, por consiguiente, la improcedencia de la utilización de actores teatrales en cine. Para Kulechov el personaje no debe buscarse de forma realista (como lo proponía su contemporáneo Stanislavski), sino que es el resultado de una construcción y síntesis. Esto se halla expresado también en el texto *Poetika Kino*, del formalista Boris Kazanski, en el que se plantea que el actor debe ser un modelo (*naturchik*) que, en lugar de apelar al arte dramático, cultive el arte de la pose. El modelo debe formarse para adquirir la precisión psicológica del gesto, por lo que Kulechov implementa un taller experimental, centrado en la disciplina elemental del movimiento y en la preparación del material a utilizarse frente a cámara. Para la construcción del “rostro-máquina”, apelaré al sistema de Francois Delsarte (utilizado en los Estados Unidos).

También en la URSS, surge la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg. Esta experiencia se funda en la búsqueda de precisión, rigor y economía gestual, a través de la expresión plástica de la totalidad del cuerpo, su relación con los objetos, el montaje, el encuadre y la luz. En este caso, sí se recurre a

aportes de géneros teatrales, fundamentalmente populares (como el *music - hall*, el *burlesque* y el *cabaret*) y al *slapstick* norteamericano, estableciendo una clara vinculación con la propuesta de Vsévolod Meyerhold. No obstante, la experimentación formal esgrimida tanto por Meyerhold como por Kozintsev y Trauberg, no logró sobrevivir al realismo socialista impuesto por el stalinismo.

Si bien Sergei Einsenstein, inicialmente cercano a la FEKS, sostiene un discurso sobre el actor diseminado a lo largo de su obra, podemos rescatar, sin embargo, dos elementos. Por un lado, sus conocidas conclusiones sobre el montaje. Por el otro, la importancia que le adjudica a la elección de rostros-tipo, en tanto expresión de conceptos. Para Einsenstein, la fisonomía posee en el cine una significación que va más allá de la mera apariencia (aspecto que también sostiene BALÁZS, 1977), por lo que el director debe escoger a los actores según los rasgos fisonómicos que constituyan el núcleo del rostro y del cuerpo de los personajes. Su noción de “fisonomía de clase” influyó en el cine posterior (sobre todo en la utilización de no-actores).

En este sentido, la selección de actores a partir de su aspecto físico, o de sus características gestuales o actitudinales, implica una preferencia por aspectos aislados y extraídos de lo que el sujeto *es*, en detrimento de aquello que es capaz de actuar o de realizar frente a la cámara. La Actuación cinematográfica se deslinda entonces de la formación técnica y el conocimiento específico, para pasar a ser un elemento de la dirección, encarada como una creación a partir de la combinación de aspectos *encontrados*<sup>109</sup>

Por lo visto hasta aquí, la mayoría de las reflexiones acerca de los elementos plásticos y técnicos del cine en su vinculación con la figura humana, se centraron en la importancia determinante de su impresión en la película y de su fragmentación en planos. Derivado de ello, surgió inmediatamente el problema de la magnificación del gesto y la necesidad de su contención y precisión. De este modo, las primeras indagaciones se plantearon en torno a los aportes que pudieran brindar la plasticidad y ductilidad corporal propia de los géneros populares, por una parte, y la tradición del arte pictórico y más específicamente, fotográfico (en lo que respecta a la pose), por otra. Como extremo de esta última tendencia, se planteó la necesidad de reclutar tipos fisonómicos y gestuales de la vida real, prescindiendo de la construcción artificial a la que pudiera arribar un actor entrenado.

---

<sup>109</sup> Podría establecerse una relación entre esta tendencia y los conceptos, provenientes de las artes plásticas, de *collage* y *objet trouvé* (MARCHÁN FIZ, 1986)

Consideramos que esto habría funcionado en detrimento de la formulación de una técnica específica de desempeño actoral en cine que comenzara caracterizando la situación espacio-temporal en la que se produce (para lo cual es necesario establecer las diferencias con la situación de actuación teatral), para luego enunciar sus procedimientos metodológicos y estéticos particulares.

## **2. Reflexiones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo MRP y MRI, como a la constitución de los géneros.**

En los inicios del cine, la Actuación se desarrollaba mayormente fuera del film, dado que los actores profesionales cumplían la función de narradores durante la proyección. Paulatinamente, actores reclutados en la escena popular, como el teatro de variedades, el *vaudeville* y el circo, comenzaron a ser impresionados en la película. En efecto, la inclusión de actores provenientes del teatro culto con el fin de elevar el nivel artístico del cine, tal como la de la Comedia Francesa en las cintas de *Le Film d'Art* durante 1908, fue efímera. Esto se debe a que los actores populares podían desempeñarse con todo el cuerpo, lo cual era necesario en los primeros filmes que carecían de sonido, pero también de corte de planos. Las aptitudes que se requerían de estos actores eran la precisión gestual (aun incurriendo en la exageración, el objetivo prioritario era que la acción pudiera ser entendida sin la utilización de la palabra), la capacidad de realizar movimientos corporales constantes y expresivos (lo cual representaba un problema para los inmóviles actores provenientes del teatro declamatorio), y la rapidez para comprender las indicaciones del director, evitando así retrasos en el rodaje. Estas capacidades sólo podían ser aportadas por sujetos iniciados en el *oficio*, esto es, actores con desempeño en el teatro y fundamentalmente, en los géneros populares.

Si bien requería de un actor gestual, el primer cine silente prescindió de la pantomima, en tanto la misma recurría a gestos convencionales. Se trataba, en cambio, del paulatino desarrollo de un “gesto técnico” específico del cine, en tanto el actor poseyera exactitud y capacidad para prolongar la acción, evitando así cortes bruscos en el montaje. La construcción paulatina de la transparencia narrativa propia del MRI, implicó la aspiración por lo que Louis Marin (CHARTIER, 1996) identifica como la dimensión transitiva de la representación, en detrimento de la dimensión reflexiva<sup>110</sup>. En

---

<sup>110</sup> Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución

este sentido, el lenguaje cinematográfico se basó en dos imperativos: la naturalidad o sinceridad en la interpretación, y la búsqueda del verosímil.

En primer lugar, tanto en los Estados Unidos como en Europa, surgió la necesidad de desteatralizar la interpretación de los actores, generalmente procedentes del teatro, apelando a la sobriedad, a lo microscópico o a la infra-actuación. Se trataba de atenuar la presencia excesivamente intensa del actor, convirtiendo a la naturalidad en sinónimo de exactitud. D.W. Griffith fue uno de los primeros directores que aplicó un método intuitivo de limitación de la expresión, basado en la contención gestual. Edgar Morin (1964) afirma que entre 1915 y 1920 se atenúan las gesticulaciones y se inmovilizan los rostros, aspecto que marca el fin del dominio de los actores de teatro en el cine. Durante los años 30, la aparición del sonoro marcó el aumento de la demanda de una composición realista y psicologista, lo cual preparó el camino para el exitoso recibimiento de la Actuación stanislavskiana / strasbergiana en el cine de Hollywood.

Mucho antes de su instalación en los Estados Unidos, el Sistema Stanislavski había sido utilizado en otros países. Si bien había sido alumno de Kulechov, Vsevolod Pudovkin defendía al montaje como fundamento del lenguaje cinematográfico, pero en tanto elemento generador de continuidad, por lo que adopta el Sistema del director del Teatro de Arte de Moscú, quien basa su metodología actoral en la continuidad rítmica resultante de la caracterización psicológica. El interés particular de Pudovkin por el actor, lo llevó a escribir un libro dedicado al mismo (*El actor en el film*), en el que plantea a la repetición como herramienta metodológica para que el actor de cine adquiriera la experiencia del personaje, además de proponer que el rodaje respete la progresión de la acción y que se elimine todo elemento que distancie al público (maquillaje, mímica teatral, etc.), bregando por un tratamiento realista de la parte. Fundamentalmente, Pudovkin propugna que el conocimiento del actor respecto de la técnica cinematográfica promoverá su contribución a la continuidad, lo cual constituye un primer planteo estrictamente técnico de una Actuación específicamente cinematográfica. Por su parte, Carl Dreyer también había buscado una Actuación despojada en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), con el fin de obtener realismo e identificación.

---

de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. Si bien Chartier afirma que toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, reconoce que las modalidades de la preparación para comprender los principios de la representación pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

Si bien la economía y precisión gestual se había desarrollado lo suficiente durante el período silente, por lo que la Actuación Cinematográfica había alcanzado la ansiada especificidad, la aparición del sonoro implicó una amenaza de retroceso, al suscitar la redundancia entre movimientos y parlamentos. La introducción de Stanislavski, a partir de su relectura por parte del Método Strasberg (cuando durante los 40/50, declina el reinado de las estrellas), contribuyó a la instalación de la Actuación natural en Hollywood.

El naturalismo reclama dos tareas para el actor cinematográfico. Por un lado, el fingimiento de la indiferencia ante los dispositivos técnicos propios del rodaje. Por el otro, la exigencia de componer y caracterizar personajes, es decir, de cambiar para cada papel. Hubieron también otras versiones del Sistema en los Estados Unidos: Stella Adler (quien se vuelca por el Método de las Acciones Físicas, segunda formulación del Sistema, luego de su encuentro con Stanislavski en 1934) y Michael Chejov, quien combina el Sistema con la euritmia de Rudolf Steiner.

En este sentido, se torna necesario un exámen teórico en profundidad que permita contrastar la extendida opinión acerca de la pertinencia en el cine del binomio “Sistema / Método”.

Pero más allá del naturalismo o la sinceridad en la interpretación, la transparencia del MRI plantea la cuestión del verosímil. Jesús González Requena (1987) sostiene que la verosimilitud consiste en un trabajo de borrado de las marcas de enunciación en el enunciado. La verosimilitud, mediante la cual la representación se halla en correspondencia con las pautas culturales, históricas y genéricas a las que pertenece, garantiza la transparencia de la representación hacia su referente. Según Metz (1968) el verosímil implica entonces una relación con los discursos ya pronunciados, por lo que posee un “efecto de corpus”, basado en la relación con los géneros y con la opinión pública. De este modo, no hay verosímil, sino convenciones verosimilizadas. Por consiguiente, cada género posee un repertorio interpretativo, que constituye un verosímil de género, presente en el horizonte de expectativas (JAUSS, 1976) del espectador y por lo tanto, de la industria cinematográfica, que siempre le va en zaga y rara vez propone algo que desestabilice por completo o de manera brusca e incomprensible las convenciones representativas establecidas.

Por consiguiente, el actor cinematográfico debe conocer el código interpretativo de cada género y respetar dicho verosímil, lo cual plantea una contradicción con las premisas de la Actuación natural o vivenciada, constituyendo esta problemática, otra línea de investigación posible.

### 3. Obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

Estos estudios indagan en la relación establecida entre el actor y el personaje público que encarna. Dentro del mismo, el personaje que interpreta dentro del film, es sólo un elemento entre otros. El desarrollo de la industria cinematográfica determinó la paulatina profesionalización del actor de cine, aspecto que va más allá del desarrollo de procedimientos de Actuación específicos. Este proceso se inicia en 1910, cuando Hollywood comienza a promocionar a los actores con nombre propio como vínculo fundamental con el público. El abandono del anonimato, determinó la pronta mixtura entre ficción y realidad, propia de la construcción de la estrella. Richard Dyer (2001) postula un refuerzo mutuo entre las identidades profesionales y privadas de los actores, que constituye otra ficción más allá de la ficción. Por consiguiente, los actores comienzan a interpretar siempre su propio personaje, en el que se conjugan los rasgos dominantes de su cuerpo y su personalidad. De este modo, el Sistema de Estrellas (*Star System*) domina el período clásico del cine, durante los 30 y los 40.

Entre los aspectos más estudiados de la condición de *star*, se encuentran su relación con el primer plano, las características de su comercialización, la ausencia de vínculo entre el talento del actor y su estatuto de estrella, y las modificaciones en su relación con el público a lo largo de los años, sobre todo a partir del desmoronamiento del primer sistema de Hollywood en los años 50, que conllevó a la desaparición de la estrella como ser etéreo e irreal. Entre estos estudios, podemos mencionar una vez más el de Dyer, para quien el <<texto estrella>> se halla fuertemente vinculado a una sociedad y a una cultura determinadas, por lo que es el resultado de relaciones intertextuales con otros discursos, al tiempo que se manifiesta en diversos soportes. Asimismo, Adorno y Horkheimer (1944) sostienen que la exhibición de la *starlet* se realiza en el doble movimiento que la acerca y la distancia del público.

Por su parte, Edgar Morin (1967, 1964) postula nada en la naturaleza técnica y estética del cine reclama la existencia del *star system*. Morin realiza un análisis del cine como industria cultural, en la que se mezclan la burocratización y estandarización de las instancias de producción, con la exigencia de productos nuevos e individualizados. Uno de los procedimientos estándar de producción de individuación, es justamente la estrella de cine, en tanto mecanismo anti-riesgo de la industria.

En otro orden, debemos referirnos a los estudios sobre la utilización cinematográfica de la imagen femenina. Entre los mismos, el trabajo de Laura Mulvey (1994) constituye un hito de los estudios de género relacionados con el cine, en tanto reflexiona sobre la utilización de la mujer como objeto de la mirada masculina (modo de focalización también impuesto a la mujer espectadora) en el cine clásico. En esa línea podemos mencionar también el trabajo de Ann Kaplan (1998).

Por último, podemos referir los trabajos dedicados al estudio de actores particulares (GUNNING, 1994) y las autobiografías, entre las que se destaca la realizada por Michael Caine (2003), por pretender ser, además, un manual para actores que deseen desempeñarse en el cine, contemplando desde los aspectos metodológicos, hasta la relación con el director y con la condición de estrella.

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos realizado un rastreo preliminar de la forma en que los distintos análisis se han referido a la Actuación Cinematográfica, tanto en forma específica, como lateralmente. Hemos dividido nuestra exposición en diversos tópicos, que constituyen posibles áreas de investigación futuras: trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine, indagaciones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo de los Modos de Representación, como a la constitución de los géneros, y obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

Postulamos la necesidad de partir de las vinculaciones con la Actuación teatral, para arribar a la enunciación de una Actuación específicamente cinematográfica. En este sentido, creemos que no puede teorizarse acerca del desempeño actoral en cine si aun quedan puntos oscuros en la elucidación de la Actuación teatral, dado que cualquier indagación que se encare desde este vacío conceptual dejará irremediabilmente zonas fundamentales sin dirimir, sobre todo en lo que atañe al fenómeno actoral en su carácter de acontecimiento artístico, aspectos que sin duda se dan anteriormente y en su forma más básica en el teatro. Esto no implica que el camino práctico para el desempeño actoral en cine deba iniciarse necesariamente con una formación y/o desempeño en la Actuación teatral, aspecto que, no obstante, también espera aun una argumentación teórica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÉRA, F. (2002). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BALAZS, B. (1977). *L'Esprit du cinéma*. Paris: Payot.
- BARR, T. (2002). *Actuando para la cámara*. Madrid: Plot.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. et al. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BOTERO GÓMEZ, J. (1990). *El arte de actuar*. Bogotá: Academia Charlot.
- BURCH, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- CAINE, M. (2003). *Actuando para el cine*. Madrid: Plot.
- CHARTIER, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- DELLUC, L. (1920). *Fotogenia*. París: Editions de Brunoff.
- DYER, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- EINSENSTEIN, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Losange.
- EINSENSTEIN, S. (1944). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Lautaro.
- EINSENSTEIN, S., PUDOVKIN, V., & G. ALEXANDROV, G. (1989). Manifiesto del contrapunto orquestal. En H. ALSINA & T. ROMAGUERA, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- EPSTEIN, J. (1985). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En J. ROMAGUERA & H. ALSINA, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara.
- FERAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica*. Buenos Aires: Galerna.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987). Enunciación, punto de vista, sujeto. *Contracampo*, Año IX, 42, 6-40.
- GUNNING, T. (1994). Star System: Florence Lawrence y Mary Pickford. *Arcivos de la Filmoteca*, N° 18.

- HORHEIMER, M., & ADORNO, T. (1971). *La industria cultural. Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- JAUSS, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- KAPLAN, A (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. (M<sup>a</sup> L. R. Tapia, Trad.).Madrid: Cátedra.
- KULECHOV, L. (1994). *Écrits (1917-1934)*. Lausana: L'Age d'homme.
- KULECHOV, L, & EISENSTEIN, S. (1947). *Tratado de la Realización Cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro.
- LORETO LEONVENDAGAR HURTADO, M. (2001). *La actuación en cine: una mirada desde la formación teatral*. Santiago de Chile: PUC.
- MAURO, K, (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación a partir del Teatro Porteño*. Tesis de Doctorado, UBA.
- MAURO, K. (2011). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>. En S. LARIOS RUIZ, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai
- MAURO, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, N° IX. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>
- MARCHÁN FIZ, S. (1986). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960 – 1974)*. Madrid: Ediciones AKAL.
- METZ, Ch. (2004). *Ensayos sobre la significación en el cine I*. Barcelona: Paidós.
- METZ, C. (1968). El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil. In AA.VV, *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Cont.
- MIRALLES, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- MORIN, E. (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- MORIN, E. (1964). *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- MULVEY, L. (1994). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- NACACHE, J. (2006). *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.

- NAREMORE, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Los Ángeles: University of California Press.
- PUDOVKIN, V. (1972). *El actor en el film*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RAPISARDA, G. (Ed.). (1978). *Cine y vanguardia en la URSS: la FEKS*. Barcelona: Pili.
- SANGRO COLON, P. (2007). *El personaje en el cine*. Madrid: Calamar.
- SANTIAGO, C. (1940). *Manual del aspirante a intérprete cinematográfico*. Buenos Aires: Sopena.
- SERNA, A. (2002). *El trabajo del actor en el cine*. Madrid: Cátedra.
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine*. México: FCE.
- STANISLAVSKI, C. (1993). *Obras Completas*. Buenos Aires: Quetzal.
- STRASBERG, L. (1989). *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*. Buenos Aires: Emecé.
- VICHI, L. (Comp.). (2002). *L'Uomo Visibile: l'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno. Actas del coloquio L'Uomo Visibile*. Udine: Forum.
- ZUCKER, C. (Comp.). (1990). *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*. NJ: TSP.

## EL RETRATO CÍVICO: AMISTAD Y HOMENAJE

### *Civic portrait: friendship and tribute*

VERA, Juan Ramón Moreno<sup>111</sup>

---

### **R**esumen

La presente investigación analiza la tipología del retrato cívico dentro de un género fundamental para entender el arte a partir del siglo XIX. En este trabajo se aborda el estudio de una serie de obras que pertenecen a la colección autonómica de arte de la Región de Murcia, y que ejemplifican algunas características comunes a este tipo de retratos como la total libertad técnica y estilística. Por un lado nos encontraremos con una serie de retratos que surgen de la relación de amistad entre los artistas y los modelos, como son los de Benjamín Palencia o Vicente Media, mientras que por otro lado hallaremos aquellas obras que nacen del homenaje intelectual que los artistas brindan a sus representados, como ocurre en los casos del retrato de Antonio Machado o la obra del Equipo Crónica sobre Picasso.

### **A**bstract

This research analyzes the typology of civic portraiture which is part of a basic genre that permits to understand the history of art from the nineteenth century until today. This work makes an approach to a group of works of art that belong to the public collection of the Region of Murcia, and that show some common characteristics of this kind of works as the technical and stylistic freedom. In one hand we'll find a bunch of portraits that are made thanks to the friendship between the artists and the models, as the examples of Benjamín Palencia or Vicente Medina, but in the other hand we'll find a group of works that are born as an intellectual tribute from the artists to the models, as we can see in the cases of Antonio Machado's portrait or the work from the Equipo Crónica about Picasso.

**Palabras clave:** *Retrato; cívico; burgués; arte; Murcia.*

**Key words:** *Portraiture; civic; bourgeois; art; Murcia.*

**Data de submissão:** Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

---

<sup>111</sup> JUAN RAMÓN MORENO VERA - Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Universidad de Alicante. ESPAÑA. E-mail: [jr.moreno@ua.es](mailto:jr.moreno@ua.es).

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX se produjo un gran auge en el género del retrato gracias al ascenso social de una nueva clase, la burguesía, con suficiente poder económico como para encargarse de este tipo de obras. Si bien los retratos de cuerpo entero parecían reservados a la realeza y los altos cargos militares, esta nueva burguesía prefirió las obras de tres cuartos, tal y como hacía la aristocracia.

Los retratos de busto, mucho más modestos, se destinaban con frecuencia a los familiares del artista, algunos amigos personales u homenajes que el artista quisiera dispensar tal y como comenta Barón (2007, p. 24). Entre estos retratos de un corte más íntimo destacan aquellos que se hacen a través de un vínculo de admiración o afecto en los que algunas veces la manera de pintar del autor parece homenajear al colega representado. Otros pintores, escritores, familiares o personajes destacados de la misma ciudad, suelen ser habitualmente alabados a través de este tipo de obras, donde el estilo de un artista puede entrar en el campo de la experimentación, debido a la libertad que supone el no ser objeto de encargo.

En multitud de referencias bibliográficas del ramo, encontraremos esta tipología tan heterogénea del retrato bajo la denominación de retrato civil, aunque nosotros preferimos usar *cívico* tal y como hiciese Tittler (2007, p. 212), ya que une en una sola palabra la idea de representar personajes de la sociedad civil con la del concepto de civismo, intelecto o genio del que hacen gala sus protagonistas.

Según West (2004, p. 87), los retratistas han pintado a personajes por el mero hecho de su distinguida reputación creativa o en el trabajo, pese a que fuesen personas vinculadas a clases sociales medias o bajas. Así existieron retratos de importantes filósofos y escritores desde la Antigüedad Clásica. Durante el Renacimiento algunos patrones también encargaron galerías con los imaginarios retratos de escritores y filósofos con un sentido de homenaje y admiración, aunque también con un objetivo educativo que sirviera de estímulo y ejemplo para sus hijos. West (2004) piensa que este tipo de retratos que homenajean el *genio* se multiplicaron a finales del XVIII cuando se comenzó a fraguar la idea del hombre noble que triunfaba gracias a su intelecto. Durante el siglo XIX esta idea aumentó gracias a las nociones románticas acerca de la genialidad vinculada a algunos escritores o pintores.

Durante el siglo XX y el XXI la idea del genio comenzó a caer en desuso en el mundo del retrato. Tampoco el *status* social o el poder económico han jugado un papel determinante en la producción de retratos como en los siglos anteriores. En estos siglos la idea que triunfa en la producción de retratos es la de la fama o la celebridad. Los famosos han surgido como importantes protagonistas del retrato gracias, no a su economía o su intelecto, si no al sentido de unicidad que va unido a su estrellato.

Uno de los apoyos más importantes para el desarrollo de las grandes estrellas ha sido el de los medios de comunicación de masas. Si bien los periódicos desde hacía algunos siglos ya habían conseguido aupar a la fama a algunos personajes públicos como comerciantes, políticos o artistas, sería durante el siglo XX cuando, gracias al cine, la televisión, la radio, la fotografía o internet, las estrellas mediáticas lograron abrirse un hueco en el género del retrato. Sus vidas, sus imágenes, sus trabajos, sus estados de ánimo comenzaron a interesar al gran público, lo que propició también que se demandasen retratos suyos, siendo la fotografía el modo más sencillo y práctico para lograrlos.

Las nuevas corrientes comerciales creadas por la publicidad, la fama de las grandes estrellas, y las fantasías del gran público que soñaban con dejar lo cotidiano y llegar algún día al salón de la fama, se unieron a mitad del siglo XX con el nacimiento del *pop-art*. El retrato en este estilo se basaba en el parecido real de la representación y el protagonista, ya que el público debía reconocer fácilmente al personaje.

Así pues, nos encontramos ante una tipología dentro del género del retrato que ha ido evolucionando con el paso del tiempo, desde un retrato cívico ligado al homenaje y la educación, pasando por un retrato de colegas de profesión, hasta llegar al final del siglo XX donde la idea de fama y celebridad se adhiere a esta tipología de retrato dentro de los grandes medios de comunicación de masas.

## **2. LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA REGIÓN DE MURCIA**

Para comprender las obras que aquí se presentan, se hace necesaria una explicación acerca de la colección que las conserva. El Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM) es una colección que contiene alrededor de tres mil obras de arte y que tiene su punto de partida en las obras que compraba para ornamentar sus despachos la Diputación Provincial de Murcia desde su creación en el primer tercio del siglo XIX, y que más tarde asumiría y ampliaría la Comunidad Autónoma desde su creación en 1982.

El carácter público de esta colección contrasta con su uso, ya que la gran mayoría de obras no se encuentran expuestas si no que continúan formando parte de la decoración de los despachos y salas de reunión del ente autonómico. Su formación ha tenido diferentes aportaciones que van desde las adquisiciones directas, las obras que se recibían de las becas de artes plásticas, los premios de pintura, las bienales y concursos que se organizan, las donaciones que puedan hacerse a la colección o la conservación de las obras que se encontraban en edificios históricos adquiridos por la Comunidad Autónoma.

De este modo, nos hallamos ante una colección de carácter público pero con un acceso limitado a espectadores e investigadores, por lo que los trabajos de análisis alrededor de la misma ayudan a su difusión, su conocimiento y a la puesta en valor de las obras que componen la citada colección.

### **3. EL RETRATO CÍVICO EN EL FARM**

En el FARM existen un grupo de retratos que responden a las características citadas anteriormente, es decir que se trata de obras llevadas a cabo no por encargo, si no por un vínculo familiar, de amistad o de admiración entre el autor y el protagonista.

En esta investigación vamos a diferenciar dos grandes grupos según el motivo que provocó su realización, por un lado encontramos aquellos cuyo vínculo se crea gracias a una relación directa entre ambos personajes –artista y representado-, y, por otro lado, aquellos que surgen de la admiración que nace gracias a la fama del protagonista cuyo talento ha provocado una intensa admiración por parte del autor.

#### **3.1 Retratos por amistad**

##### **3.1.1 Retrato de Vicente Medina**

Uno de esos retratos pintados a gracias a una amistosa relación personal fue el que realizó en 1910 el pintor sevillano Ricardo López Cabrera del poeta archenero Vicente Medina Tomás. Formado en la escuela sevillana de pintura y en Roma, en 1909 marchó a Argentina, donde permaneció hasta 1928. En esa estancia conoció al poeta murciano, que había nacido en Archena en 1866. La infancia de nuestro protagonista estuvo marcada por el quiosco literario que poseía su padre. Desde entonces su vida giró en torno a la literatura y la aventura. Marchó a Madrid como relator de cuentos, luego estuvo en la guerra en Filipinas donde comenzó a escribir versos. A su vuelta se instaló en Cartagena

donde comenzó a escribir y realizó su obra más famosa *Aires Murcianos*, escrita en *llengua murciana* y considerada obra cumbre de la literatura de este habla. Entre 1909 y 1931 vivió en Argentina como propietario agrícola, y tras un breve paso por España durante la II República, marchó de nuevo a Rosario en 1936 al haber apoyado al Frente Popular. En esa ciudad argentina murió un año después. El retrato que hizo López Cabrera en Argentina en 1910, recoge a un Vicente Medina (Fig. 1) con 44 años y que acaba de iniciar una nueva etapa de su vida. El poeta archenero aparece de medio cuerpo, sentado y apoyando un brazo sobre la mesa. En su serio rostro destacan la barba y el bigote que cubren la cara, y su profunda y penetrante mirada. El óleo mide 72 por 59 cm. y se enmarca en un interior del que apreciamos una mesa sobre la que apoya el brazo del poeta y una lamparita de cuerpo dorado con un coronamiento blanco que protege la encendida bombilla que hay en su interior



**Figura 1.** Ricardo López Cabrera. *Retrato de Vicente Medina*. 1910.  
Museo de Bellas Artes de Murcia

Vicente Medina posa para el autor vistiendo un traje de tres piezas en colores pardos. Chaqueta y chaleco cubren una camisa blanca sobre la que podemos distinguir una corbata roja con rayas blancas. La luz de la lámpara ilumina el rostro de Medina, de hecho esta iluminación lateral tan potente hace que una mitad de la cara quede altamente iluminada mientras que la otra queda prácticamente en penumbra. Un contraste muy original que dota de mayor fuerza expresiva al retrato. El fondo de la obra es de lo más original reuniendo López Cabrera en líneas horizontales una serie de colores muy vivos. Es un fondo poco común para un retrato aunque se puede entender dicha licencia teniendo en cuenta el carácter íntimo del retrato.

### 3.1.2 Juan González Moreno

Otro caso similar al del retrato analizado es el caso del escultor murciano Juan González Moreno de quien conservamos en el FARM una serie de retratos que representan cada una de las etapas de su vida, gracias a la donación del Legado del artista por parte de su familia al Museo de Bellas Artes de Murcia.

Juan González Moreno nació en Aljucer en 1908. En su juventud colaboró en un taller retablista y se formó en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (RSEAPM) y en la Academia de San Fernando de Madrid. A partir de 1939 mantiene su taller en Murcia, aunque logra diversos premios provinciales y nacionales que le permiten hacer dos estancias en Italia donde conocerá a los grandes maestros de la escultura. Durante toda su carrera expuso con frecuencia en Murcia y Madrid. Consiguió una plaza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, centro del que llegó a ser el director al final de su carrera. Además fue nombrado miembro en la Real Academia Alfonso X El Sabio y en la de Bellas Artes de San Fernando.

El primero de los retratos (Fig. 2) fue realizado en 1926 por su amigo Antonio Carrión Valverde y es óleo sobre lienzo que mide 40 por 30 cm. Carrión era un excelente pintor y escultor que vivió en Murcia entre 1892 y 1984. Se formó en el Círculo Católico de Obreros y completó sus estudios en Madrid gracias a una beca de la Diputación. Destacó como tallista, trabajando en numerosos retablos religioso como en Sto. Domingo –Murcia- o San Javier –Cabezo de Torres. Su faceta como pintor tuvo bastante menos repercusión.

El retrato de Juan González Moreno como comenta García Sandoval (CARM, 2009, p. 272) está en relación con las clases que Carrión recibió en la Real Sociedad Económica y en el Círculo de Bellas Artes por parte del pintor José María Sobejano. Sería en esas clases cuando Carrión y González Moreno entablarían una estrecha amistad. La inscripción que hay en el reverso del cuadro revela el motivo por el que el autor regaló la obra a González Moreno: *Este retrato lo pintó Carrión a González Moreno cuando se había roto la nariz*. De hecho el propio González Moreno certifica la fecha y el cuadro al añadir: *Tenía 18 y estaba en un taller retablista de aprendiz González Moreno certifica en 1969*.



**Figura 2.** Antonio Carrión Valverde. *Juan González Moreno*. 1926. CARM

Las cualidades como dibujante de Carrión son excelentes ya que, con sumo realismo, retrata a su amigo desde una perspectiva lateral heredera de los retratos romanticistas. De busto y girado hacia la izquierda, González Moreno mira directamente al espectador revelando un semblante tranquilo y una mirada inteligente. En un fondo neutro con fuerte luz blanca, buena parte de la mitad derecha del cuadro queda enmarcada por un rojo férreo que trata de representar la sombra del propio personaje.

Alrededor de veinte años más tarde, nos encontramos con el segundo retrato de Juan González Moreno (Fig. 3). Esta vez ya adulto, en un momento de enérgica creación y con una fama ya consolidada como escultor. El retrato, fechado en torno a 1950, debió realizarse como comenta Rubio Gómez (CARM, 2009, p. 284) cuando el autor, Juan Bonafé, regresó a Murcia desde el exilio francés en 1948.



**Figura 3.** Juan Bonafé. *Juan González Moreno*. H. 1950. CARM.

Aunque la vida de Bonafé ya la tratamos al hablar de del retrato oficial en época de la dictadura, cabe destacar en este caso la gran amistad que unía al pintor con González Moreno. Ambos debieron coincidir en Madrid y que frecuentaban los mismos ambientes intelectuales y tenían amigos en común. Además en las estancias de Bonafé en Murcia, visitando a la familia, afianzaron esa amistad, que debió ser muy fuerte a tenor de las obras que el pintor regaló a González Moreno de su familia más cercana y que el escultor tuvo colgadas en su estudio en recuerdo a Bonafé y a su familia. Será en la visitas del escultor a La Alberca cuando Bonafé hizo el retrato, en el que se puede observar un carácter más serio en el escultor, si lo comparamos con el retrato juvenil de Carrión Valverde.

El óleo mide 42 por 33 cm. y representa, a modo de instantánea al escultor sentado en el sofá y vestido con traje marrón, camisa blanca y corbata granate. Este carácter desenfadado e íntimo da un tono amable al retrato alejado de las forzadas posturas de los retratos oficiales. González Moreno aparece de frente y serio en un acto doméstico y habitual como es la visita a un amigo en el que dirige la mirada hacia la conversación en lugar de mirar al pintor. La soltura y la rapidez del trazo de Bonafé demuestran también en el campo del retrato la técnica tan depurada que dominaba el pintor.

La presencia de la sombra en los dos retratos tratados de González Moreno – el de su juventud y el de época adulta- adquiere una significación especial. En ambos casos no se trata del típico claroscuro barroco, introducido en el arte europeo de la mano de los pintores tenebristas – a su vez éstos lo heredaron de la tradición expresionista centroeuropea- y que trata de dejar en penumbra una parte de la obra para destacar la otra. En el retrato la aparición de la sombra suele responder a la presencia psicológica de la otra cara del personaje, esa que queda escondida, que nadie conoce, y que en el caso de González Moreno, su íntimo Bonafé conoce bien y quiere plasmar. El *yo oculto* de González Moreno, es su genio artístico, la presencia de su poder creador, que no es visible en el rostro.

Tras esta obra de Juan Bonafé, nos vamos a encontrar en el legado del escultor, una última representación de su figura, aunque no sea propiamente un retrato de su figura. En 1961 el pintor Benjamín Palencia regala una obra a su amigo González Moreno titulada *Maniquí y libros*. Se trata de un dibujo hecho a base de lápices de colores sobre papel, en el que se puede observar un estudio rápido y desenfadado de un maniquí en postura sedente frente a un conjunto de libros, apenas esbozados.

Lo interesante de la obra (Fig. 4), que se dedica directamente al escultor, es que en la esquina superior izquierda aparece esbozado un retrato muy expresivo del propio Juan González Moreno. La amistad entre Benjamín Palencia y González Moreno, venía ya desde hacía muchos años al haber coincidido en Madrid, de hecho comenta García Sandoval (CARM, 2009, p. 296) que este cuadro coincide en el tiempo con el retrato de Benjamín Palencia que hizo Juan González Moreno.



**Figura 4.** Benjamín Palencia. *Maniquí y libros*. 1961. CARM

El retrato desvela con un trazo rápido de lápiz a un González Moreno ya anciano. Ha perdido el pelo en la parte superior de la cabeza y tiene algo más abombados los mofletes. La gran expresividad de su rostro reside en el carácter curioso del escultor quien observa a su alrededor apoyando la barbilla sobre su mano derecha.

El carácter de rápido apunte que tiene esta pequeña representación a lápiz no limita la fuerza expresiva del retrato que nos muestra a un González Moreno que, pese a la edad, no ha perdido la ilusión por seguir creando obras y transmitiendo su particular visión de la realidad que le rodea.

### 3.1.3 Benjamín Palencia

Sin abandonar el legado de González Moreno nos encontramos también en el FARM el ya citado retrato que hizo el escultor murciano de su amigo Benjamín Palencia y un boceto para un monumento en su honor que también muestra la efigie del manchego. El retrato propiamente dicho se fecha en 1961, y es un busto del pintor que mide 31 por 24 por 28 cm (Fig. 5).

Según Ramallo Asensio (CARM, 2009, p. 144), alrededor de estos años hubo un fuerte vínculo de amistad y admiración entre ambos artistas según atestiguan fotos de la época. Esta pieza es, para Rubio Gómez (CARM, 2009, p. 124), fiel reflejo de la técnica que influyó sobre González Moreno de escultores señeros como Rodin, Claudel o Bourdelle. De un gran realismo y expresividad, el escultor plasma una obra solemne y rotunda, en la que destaca la penetrante mirada del pintor. No olvida representar el autor hasta el más mínimo detalle de su rostro, como los surcos en la piel, el tratamiento de las cejas o el cabello desaliñado.



**Figura 5.** Juan González Moreno. *Benjamín Palencia*. 1961. CARM

El boceto para el monumento a Benjamín Palencia (Fig. 6), que nunca se llegó a realizar, también se fecha alrededor de estos años, probablemente es de 1962. El apunte es de un tamaño pequeño, apenas 14 por 1 por 7 cm. y fue realizado en yeso y arcilla, características que no privan a la obra de gracia y frescura según Ramallo (CARM, 2009, p. 144). El pintor aparece representado de medio cuerpo en pleno acto de creación, de hecho se muestra con la paleta en la mano izquierda y con la mirada atenta hacia un lado, tratando de captar lo que va a pintar en el lienzo unos segundos después.



**Figura 6.** Juan González Moreno. *Boceto para homenaje a Benjamín Palencia*. H. 1962. CARM.

### 3.2 Retrato cívico como homenaje

#### 3.2.1 Antonio Machado

En la misma época que las esculturas de González Moreno se realizó otra *cabeza* en bronce fundido aunque en este caso se trató del retrato del poeta Antonio Machado que realizó el escultor turolense Pablo Serrano. La escultura es de grandes dimensiones midiendo 65 por 62 por 53 cm. y fue comprada por la CARM para completar la futura colección permanente del Museo de Arte Moderno (MURAM).

El escultor Pablo Serrano fue uno de los artistas más importantes del arte español del siglo XX, llegando a recibir, incluso, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Nacido en la provincia de Teruel en 1908, estudió en Zaragoza y Barcelona hasta que marchó a Argentina en 1929, donde permaneció 25 años. Trabajó en toda Sudamérica convirtiéndose en uno de los escultores más importantes del continente y llevando hasta allí las novedades impuestas por las vanguardias europeas. En 1955 vuelve a España y al cabo de dos años funda el grupo *El Paso* junto a Manolo Miralles, Juana Francés, Rafael Canogar o Antonio Saura. Este grupo, pionero del informalismo en España, da comienzo al arte de las nuevas vanguardias. A partir de la década de los sesenta su arte se consolida exponiendo con éxito en España, Estados Unidos, Italia, Francia o Rusia. En 1985 murió en Madrid legando toda su obra al Museo Pablo Serrano de Zaragoza.

Y si genial fue el artista, el protagonista de la obra no lo es menos. Aunque la biografía de Machado sea de sobra conocida por todos, haremos un breve repaso por su vida para poner la obra en situación. Nacido en Sevilla en 1875 se formó en Madrid en la Institución de Libre Enseñanza. A partir de 1889 entra en contacto con los intelectuales de la Generación del 98 de la que formará parte gracias a las tertulias que se celebraban en Madrid. En sus estancias en París le influyen otros escritores como Oscar Wilde o Rubén Darío, sin embargo vuelve a España para enseñar francés en el Instituto de Soria en 1907, el mismo año en que publica *Soledades* una obra que acerca su estilo al del modernismo. Tras morir su esposa Leonor, marcha a Baeza donde vivirá siete años dando clase. Hasta la Guerra Civil vive en Segovia y Madrid, hasta que se ve forzado a escapar a Francia muriendo en 1939 en Coilloure.

La realización de este retrato de Machado tiene una historia poco convencional según cuenta Mercedes Gómez en su blog *Arte de Madrid*<sup>112</sup>. La obra fue modelada en 1966 por el escultor aragonés cuando un grupo de amigos decidieron rendirle un homenaje en Baeza encargando una escultura. Moreno Galván fue uno de los organizadores del acto que tendría lugar el 20 de Febrero. Para Moreno (1966, p. 26) la cabeza de Machado fue encargada a Serrano, porque era el único capaz de comprender el volumen irrepetible de Machado, un hombre de mente incierta, tal y como era la escultura de Serrano que modelaba formas sin basarse en la geometría. Pero pese a que la comitiva de intelectuales viajó desde Madrid a Baeza, el acto nunca tuvo lugar ya que la autoridad competente no lo permitió de forma brusca y contundente. La excusa oficial fue que no estaba acabado el monumento. La cabeza permaneció oculta desde entonces, custodiada por los organizadores del acto hasta que se realizó el homenaje en 1983. Sin embargo otras cabezas de Machado han surgido posteriormente del molde del autor como cuenta Gómez<sup>113</sup>.

Antes de llevar a cabo la obra, Pablo Serrano estuvo en Baeza buscando el lugar idóneo donde ser colocada. Decidió que el mejor lugar era en el paseo a las afueras de la ciudad que Machado solía recorrer, y desde donde se divisaba un paisaje infinito del campo andaluz. La cabeza de Machado que hoy conocemos aparece exenta, aunque la idea original del artista es que formara parte de un gran cubo de hormigón que lo acogería en el monumento. También leyó con detenimiento los versos de Machado llegando a la conclusión de que su interpretación del poeta trataría, igual que él, de atar extremos y reducirlo todo a la unidad, armonizando dualismos.

Las peculiaridades de su creación tienen una gran importancia para comprender la obra actual que conserva el FARM (Fig. 7). Nuestra cabeza de Machado, aunque grande de proporciones, es en realidad de tamaño mediano ya que para su fundición existen tres

---

<sup>112</sup> En el blog <http://artedemadrid.wordpress.com> Mercedes Gómez escribe un artículo titulado *Las "cabezas" de Machado* en Agosto de 2008. Además existe un artículo titulado *Machado y Serrano en la Biblioteca Nacional* relatando como se promovió la colocación de la obra, en la revista *El sueño igualitario*, nº. 41 (2007).

<sup>113</sup> Una nueva cabeza vio la luz cuando Serrano fue nombrado académico de Bellas Artes y regaló una a la institución, que actualmente se exhibe en su museo. Existe otra que el artista regaló a la ciudad de Soria. También Madrid homenajeó en 1985 a Machado colocando una cabeza suya en la Ciudad de los Poetas. En el Museo de Serrano en Zaragoza existen otras tres, cada una de un tamaño. Fuera de España existen otras tres, una en el *Centre Pompidou* de París, otra en el MOMA de Nueva York y la otra en la Universidad Brown en Providence (Estados Unidos). En España existe algún ejemplo más en colecciones particulares, y la última en ser colocada fue la que homenajea a Machado desde 2007 en los exteriores de la Biblioteca Nacional.

modelos, uno enorme de más de un metro de alto, este mediano de unos 60 cm. y otro más pequeño que apenas mide 15 cm. de altura. Se trata de una obra rotunda en la que prima el tratamiento volumétrico del retrato. Antonio Machado es immortalizado en una edad ya avanzada, con lisa frente y grandes entradas. Su rostro es serio destacando una inquietante mirada que expresa magistralmente la personalidad impredecible del escritor. La boca es otro de los puntos más expresivos del retrato. Cerrada y en tensión, encierra los secretos de una persona que usa la pluma para transmitir sus más profundos sentimientos.



**Figura 7.** Pablo Serrano. *Retrato de Antonio Machado*. 1966. CARM.

Serrano concede al volumen todo el protagonismo en el retrato, aunque no quiere olvidar las texturas de las diferentes partes del rostro. En efecto, y aunque existe un cierto afán geométrico en este volumen cerrado, las texturas ayudan al autor a dar dinamismo a la expresión tensa del poeta. La frente y los mofletes son lisos y brillantes, mientras que en los ojos, la nariz, la boca y el mentón, Serrano ha profundizado los surcos e imperfecciones de la piel creando un bello juego de puntos donde incide la luz y lugares quedan en penumbra. El cabello y las orejas, también son zonas donde el escultor se preocupó en crear espacios rugosos que formasen expresivos claroscuros. Serrano quiso así aunar la geometría del bloque que evocaba la razón con la forma oval reflejo de la sensibilidad del poeta.

En la revista *El sueño igualitario* (2007) citan al propio Pablo Serrano con motivo de la colocación de su cabeza en los jardines de la Biblioteca Nacional en Madrid. Y el artista reflexionó sobre el retrato comentando lo siguiente:

*El retrato debe hacerse cuando el hombre no posa, cuando [...] está emitiendo su pena, su dolor o su alegría. Si posa, se cierra y ya no dice nada. Hay que retratarlo cuando toda la expresividad de esa cáscara exterior afluye lo interior como una luz.*  
El sueño igualitario (2007).

Y así fue capaz Serrano de palpar la topografía de la cabeza de Machado para trasladar, a través sobre todo de la intensísima mirada del poeta, la hondura de su pensamiento, su genio innato y la tensión de su silencio.

### 3.2.2 Pablo Picasso

Unos años más tarde, en 1981, nos encontramos con otro homenaje a un reconocido artista que también pertenece a la colección de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM). Se trata de un homenaje a Pablo Picasso que realizó el Equipo Crónica y que tituló *Carnet de identidad*. La obra no es estrictamente un retrato del artista si no una obra homenaje al cubismo, que se enmarca dentro de los homenajes que el Equipo Crónica realizó a las vanguardias.

El Equipo Crónica se forma en Valencia en 1964 gracias a la colaboración de tres artistas: Manolo Valdés, Juan Antonio Toledo y Rafael Solbes. Su obra cubre los últimos diez años del franquismo y la transición, ya que desapareció en 1981 con la muerte de Solbes. Su estética se acerca al *pop art*, aunque nunca abandonan una crítica social hacia el régimen de Franco que les asocia con la figuración narrativa. *Carnet de identidad* es una serigrafía original, hecho que no debe extrañarnos ya que fue común su uso en el Equipo Crónica. El protagonista, Pablo Picasso, fue elegido por ser el fundador y el pintor más importante del cubismo, participando en la génesis de algunos de los movimientos más señeros de las vanguardias históricas.

La obra mide 112 por 77 cm. y reproduce bajo la técnica de la serigrafía, uno de los collages cubistas típicos de la producción del pintor malagueño. No era la primera vez que el Equipo Crónica se acercaba a la obra de Picasso, ya que antes había versionado su *Guernica* o había tomado prestadas a sus *Meninas*. El carácter experimental y de ruptura de este estilo es lo que preocupó fundamentalmente a Solbes y Valdés a la hora de tomar referencias cubistas para sus obras, aunque no tomaron prestado sólo a Picasso ya que Braque o Gris también fueron usados por los artistas valencianos.

La obra (Fig. 8) se articula a modo de collage uniendo diferentes colores en pedazos de estructura geométrica. Todos unidos conforman una figura aparentemente femenina, que recuerda a las obras de Picasso. Será en el rostro de dicha figura donde aparezca a modo de cita una pequeña imagen de Picasso, ya que su cara se muestra en una pequeña fotografía de carnet dentro de una copia de su documento nacional de identidad. En la estética del Equipo Crónica la aparición de estos objetos a modo de detalles suelen enriquecer el sentido de la obra o, incluso, cambiar el significado del cuadro. En el caso concreto de esta obra gráfica, el carnet de identidad simboliza la violencia, la tortura y la represión del régimen autoritario de Franco. El Equipo Crónica incluye este tipo de referencias conceptuales en las obras que componen sus series. *Carnet de identidad*, por ejemplo, forma parte de una serie llamada *Lo público y lo privado*, realizada en el último año que estuvo activo el equipo. Gracias a estas series de obras los objetos matizan las reflexiones de los artistas, y convocan lo cotidiano y la memoria colectiva de los espectadores.



**Figura 8.** Equipo Crónica. *Carnet de identidad*. 1981. CARM.

### 3.2.3 Joseph Beuys

A principios de los años noventa nos encontramos con otro homenaje a un artista de reconocida talla internacional, se trata de la imagen del alemán Joseph Beuys (Fig. 9) que hizo Ángel Mateo Charris en 1992.

Como en la anterior obra analizada del Equipo Crónica, no se trata tampoco de un retrato en sí, más bien de un homenaje figurado a este artista conceptual. Beuys fue uno de los artistas más controvertidos en Alemania después de la II Guerra Mundial. Él mismo cuenta que participó en la contienda como piloto de avión siendo abatido en la región rusa de Crimea. Allí fue rescatado por una tribu nómada que lo cubrió de grasa y fieltro para mantenerlo caliente y salvarle la vida. A partir de 1962 comenzó su actividad dentro del grupo neodadá *Fluxus* donde, a través de *performances* y *happenings*, acercó el arte a todo tipo de públicos. En algunas de sus obras más famosas enseñó arte a una liebre muerta o se encerró en una sala con un coyote.



**Figura 9.** Ángel Mateo Charris. *Instituto Valenciano de Enseñarte Moderno (Joseph Beuys en la Malvarrosa)*. 1992. CARM.

La obra que hace Ángel M. Charris es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones: 200 por 150 cm. Se titula *Instituto Valenciano de Enseñarte Moderno (Joseph Beuys en la Malvarrosa)* en alusión al centro valenciano de arte contemporáneo. La imagen representa la playa de Valencia completamente desierta en el momento en el que el artista alemán se agacha con un palo en la mano derecha con el que está haciendo surcos en la arena que conforman imágenes. El rostro mira al suelo y en ningún momento se dirige al espectador, por lo que no podemos ver su cara. Su acción artística es seguida con atención por un niño que se encuentra acostado desnudo y bocabajo sobre la arena mojada de la playa. El reflejo del agua en el suelo nos muestra la sombra de Beuys y la del niño que le ve pintar, pero además podemos observar la forma de una cabra que el

artista alemán acaba de dejar impresa en el suelo. Al fondo los tonos de azules se mezclan entre la arena mojada, el mar y el cielo; mientras que el blanco de la espuma de las olas y de las nubes cobra un protagonismo especial al recibir brillantes rayos de luz solar, lo que nos recuerda poderosamente la pintura impresionista de Sorolla y el uso tan brillante hizo de la luz en sus imágenes de playas inmensas en las que el color azul intenso del mar y el blanco matizado de los vestidos femeninos creaban una atmósfera intensa y evocadora. El estilo de Charris es perceptible en ese fondo infinito que, en este caso, refleja el mar, pero que en otras ocasiones son paisajes helados u océanos inmensos.

#### 4. CONCLUSIONES

La tipología que hemos abordado en esta investigación es la del retrato cívico, es decir aquella que representa personajes destacados en la vida social y cultural de su época.

En realidad, algunos autores consideran al retrato burgués como parte integrante de los retratos civiles, aunque en nuestra opinión conforman dos tipologías diferentes, puesto que los retratos burgueses, especialmente de moda a partir del siglo XIX, nacen de un contrato entre el pintor y el modelo, mientras que los retratos cívicos, nacen gracias a la relación de amistad u homenaje entre artistas y representado, por lo que existe una libertad técnica y estilística total en la modalidad cívica.

En nuestro estudio hemos incluido la denominación de este apartado como retrato cívico, pese a que en otros muchos trabajos lo encontrarán como *retrato civil*. Este hecho responde al positivo matiz que, en nuestra opinión, la palabra cívico atribuye a este grupo de obras. Cívico une dos conceptos básicos en este tipo de representaciones, por un lado alude al carácter civil de los personajes representados, pero por otro lado incluye también la idea positiva del civismo, la educación, el genio y el intelecto gracias a los cuales estos personajes han acabado siendo representados.

Entre las obras de arte que han sido objeto de análisis podemos encontrar dos grandes grupos, por un lado aquellas que han surgido de la amistad personal entre el artista y el modelo, mientras que por otro lado hallaremos aquellos retratos que han surgido del homenaje artístico o intelectual que algunos autores han hecho de otros compañeros o colegas de profesión.

En cuanto a las obras del primer grupo se ha podido observar la presencia de una total libertad técnica y estilística a la hora de llevar a cabo la obra de arte, buena prueba de ello son, por ejemplo, el retrato de Vicente Medina donde Ricardo López Cabrera juega con las intensidades lumínicas y los bruscos cambios de color en el fondo, o el retrato que hace Benjamín Palencia de su amigo Juan González Moreno como un pequeño esbozo dentro de su obra *Maniquí y libros* en el que el retrato adquiere un matiz de apunte rápido que le aporta frescura y naturalidad a la pose desenfadada del escultor representado.

Por lo que respecta a las obras del segundo grupo, aquellas que han surgido como homenaje intelectual a otros artistas, es posible comprobar que, pese a la libertad estilística de las obras, existe un afán por acercar la obra a las características que promovieron los artistas homenajeados. Este hecho es posible analizarlo en la obra de Pablo Serrano sobre el poeta Antonio Machado, donde la fuerza y el estilo del poeta son tenidos en cuenta por el escultor, o todavía con mayor claridad en la obra *Carnet de identidad* del Equipo Crónica, donde hacen un homenaje al cubismo de Picasso reproduciendo algunas de sus características al mismo tiempo que incluyen una subyacente crítica social al régimen franquista.

Así pues, a través del retrato cívico que se conserva en la colección de arte de la Región de Murcia, hemos podido ahondar en las características de una tipología tan singular dentro del género del retrato, en la que las convenciones desaparecen y la libertad estilística e intelectual es total al no existir contrato alguno que condicione el trabajo del artista.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARÓN, J. (2007). *El arte del retrato en la España del siglo XIX*. En *El retrato español en el Prado, de Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

CARM (2009). *González Moreno. El legado*. Murcia: Consejería de Cultura y Turismo.

El sueño inquieto. (2007). *Machado y Serrano en la Biblioteca Nacional*. Zaragoza: autor.

MORENO GALVÁN, J.M. (1966). *Pablo Serrano*. Madrid: Triunfo.

TITTLER, R. (2007). *The face of the city: civic portraiture and civic identity in early modern England*. Manchester: Manchester University Press.

WEST, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

## EL CINE EXPERIMENTAL DE CORTOMETRAJE EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA: APROPIACIONES Y VINCULACIONES TRANSNACIONALES

*The experimental short film in argentina of the sixties and seventies*

COSSALTER, Javier<sup>114</sup>

---

### **R**esumen

El campo cultural argentino de los años sesenta y setenta evidenció una marcada transformación que incidió en las diversas prácticas artísticas. El cine nacional se caracterizó por una renovación estética, manifestando una reflexión sobre el medio expresivo en el cruce de apropiaciones foráneas y especificidades locales. El propósito de este trabajo consiste en realizar un análisis fílmico del cortometraje experimental argentino del período, tomando como referencia exponentes extranjeros. Para ello, examinaremos en primer lugar las características teóricas del cine experimental y estudiaremos las condiciones culturales e históricas de posibilidad y emergencia de dicha cinematografía en nuestro medio. En última instancia, abordaremos el apartado analítico tomando tres grandes tendencias dentro del cine experimental –el cine de animación experimental; el cine estructural y el cine de vanguardia.

### **A**bstract

The Argentine cultural field in the sixties and seventies showed a marked transformation that affected the diverse artistic practices. The national film featured an aesthetic renewal, manifesting a reflection on the expressive medium at the intersection of foreign appropriations and local specificities. The purpose of this paper is to make a film analysis of Argentine experimental short film in the period, taking as reference foreign exponents. To do this, we will first examine the theoretical characteristics of experimental film and study the cultural and historical conditions of possibility and emergence of that film in our cinematography. Then, the analytical section will address three trends within experimental cinema –experimental-animation cinema; structural film and avant-garde cinema.

**Palabras Clave:** *Cine; Experimental; Cortometraje; Transnacional.*

**Key-words:** *Cinema; Experimentation; Short film; Transnationalism.*

**Data de submissão:** Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

---

<sup>114</sup> JAVIER COSSALTER - Licenciado en Artes por la UBA. Becario doctoral del CONICET. Se desempeña como docente de la cátedra de Semiología del programa UBA XXI. Es Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), dependiente del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. E-mail: [javiercossalter@gmail.com](mailto:javiercossalter@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

A mediados de los años cincuenta se produjo en Argentina una renovación cultural que incidió –de diversas formas– en el campo cinematográfico nacional. En este contexto, el estancamiento de la industria filmica –debido entre otras cosas a una política crediticia ilimitada y una falta de control sobre los pagos de las deudas– favoreció la irrupción de una producción de tipo alternativa, dentro de la cual el cortometraje ocupó una posición de vanguardia. La experimentación estética del lenguaje se convirtió en la bandera de la renovación del cine nacional, pero también representó un claro gesto artístico de época a nivel mundial. Los talleres y seminarios; los cineclubes y las escuelas de cine respaldadas por universidades nacionales; junto con entidades tales como el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella y el Instituto Goethe, colaboraron con la promoción y el sustento de proyectos innovadores y rupturistas a través de dos mecanismos principales: el subsidio y financiamiento de las realizaciones filmicas, por un lado; la difusión y circulación del cine foráneo –restringido en los años previos debido a la política de extremo proteccionismo– sobre el cual el cine argentino tomaría ciertos elementos para construir su especificidad, por el otro.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un análisis textual de producciones filmicas experimentales de cortometraje argentino – en el período comprendido por la modernidad cinematográfica local (1956-1976) – teniendo como referencia exponentes filmicos extranjeros, con el objetivo de conformar un estudio comparado que nos permita examinar las apropiaciones y los intercambios suscitados por el film breve experimental durante esta etapa del cine nacional, y componer la escena general del corto experimental argentino del momento.

De este modo, comenzaremos el recorrido con un apartado teórico, planteando rasgos y características del cine experimental que nos brinden una metodología de acercamiento particular para el análisis. En este punto comentaremos a su vez las potencialidades del film de corta duración en el cruce con el cine experimental. Luego, continuaremos el desarrollo a través de un repaso sobre el contexto cultural y artístico argentino en la etapa estudiada, señalando el papel de las instituciones y entidades involucradas así como también mencionaremos las experiencias cinematográficas afines llevadas a cabo principalmente en Norteamérica y Europa. Finalmente, nos abocaremos al análisis filmico dividiendo la sección en tres ejes o núcleos temáticos: 1) El cine de

animación experimental: Luis Bras y su relación con Norman McLaren<sup>115</sup>; 2) El cine estructural: Narcisa Hirsch y Claudio Caldini en correspondencia con el cine norteamericano y la propuesta teórica de Paul Adams Sitney;<sup>116</sup> 3) Estructuras del relato experimentales: abstracción, vanguardia y deconstrucción, en su vínculo con la recuperación de las vanguardias históricas y en sintonía con los nuevos cines<sup>117</sup>.

### **Apuntes en torno al cine experimental**

Definir qué es el cine experimental resulta una de las tareas más difíciles dentro del ámbito de la Teoría del cine. Si bien no es nuestro objetivo, esbochemos algunas categorías y rasgos que nos permitan acercarnos al objeto de estudio con herramientas concretas. En primer lugar, partimos de la premisa de González Zarandona (2005, p. 18) quien entiende que “el cine experimental no es un solo cine, ni tampoco se refiere a unas cuantas películas”. El autor propone dos grandes cualidades para englobar lo que puede ser considerado como experimental: aquello que es no convencional y que proviene de una expresión personal. Esto nos abre un abanico inmenso de variantes: cine puro, abstracto, producido de forma independiente, *underground*; películas que utilicen técnicas de la narrativa pero de modo alternativo, etc. Sin embargo, estas primeras dos conceptualizaciones presentan un carácter vago y falto de especificidad. Rescatemos entonces algunos modelos de aproximación al cine experimental que profundicen y complejicen estas nociones iniciales.

Los teóricos Jesús Ramos y Joan Marimón (2002) retoman la actitud personalista e intimista, pero le adjudican al cine experimental ciertas construcciones visuales específicas como la repetición de planos, los motivos visuales o secuencias, los juegos ópticos con lentes deformantes, las variaciones en la velocidad de filmación –aceleración o *ralenti*–, los encuadres raros e imposibles –la cámara no se corresponde necesariamente con el punto de vista de un personaje–, deformaciones y sobreimpresiones, entre otras. Se destaca de este modo la importancia de la estructura formal de la obra y la experimentación con los recursos que brinda el dispositivo fílmico. En este sentido, se

---

<sup>115</sup> El corpus fílmico escogido para este tópico es el siguiente: *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1948); *Neighbours* (Norman McLaren, 1952); *Canon* (Norman McLaren, 1964); *Toc... Toc...* (Luis Bras, 1965); *Bongo Rock* (Luis Bras, 1969); *La danza de los cubos* (Luis Bras, 1976).

<sup>116</sup> Los films a tener en cuenta en torno a este tema son: *Wavelength* (Michael Snow 1966-67); *Surface tension* (Hollis Frampton, 1968); *Lemon* (Hollis Frampton, 1969); *Film-Gaudi* (Claudio Caldini, 1975); *Ventana* (Claudio Caldini, 1975); *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971); *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975).

<sup>117</sup> Las películas seleccionadas bajo este criterio son: *Ballet mecanique* (Fernand Léger, 1924); *Filmstudie* (Hans Richter, 1926); *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929); *Moto Perpetuo* (Osías Wilensky, 1959); *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960); *Caperucita roja* (Juan Fresán, 1965).

desprende la concepción del cine experimental como metalenguaje –propuesta por Small (1994) y Camper (2004) – puesto que: “la película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos”. Es decir que saca a la luz su sistema intrínseco para reflexionar sobre la propia sustancia fílmica. La autorreflexión del médium expresivo se convierte en el pilar fundamental de dicha concepción sobre el cine experimental.

Por otra parte, desde una perspectiva sistemática tomamos las condiciones que propone Colas Ricard (2004) para hablar efectivamente de cine experimental: “1) Ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial; 2) Narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente; 3) La concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano; 4) El filme es ante todo algo personal: el cineasta no sólo integra todas las líneas creativas del filme sino que muchas veces las efectúa él mismo; 5) Autoproducción y presupuesto mínimo; 6) Distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas” (2004, p. 9). Aquí se recuperan tanto las cualidades de no convencionalidad –puntos 1, 2 y 6–; subjetividad personal –3, 4 y 5–; incorporando la noción de metalenguaje y proponiendo en definitiva un modelo preciso pero simplificador.

Por último, trabajaremos con la noción de cine estructural acuñada por Paul Adams Sitney (2002), como una variante particular del cine experimental. Bajo este término Sitney agrupó a una serie de realizadores –Michael Snow, Hollis Frampton, George Landow, Paul Sharits, Tony Conrad, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Kurt Kren, y Peter Kubelka– que, en Estados Unidos durante los años sesenta, comenzaron a realizar un arte simple poniendo el acento en el dispositivo; conformando un cine formalista principalmente a través del montaje y la proyección. Se develaban de este modo los componentes básicos del film. El autor identifica cuatro características comunes a este cine: 1) Posición de cámara fija –*fixed camera position*–; 2) Efecto destello o parpadeo –*flicker effect*–: efecto estroboscópico debido a la naturaleza intermitente de la película, que consiste en variar la velocidad y el intervalo de la luz; 3) Repetición –*loop printing*–; 4) Re-fotografía –*rephotography*. Finalmente, resulta pertinente señalar la eficacia del film de corta duración a la hora de vehiculizar una propuesta cinematográfica experimental. La marginalidad del cortometraje –que lo ha puesto generalmente fuera del circuito de producción comercial y de difusión masiva– le ha permitido trabajar con una mayor libertad estética en cuanto a la elección de las temáticas y los recursos expresivos para concretar esos contenidos. Como bien señala Guadalupe Arensburg:

“En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación” (FERNÁNDEZ & VÁZQUEZ, 1999, p. 155).

De este modo, podemos apreciar ciertos vínculos entre el cortometraje y el cine experimental: no convencionalidad; expresión subjetiva e innovaciones en el lenguaje; canales alternativos; público acotado. Asimismo, el receptor de cortometraje adopta la misma actitud de percepción atenta que el espectador de cine experimental. En palabras de Mariangel Bergese, Isabel Possi y Mariana Ruiz, el espectador del corto adquiere un rol activo puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...) (1997). Los aspectos perceptuales y la alternatividad en la construcción del relato –a través de recursos novedosos y rupturistas– también convocan al espectador de cine experimental a ejercitar y vivenciar un proceso reflexivo en correspondencia con la autorreflexión que el propio film pretende establecer.

### **Panorama acerca de la escena cultural y cinematográfica argentina en los sesenta**

La década del sesenta en Argentina significó un período de marcada efervescencia cultural – y política, también.<sup>118</sup> A finales de los años cincuenta se generó la entrada de nuevas formas culturales, en una fusión entre apropiaciones foráneas y especificidades

---

<sup>118</sup> En el plano social, los años sesenta y setenta estuvieron signados por sucesivos golpes militares y breves interregnos democráticos: en 1958 Arturo Frondizi fue electo presidente de forma democrática, y gobernó hasta su caída en 1962. Luego del golpe de Estado quedó a cargo del Poder Ejecutivo, José María Guido (1962-1963). Posteriormente, Arturo Illa llevará adelante el cargo de modo constitucional hasta su deposición en 1966, en manos de la autodenominada “Revolución Argentina”, encabezada por Juan Carlos Onganía (1966-1970); Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). En marzo de 1973 se realizaron las primeras elecciones libres en 18 años –puesto que el partido peronista había estado proscripto desde 1955. En mayo asumió Héctor Cámpora como presidente, preparando el terreno para el retorno de Perón al poder. Sin embargo, renunció al poco tiempo asumiendo de forma temporal Raúl Alberto Lastiri, hasta la llegada de Perón en octubre. Con la muerte de Perón en julio de 1974, asumió su esposa y vicepresidenta, María Estela Martínez de Perón, quien fue derrocada en marzo de 1976 por el golpe de Estado autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” comandado por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti, iniciando la etapa más sangrienta, represiva y oscura de la historia política argentina. En el plano cinematográfico, y como respuesta a la represión física y moral implantada por los gobiernos dictatoriales, se crearon hacia finales de los años sesenta los colectivos de realización clandestinos: *Grupo Cine Liberación* –de filiación peronista–; *Realizadores de Mayo* –un grupo heterogéneo de directores que se reunieron con el propósito de concebir un film episódico acerca de los acontecimientos ligados al Cordobazo, cuyo título es *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*–; y el *Grupo Cine de la Base* –cercano a las propuestas del Partido Revolucionario del Pueblo (PRT).

locales. En el ámbito teatral se produjo la recepción de los textos filosóficos de Sartre; la llegada de la textualidad de Arthur Miller; los estrenos de obras de Ionesco, Becket y Pinter; la incorporación de los métodos de actuación de Stanislavski –a través de la escuela de Strasberg–; se afianzaron los actores del teatro independiente y apareció un grupo de directores nuevos. El denominado realismo reflexivo estaba basado en el encuentro personal, centrado en una clase media sin salida, que carecía de proyectos para enfrentar el cambio. La obra más representativa fue *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac.<sup>119</sup>

Esta subjetividad en la visión del mundo también sería característica de la literatura y el cine de la época. El denominado *boom* latinoamericano –fenómeno editorial y literario llevado a cabo por jóvenes cuentistas, difundido por el mundo entero– consistía en obras experimentales de marcado carácter político. Algunos de sus rasgos fueron la concepción de un tiempo no lineal; la inclusión de varias voces narrativas; la complejidad técnica; el cuestionamiento de la identidad regional y nacional; y el roce de los límites con el género fantástico. Julio Cortázar fue el máximo representante<sup>120</sup> de este movimiento en la Argentina, y algunas de sus obras fueron llevadas al cine. A propósito del arte cinematográfico, a comienzos de la década nace la denominada Generación del sesenta, dentro de la cual se nuclearon aquellos realizadores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, Enrique Dawi, quienes volcaron en imágenes sus preocupaciones existenciales –las de una clase media apática y sin rumbo– a partir de recursos filmicos innovadores y una autorreflexión del propio medio cinematográfico –planos vacíos; planos inclinados; encuadres raros e imposibles; disyunciones espacio-temporales–, en sintonía con los nuevos cines europeos, especialmente la *nouvelle vague* francesa. *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960); *Río Abajo* (Enrique Dawi, 1960); *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961); *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962); *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962); *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1962), son algunos ejemplos de esta corriente también denominada como Nuevo Cine Argentino<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Para profundizar en el campo teatral argentino de la época ver: PELLETTIERI, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.

<sup>120</sup> Otros exponentes de la literatura del *boom* fueron: Jorge Amado en Brasil; José Donoso en Chile; Gabriel García Márquez en Colombia; Guillermo Cabrera Infante en Cuba; Carlos Fuentes en México; Augusto Roa Bastos en Paraguay y Mario Vargas Llosa en Perú.

<sup>121</sup> En pos de ahondar en dicha tendencia cinematográfica ver: FELDMAN, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.

Por otra parte, y en relación con el cine local, sería pertinente mencionar la labor de las escuelas de cine en cuanto a dos funciones primordiales: la formación y experimentación estética, por un lado; la circulación, el intercambio y la difusión con/de cinematografías foráneas, por el otro. Las tres escuelas más importantes del período fueron *la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata*; *el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral* y *el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*. Las dos primeras fueron puestas en marcha en el año 1956 y la última, hacia 1964. Todas ellas conformaron un programa de educación formal, implantando una carrera teórico-práctica y otorgando el título universitario de “realizador cinematográfico”. Para este cometido se valieron de dos herramientas: la incorporación de especialistas y realizadores reconocidos como docentes invitados –Rolando Fustiñana, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Simón Feldman, Antonio Ripoll, en La Plata; Patricio Coll, Raúl Beceyro, Juan Oliva, Víctor Iturralde Rúa, en Córdoba– y la utilización del cortometraje como medio de aprendizaje, experimentación y aproximación a la realidad inmediata. Si bien a partir de mediados de la década del sesenta las producciones filmicas presentaron una radicalización política, los bajos costos y los avances tecnológicos permitieron también un mayor despliegue estético en relación a los recursos brindados por el dispositivo. En cuanto a la segunda premisa, además de funcionar como centros formativos las escuelas organizaron un área de difusión que no sólo intentó exhibir el material interno, sino que se ocupó de mantener vínculos estrechos con cinematografías extranjeras. En la escuela de La Plata, gracias a la presencia del crítico e historiador Rolando Fustiñana –que llevaba adelante la Cinemateca Argentina– se sostuvo un lazo con el cortometraje producido principalmente en Europa, en el terreno documental y experimental, y se realizaron ciclos, congresos y festivales. Fernando Birri había estudiado cine en el *Centro Experimentale de Cinecittá*, en Italia, y de allí llevó la propuesta neorrealista al Instituto del Litoral. En Córdoba se creó un Centro de Extensión que puso en marcha el Cineclub Universitario, y al mismo tiempo se incorporó el registro experimental gracias al contacto con el National Film Board de Canadá.

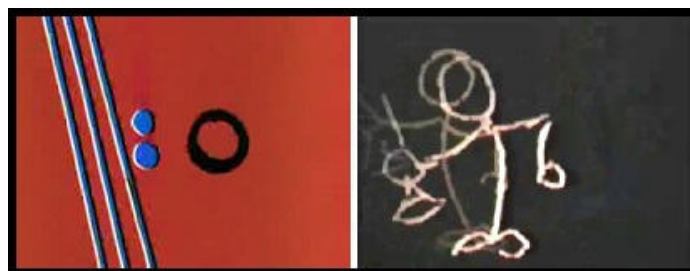
En esta misma línea podemos señalar también la tarea de los cineclubes provinciales –en auge desde mediados de los años cincuenta. Estos funcionaron como difusores de un cine extranjero de vanguardia y de arte y ensayo, así como se ocuparon de la formación de espectadores, críticos y realizadores locales, a través del debate y las discusiones suscitadas al finalizar las proyecciones.

Finalmente, cabe mencionar la actividad del centro de experimentación artística más influyente del período: el Instituto Di Tella. Creado a finales de los años cincuenta y tomando como modelo las fundaciones norteamericanas de financiación –en este caso la empresa Siam-Di Tella aportaba los fondos para subsidiar las actividades científicas y artísticas–, fundó tres unidades tendientes a promover la creación estética: el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). En relación al segundo, “este centro se propone renovar la escena teatral y audiovisual argentina bajo las consignas de la experimentación y la interdisciplinariedad (contando con la colaboración de los Departamentos de Diseño y Fotografía, Técnico Audiovisual, del Laboratorio de Música Electrónica y de los otros dos Centros, en CAV y el CLAEM)” (PINTA, 2006, p. 5). Desde 1961 hasta 1964 coordinó un espectáculo combinado, con proyecciones simultáneas o alternadas, cortometrajes y textos grabados, bajo la línea de un show audiovisual que fue llevado al interior del país. En 1965 se organizó una muestra dedicada al *New American Cinema*, con films de Andy Warhol y Stan Brakhage, entre otros. Si bien al poco tiempo –por medio de una reglamentación municipal– se debió abandonar el proyecto cinematográfico y mantener el espacio como sala teatral, las experiencias (audio)visuales van a continuar: “en el marco de la muestra *Experiencias visuales 1967*, [Oscar] Bony presentó la instalación *Sesenta metro cuadrados y su información*, en el que el piso de la sala estaba cubierto con alambre tejido mientras que sobre una de sus paredes se proyectaba en *loop* una filmación, en 16 mm, de alambre tejido” (DENEGRÍ, 2012, p. 89). Un año antes ya había exhibido cuatro piezas experimentales en el programa titulado *Fuera de las formas del cine*. Es decir que el Instituto Di Tella funcionó como un espacio que acogía y daba visibilidad a experiencias estéticas alternativas, entre ellas, el cine experimental.

Y fue justamente allí, en el Di Tella, donde los realizadores experimentales y radicales que más adelante conformarían el Grupo Goethe y se cobijarían bajo el Instituto Goethe de Buenos Aires –Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni y Adrián Tubio– tuvieron su primer encuentro con el cine experimental norteamericano y en definitiva, con el quehacer artístico experimental producido en nuestro medio local.

### Análisis fílmico comparado: entre lo local y lo foráneo

El cine de animación siempre ha sido un género menor, y más aún si este es de carácter experimental. Examinemos las experiencias de Luis Bras y su vinculación con Norman McLaren. Norman McLaren – británico nacionalizado canadiense – nació en Escocia en 1914 y estudió diseño en la escuela de arte de Glasgow. Luego de participar como camarógrafo en la guerra civil española, e invitado por John Grierson, se incorporó al National Film Board de Canadá, donde finalmente fundó el prestigioso Departamento de animación, cumpliendo la tarea de enseñanza en el estudio de animación. McLaren se dedicó íntegramente a la experimentación en el arte de la animación cinematográfica, y realizó más de cincuenta películas, pero comenzó animando e innovando sin cámara, pintando directamente sobre negativos o raspando la emulsión de la película. Su cortometraje más famoso, *Neighbours* (1952), ganó innumerables premios, entre ellos un Óscar. Como hemos comentado anteriormente, en los años sesenta las escuelas de cine argentinas mantuvieron un contacto con dicha entidad, por medio de la cual pudieron conocerse los trabajos de animación de McLaren. Por otro lado, Luis Bras nació en los años veinte en Rosario, Argentina, y fue profesor de dibujo y grabado, ilustrador, decorador, dibujante publicitario, y realizador cinematográfico de films experimentales y dibujos animados para cine y televisión. Se acercó al cine a principios de los sesenta de manera autodidacta, explorando técnicas artesanales de intervención directa sobre el material sensible sin el uso de la cámara, animación de dibujos y animación de objetos corpóreos cuadro a cuadro. Disponía de muy poca bibliografía, una cámara de 16 mm prestada y conocimientos básicos. En 1964 se encontró con las obras completas de McLaren y en 1966 tuvo un encuentro personal con él donde le pudo proyectar sus primeros cortos experimentales. McLaren le dio datos técnicos para trabajar directamente la banda de sonido y se asombró por el hecho de que utilizara el 16 mm. En los años noventa Bras es becado por el Centro de Estudios Canadienses, y allí pudo restaurar el original de 16 mm de *Bongo Rock* (1969) y rehacer en 35 mm *La danza de los cubos* (1976).



*Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1948) // *Bongo Rock* (Luis Bras, 1969)

Analicemos de forma comparada algunas de las obras de estos dos realizadores para observar sus similitudes. *Boogie-Doodle* (NORMAN MCLAREN, 1948) es un cortometraje hecho sin cámara, dibujado directamente sobre película de 35 mm con una lapicera común, de tinta. Consiste en una animación de líneas y figuras abstractas, con variaciones de colores en la figura y el fondo. McLaren, influenciado por los films pintados a mano de Len Lye, estaba explorando la técnica en Nueva York donde finalmente crea este film junto con una serie de cortos similares. La animación en *Boogie-Doodle* coincide exactamente con la pieza musical de Albert Ammons, concluyendo en la última nota. Por ejemplo, *Toc... Toc...* (Luis Bras, 1965) también parte de la intervención de la película. Se trata de un rayado directo sobre la emulsión sensible en sincronía con el sonido del golpe de un lápiz sobre una mesa. El grafismo de líneas y figuras se emparenta de forma clara con la abstracción del film anterior. En esta misma senda, *Bongo Rock* (LUIS BRAS, 1969) se constituye a partir del rayado a mano sobre película velada con una púa antigua de fonógrafo a través de nueve mil fotogramas. Aquí se puede distinguir a una pareja de personajes que baila un rock and roll al compás de la música –utilización similar de la banda sonora que en el corto de McLaren. El autor volvió a realizar el film por completo muchos años más tarde, la coloreó y agregó algunas variaciones al original. En *Neighbours*, Norman McLaren utiliza la técnica *pixilation* inventada por el propio animador experimental. Su nombre resulta de la combinación de las palabras *pixi* y *titillation*. En ella se anima a personas reales u objetos, ya sea posicionándolos o fotografiándolos cuadro por cuadro, o alterando la velocidad de registro y de actuación para recomponerla luego al proyectarla, en un movimiento totalmente imposible. En este caso el argumento trata de dos vecinos que pelean por una flor que pareciera estar en el medio de las dos propiedades. A través de un tono satírico se plantea un mensaje anti-guerra, puesto que los vecinos terminan destruyéndose por una simple flor. La banda sonora fue creada por el realizador rayando el borde de la película. Asimismo, *Canon* (Norman McLaren, 1964) es una animación de cubos a partir de la misma técnica –*pixilation*– en sintonía rítmica con la banda sonora cuyo principio constructivo es la fuga: una polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias líneas instrumentales basado en la reiteración de melodías en diferentes tonalidades. Con ciertas semejanzas, nos aproximamos al film de Bras *La danza de los cubos* (1976). Para este corto el autor fabricó mil doscientos cubos de telgopor forrados con cartulinas de seis colores y los animó cuadro a cuadro sobre una mesa, combinando variaciones de movimientos en altura, anchura y profundidad, con perfecta sincronización al compás de una sonata de Beethoven.



*Canon* (Norman McLaren, 1964) / *La danza de los cubos* (Luis Bras, 1976)

Para concluir, podríamos aplicar en estas obras las condiciones de Colas Ricard para el cine experimental. En primer lugar, este cine de animación presenta un ensanchamiento de las normas restrictivas del cine comercial, en tanto libertad estética, narrativa y productiva. La elección del cortometraje rompe con los cánones tradicionales de rentabilidad de la industria cinematográfica. En segundo lugar, la narración es inexistente en muchos de los ejemplos –aquellos puntualmente abstractos. En relación a la experimentación y a la reflexión, la intervención sobre la materialidad fílmica en algunos de estos trabajos devela una marcada autorreflexión del medio expresivo. Al mismo tiempo, la técnica de *stop motion* exhibe las potencialidades del lenguaje cinematográfico. De esta forma se recupera la noción de metalenguaje, es decir, la conciencia sobre el uso de la materia *cine*. Luego, la idea del film como algo personal es bastante clara: tanto McLaren como Bras cubrían ellos mismos todas las esferas de confección del film –a diferencia del cine comercial donde hay una división del trabajo estipulada. Esto se conecta estrechamente con el punto cinco: la autoproducción y el presupuesto mínimo. Como ya comentamos, Luis Bras contaba con una cámara prestada, utilizaba película vencida y coloreaba a mano sus films. Por último, en cuanto a la difusión de estas obras, si bien el corto de McLaren ha ganado popularidad a partir del Óscar, estas obras experimentales han tenido acogida únicamente en festivales y ciclos de cine arte.

Estudiemos en este tramo las apropiaciones que el cine experimental argentino ha hecho del cine estructural norteamericano. Como hemos señalado, a partir de mediados de los años sesenta comenzaron a establecerse nexos cercanos con la cinematografía norteamericana, mediante visitas, seminarios y ciclos de cine. Claudio Caldini<sup>122</sup> y Narcisa Hirsch<sup>123</sup> –dos de los más importantes cineastas experimentales del período– han tomado algunos elementos del cine estructural norteamericano que describe Paul Adams Sitney en relación a esa práctica formalista que ponía en escena el dispositivo mismo.

---

<sup>122</sup> Claudio Caldini nació en los años cincuenta. Estudió cine en el Instituto Nacional de Cinematografía y es cineasta experimental desde 1970. Ganó distintos premios y becas, y sus películas fueron exhibidas en varios países del mundo. El propio Caldini dice: “(...) el cine experimental siempre presenta a su propia materia y no trata de seguir una línea narrativa. No hay mimesis, no hay diégesis, no hay nada de todo aquello propio de la teoría cinematográfica.” En estas palabras hay una clara alusión al cine estructural, ese cine antiilusionista que pone el énfasis en los medios expresivos, principalmente a través del montaje. En sus obras están presentes la posición de cámara fija, la repetición y la re-fotografía, pero también trabaja con otros recursos.

<sup>123</sup> Narcisa Hirsch nació en Berlín en 1928. Comenzó como artista plástica y luego extendió su actividad hacia el audiovisual en forma de instalaciones, performances e intervenciones. Formó parte del Grupo Goethe, el principal núcleo de cine experimental en los años setenta, y continúa actualmente en actividad realizando films experimentales en formato digital.

Una de las obras más reconocidas del artista canadiense Michael Snow –*Wavelength* (1966-67)– reside en un *zoom* de aproximación extremadamente lento, que dura 45 minutos, y que parte de un plano general hacia unas ventanas concluyendo en un plano detalle de una fotografía del mar. En el desarrollo se producen diferentes variaciones lumínicas sobre los fotogramas y una serie de sonidos disruptivos. Se utiliza aquí la cámara fija –uno de los rasgos que Sitney adjudica al cine estructural. Otro de los máximos exponentes de dicho cine es Hollis Frampton–fotógrafo, cineasta y teórico norteamericano– quien en 1969 realizó *Lemon*, cortometraje de siete minutos de duración, silente, estático y sin edición; conformado por un solo plano de un limón que comienza en penumbra hasta llegar a la plena luminosidad, y cae luego en la oscuridad completa para finalizar en contraluz. Se observa de este modo un reparo consciente y reflexivo sobre una de las principales sustancias materiales del cine: la luz. Mecanismos similares podemos encontrar en los cortos *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971) y *Ventana* (Claudio Caldini, 1975). El primero tiene una duración de diez minutos y contiene sólo dos planos. Una imagen borrosa va adquiriendo foco –por medio de un lento *zoom* invertido– hasta que se vislumbra el objeto: un tocadiscos. El otro plano consiste en una toma cenital breve, donde observamos el autor y el tema del vinilo, que es aquel que funciona como banda sonora del film en cuestión, pero que realiza el paso inverso al de la banda de imagen: la grabación de una voz humana repetida y desfasada que progresivamente se transforma en un sonido abstracto. Es decir que se genera un contrapunto entre ambas bandas, ya que la claridad de la primera se corresponde con la disonancia de la segunda, y viceversa; desarrollo que pone el énfasis en la construcción material y la potencialidad estructural del film. El segundo cortometraje está compuesto por haces de luz sobre un fondo negro, en un crescendo de capas superpuestas. Es un trabajo claro sobre la materialidad filmica. Sin embargo, al final del corto la imagen se aclara progresivamente hasta que aparece en el fondo una ventana. En este sentido, son claras las marcas que emparentan a estos films: la utilización de la cámara fija; pocos planos; el trabajo con la luminosidad; el uso del *zoom*. Todos ellos no sólo ponen en escena la sustancia de base de la obra filmica sino que también develan una temporalidad particular: el tiempo cinematográfico.



*Wavelength* (Michael Snow 1966-67) / *Ventana* (Claudio Caldini, 1975)

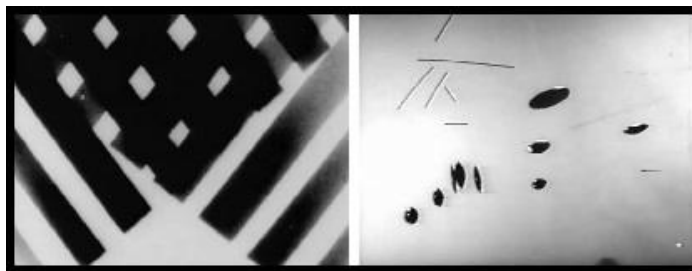
Asimismo, podemos encontrar otras semejanzas entre los films norteamericanos y argentinos. Por ejemplo, *Film-Gaudí* (Claudio Caldini, 1975) se compone de un collage de elementos arquitectónicos de Antoni Gaudí en Park Güell. El autor utiliza la técnica del *single-framing*, una técnica de pasaje rápido de cuadro a cuadro –por medio del montaje. Frente a ciertas obras, esta técnica se complementa con el agregado de la cámara acercándose hacia el interior de la figura que va cambiando. A su vez, el film despliega una serie de recursos tales como el *travelling*, acercamiento y alejamiento de la cámara, acciones repetidas y circulares. Por último, podemos observar la utilización de la re-fotografía, es decir, el acto de repetir la fotografía de un mismo lugar, desde el mismo punto de vista, en un lapso distanciado de tiempo. Esto genera cierta porosidad en la imagen. Desde una perspectiva similar, el cortometraje de Hollis Frampton *Surface Tension* (1968) contiene un fragmento de dos minutos y medio donde por medio de una sola toma, la cámara parte del puente de Brooklyn y transita –de forma acelerada– el camino hasta el lago en Central Park. Un recorrido que dura aproximadamente noventa minutos a pie está condensado en un par de minutos *cinematográficos*. Nuevamente se pone en foco el trabajo sobre la temporalidad. Cabe mencionar también el aspecto sonoro del film: un monólogo ex-temporal en alemán del artista Kasper Koenig que nada tiene que ver con la ciudad de Nueva York. Este reparo consciente sobre las bandas de imagen y sonido –que pone en relieve la convencionalidad filmica– será el tema principal de *Taller* (NARCISA HIRSCH, 1975). Dicho film, constituido por un solo plano-secuencia, muestra la pared de un taller repleto de fotografías, mientras que en la banda sonora podemos oír a la propia realizadora describir todas las paredes del taller, incluyendo aquella –la única– que puede ver el espectador. La disociación de las bandas no sólo provoca una atención consciente sobre la temporalidad del film sino que en este caso pretende activar la imaginación del espectador.

Finalmente, destacamos que en todos estos ejemplos trabajados la centralidad de la reflexión sobre los medios expresivos y la puesta en juego de los aspectos perceptuales del cine, provocan al espectador, quien debe asumir una postura activa, dinámica,

participativa; el receptor es invitado a reflexionar sobre el propio acontecer fílmico. En este sentido, el cine experimental – como ya hemos anticipado – encuentra en el cortometraje un vehículo efectivo para desarrollar sus propuestas.

La renovación estética del cine argentino en los años sesenta y setenta tuvo asimismo como fuente de inspiración la recuperación de las vanguardias históricas. La reflexión sobre el propio dispositivo estuvo presente fundamentalmente a través del recurso del montaje –elemento primordial en la vanguardia soviética–; el trabajo con la fotografía –rasgo característico del expresionismo alemán: el juego de luces y sombras–; y la demostración de las posibilidades técnicas del lenguaje cinematográfico –búsqueda que exacerbaron los realizadores del llamado impresionismo francés en las primera década del siglo pasado, como Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein. El carácter experimental de la narración y la construcción del relato también rozaron los lindes del surrealismo y el cine abstracto, así como entraron en sintonía con la performance de la neovanguardia, en auge por aquellos años. Para este último núcleo de análisis tendremos en cuenta entonces principalmente los modos narrativos de Colas Ricard y las construcciones visuales que señalan Ramos y Marimón.

En *Moto Perpetuo* (Osías Wilensky, 1959), un músico compone una pieza musical que se trasluce en un collage audiovisual de un día en la ciudad – personas cambiándose, bajando y subiendo escaleras, la muchedumbre en un bar, en la calle, gente durmiendo y despertándose. Si bien el cortometraje presenta una estructura narrativa clásica, es decir, un principio – el músico que sufre problemas de inspiración y que finalmente se lanza a la composición –, un nudo – la composición sonora y el collage visual –, y el desenlace – el cierre de la pieza música l–; la experimentación radica dentro del collage, develando una narración fragmentaria y una exacerbación de los recursos fílmicos: primeros planos, repeticiones, aceleración, superficies reflejantes, posición de cámara baja, toma cenital, retroceso de la imagen, acompañan a un montaje sincrónico al ritmo de la banda sonora. En cierta forma se podría establecer una semejanza con las repeticiones, los primerísimos planos y el movimiento constante y dinámico de *Ballet mécanique* (FERNAND LEGER, 1924), si bien el sinsentido de esta pieza dadaísta, en el ejemplo argentino se transforma en un rapto de imaginación.



*Filmstudie* (Hans Richter, 1926) / *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960)

*Dimensión* (ALDO LUÍS PERSANO, 1960) consiste en un registro visual de esculturas móviles de Mauro Kunst –diseñador radicado en Argentina. La cámara retrata –a través de la articulación entre el movimiento de acercamiento y alejamiento y el encuadre fijo– las diferentes piezas artísticas. El juego de luces y sombras, la presencia de una música concreta, la indeterminación espacial – desencadenada por los encuadres cerrados y un fondo abstracto –, y la iluminación plena repentina completan la estructura de un film cuya narración es inexistente. Aquí también podríamos vincular esta propuesta con otro film dadaísta de principios de siglo pasado, en esta oportunidad un corto de Hans Richter, *Filmstudie* (1926), en donde se suceden movimientos de líneas y figuras geométricas en blanco y negro, sobreimpresiones y juegos ópticos bajo encuadres cerrados y sobre un fondo indeterminado.

Por último, podríamos establecer algunas relaciones –no temáticas, sino a nivel de los recursos y las concepciones– entre *Caperucita roja* (JUAN FRESÁN, 1965) y *Un chien andalou* (LUIS BUÑUEL, 1929). El primero es un corto argentino; una versión audiovisual y experimental del cuento homónimo. Rescatamos al menos cuatro nociones estructurales: el trabajo con el lenguaje; la intervención de la materialidad fílmica; la performance y la temporalidad. En la misma línea del teatro absurdista, en este ejemplo la comunicación entre Caperucita y el Lobo se da sólo por medio del uso de las vocales. Tanto el canal como el mensaje se manifiestan de forma no convencional. La aparición de letras sueltas en el cuadro complementa esta orientación. Por otro lado, un gesto claro de experimentación sobre el material sensible consiste en la incorporación de una mancha roja sobre un dibujo animado de un bosque, intercalado con un espacio verde real. Si bien el surrealismo de esta escena no tiene un correlato con la ensoñación de las sobreimpresiones en el film de Buñuel, la asociación por el color – el rojo – y la idea de un bosque, ponen de relieve el plano imaginativo y creador de dicha formulación innovadora. El tercer elemento – lo performático – se encuentra en sintonía con la

neovanguardia de los años sesenta y setenta,<sup>124</sup> pero también puede rastrearse en películas como *Un chien andalou*. La concepción del actor que representa a un personaje – con una psicología bien definida – es reemplazada por la idea de un *performer*, es decir, un actante que realiza una acción. En el ejemplo europeo, la escena del corte en el ojo o la muestra de los insectos podrían englobarse dentro de esta definición. En *Caperucita...*, tanto la abuela como el lobo se constituyen como roles, y están tomados en un plano medio o primer plano – sobre un fondo escenográfico. Estos realizan acciones gestuales como advertir, introducir una llave, empuñar un cuchillo. En último lugar mencionamos la construcción del eje temporal del relato. Ambos films presentan una temporalidad no convencional: el corto francés dispone un tiempo del relato no lineal a través de los intertítulos –“érase una vez”; “ocho años después”; “hacia las tres de la madrugada”; “en primavera”– rompiendo la causalidad narrativa clásica entre una escena y la siguiente. En el corto argentino, el collage de elementos y recursos diversos –destaquemos también la presencia de imágenes publicitarias, comics, animaciones– junto con esta idea performática determinan que, si bien la historia de Caperucita tiene una progresión –la historia original en su esencia se mantiene– las escenas son fragmentarias, cada una con su propia lógica y temporalidad. En definitiva, y para hablar en términos de Colas Ricard, la narración en estos dos films es fragmentaria y deconstruida, es decir, se muestra la construcción de la narración poniendo en jaque la evidencia y la claridad. Y esto resulta entonces un claro gesto de experimentación con el lenguaje cinematográfico y la construcción del relato fílmico.



*Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) / *Caperucita roja* (Juan Fresán, 1965)

<sup>124</sup> En el cine argentino, esta corriente de cine experimental se denominó *underground*, agrupando a una serie de directores y films –*The Players* vs. *Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969); *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971); *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971); *Alianza para el progreso* (1971) y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1973), de Julio Ludueña; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978), de Miguel Bejo– caracterizados por el alejamiento de la producción industrial y los circuitos comerciales, el trastocamiento de la causalidad narrativa y las formas actorales clásicas, y la incorporación de temáticas marginales.

## **Reflexiones finales**

A lo largo del presente trabajo hemos intentado plantear el panorama del cortometraje experimental en Argentina durante los años sesenta y setenta, a partir de una premisa central –los intercambios y vinculaciones con cinematografías foráneas– y a través de dos líneas de investigación: una histórica y otra analítica. En cuanto a la primera, examinamos la cultura argentina de aquel entonces reparando en las experiencias literarias, teatrales y cinematográficas locales –en relación a las innovaciones estéticas y apropiaciones extranjeras–, así como también nos enfocamos en las escuelas de cine y en el Instituto Di Tella, entidades que no sólo nuclearon y fomentaron propuestas experimentales sino que asimismo formaron artistas y espectadores en el ámbito perceptivo, a través de la circulación de material producido en otros países y regiones. En relación al postulado de análisis, tomamos en primera instancia algunas premisas teóricas en torno al cine experimental –la noción de metalenguaje; las construcciones perceptivas y visuales; condiciones estéticas y productivas; y ramificaciones particulares como el cine estructural– para luego emprender el análisis textual comparado, distinguiendo tres grupos de films bien definidos: el cine de animación experimental; el cine estructural y el cine de vanguardia. En las tres secciones se establecieron los rasgos significantes de cada corto y su vinculación con producciones fílmicas foráneas afines.

Para concluir, retomamos y reforzamos el porqué de la elección del cortometraje como vehículo de experimentación. Los bajos costos, la marginalidad, la libertad estética y la relación activa con el receptor, son características que acercaron a un registro cinematográfico mutable, de fronteras escurridizas, con una práctica de potencialidades inmensurables. Como pudimos observar, el cine corto experimental argentino tomó cualidades y modalidades de cinematografías y corrientes extranjeras, plasmando a su vez especificidades y preocupaciones locales –personales y sociales. Sin embargo, quizás la utilización mayoritaria del film de corta duración sea el rasgo transnacional del cine experimental por excelencia.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADAMS SITNEY, P. (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press.

BERGESE, M., POZZI, I., & RUIZ, M. (1997). Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional. *Osessione*, 1(1), noviembre.

CAMPER, F. (2004). Nombrar y definir el cine experimental o de vanguardia. *Miradas*. Disponible en:

[http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&lang=es&](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&lang=es&)

DENEGRI, A. (2012). El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino. En La J. FERLA & S. REYNAL (Comp.), *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.

ESPAÑA, C. (Comp.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

FERNÁNDEZ, L., & VÁZQUEZ, M. (1999). *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*. Madrid: Nuer Ediciones.

GONZÁLEZ ZARANDONA, J. A. (2005). *La historia del cine experimental*. Puebla: Universidad de las Américas.

GUZMÁN CERDIO, M. A. (2014). Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini. *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudio de Cine y Audiovisual, 9, 1-15. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=21918>

KING, J. (2007). *El Di Tella*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

MASSARI, R., PEÑA, F. M., & VALLINA, C. (2006). *Escuela de Cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*. La Plata: UNLP.

MARIMÓN, J., & RAMOS, J. (2002). *Diccionario del guión audiovisual incompleto*. Barcelona: Océano.

MARÍN, P. (2010). La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre de cine experimental en Argentina. En A. TORRES (Comp.), *Catálogo Narcisa Hirsch*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.

PINTA, M. F. (2006). Interdisciplinarietà y Experimentación en la Escena Argentina de la Década del Sesenta. *AVAE-Archivo Virtual Artes Escénicas*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes.

RICARD, C. (2004). Algunos problemas del cine experimental. *Miradas*, año 2004.

SMALL, E. (1994). *Direct theory. Experimental film/video as major genre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.



# E STUDOS INTERDISCIPLINARES

**O** *recurso ao blogue, como meio facilitador à investigação-acção, centrado no ensino artístico especializado*

Paulo Veiga; & Estela Lamas

| 208-230

**LAS** *ARTES EN LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983): entre políticas culturales e intersticios de resistencia*

Alejandra Soledad González

| 231-256

**C** *ritica literaria y escritores “nuevos” en argentina*

María Belén Riveiro

| 257-275

**F** *lora da obra poética de Gustavo Teixeira*

Flávio França

| 276-288

## O RECURSO AO *BLOGUE*, COMO MEIO FACILITADOR À INVESTIGAÇÃO-AÇÃO, CENTRADO NO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO

*The blog as a means of facilitating action-research focused on artistic education.*

VEIGA, Paulo<sup>125</sup>; LAMAS, Estela<sup>126</sup>

### **R**esumo

Perspectivar a Educação Digital e as suas potencialidades no processo ensino-aprendizagem (LAMAS & LAMAS, 2011) é um dos actuais desafios da educação na procura do sucesso de todos e de cada um (SANCHES, 2005). Como argumenta George Steiner, “No Musicology, no music criticism, can tell us much as the action of meaning which is performance” (STEINER, 1989, p. 8). Torna-se fundamental experienciar novas vivências artísticas, contribuir para uma formação mais assertiva implementando níveis mais elevados de performance e reflectir o papel da educação e da formação constante – Long Life Learning –, no fundo, a competência de aprender a aprender (FAURE, 1973). O recurso às novas tecnologias transporta-nos ao trabalho em equipa – colaborativo e cooperativo –, de forma a alcançar novos sentidos nas multiplicidades assumidas no domínio pedagógico-didático, bem como a aprender uns com os outros, tirando partido dos contributos de cada um, resultado do confronto de perfis e conhecimentos variados (PESTANA *et al.*, 2011). Este processo convoca o(s) professor(es), induz de forma natural a metacognição – o saber ser, o saber estar e o saber fazer –, de forma a renovar e recriar o saber e a dar resposta aos desafios colocados pelo paradigma actual da educação.

### **A**bstract

Shaping the Digital Education and its potential in the teaching-learning process (LAMAS & LAMAS, 2011) is one of the current challenges felt in education in the pursuit of success by each and every one (SANCHES, 2005). As George Steiner argues, “No Musicology, no music criticism, can tell us much as the action of meaning which is performance” (STEINER, 1989, p. 8). To experience new artistic experiences is now fundamental, contributing to a more assertive training, implementing higher levels of performance and reflecting the role of education and constant training – Life Long Learning – learning to learn being the most important competence (FAURE, 1973). The use of new technologies brings us to teamwork – collaborative and cooperative – in order to give a new meaning to the multiplicities of the pedagogical-didactic domain as well as to learn from each other, taking advantage of the contributions of the results derives from the confrontation of profiles and diversified knowledge (PESTANA *et al.*, 2011). This process challenges teachers, inducing naturally to metacognition – learning to be, learning to live together, learning to do – in order to renew and recreate learning to know and meet the challenges of the nowadays paradigm of education.

**Palavras-chave:** educação digital; *blogue*; ensino-aprendizagem.

**Keywords:** digital education; *blog*; teaching and learning.

**Data de submissão:** Dezembro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2014.

---

<sup>125</sup> PAULO VEIGA – Doutrando na Universidade de Santiago de Compostela. ESPANHA. E-mail. [pjsveiga@hotmail.com](mailto:pjsveiga@hotmail.com).

<sup>126</sup> ESTELA LAMAS – Reitora honorária da Universidade Jean Piaget de Cabo Verde. Integra a Comissão Instaladora da Universidade Metodista Unida de Moçambique, sendo responsável pela formação pedagógico-didático do corpo docente. PORTIGAL. E-mail. [estela.lamas@me.com](mailto:estela.lamas@me.com).

## INTRODUÇÃO

O século XXI apresenta-se-nos como uma época de mudança, com a evolução das novas tecnologias, o acesso à informação e a procura incessante de conhecimento. Trata-se, pois, de um período de instabilidade política e económica que afecta a sociedade em termos culturais, sociais e educacionais. Neste contexto, o repto da educação e da formação constante – *Long Life Learning* – ergue-se, mais especificamente o da promoção do desenvolvimento da competência de *aprender a aprender* (FAURE, 1973) tendo em vista a construção da autonomia. Nesta perspectiva, a educação encontra-se numa posição que urge dar resposta(s) às carências, mudanças, prioridades e projectos que vão surgindo na sociedade. A educação assume a necessidade de integrar a própria mudança, lançando as bases e construindo de uma forma crítica e responsável as transformações sociais e culturais que constituem essa mesma mudança.

“Hoje, educar não é preparar as novas gerações para a estabilidade, mas para a mudança (...). Educar para a mudança não é pôr a educação a reboque da mudança, numa atitude de demissão intelectual e moral que seria sempre inaceitável, numa rendição perante o facto da mudança imprópria da dignidade racional do homem. Educar para a mudança é preparar as novas gerações para controlar e gerir a mudança, investigando científica e tecnologicamente, estimulando e desenvolvendo o pensamento rigoroso, crítico e criativo, flexibilizando as mentes, promovendo o pensamento dinâmico, incrementando a capacidade de pensamento-acção a alta velocidade social” (COMISSÃO DE REFORMA DO SISTEMA EDUCATIVO, 1988, p. 25).

Torna-se cada vez mais pertinente reflectir sobre quais princípios assenta a educação. Nesta senda, as escolas do ensino artístico especializado, não se devem limitar a ser meros centros de formação de profissionais com características definidas em termos estilísticos, técnicos, de repertório, aptos a um papel de reprodutor de simbologias e estruturas previamente definidas pelo mercado cultural e, por sua vez, pela sociedade. Tal acontecendo, educar-se-á, sim, para a dependência de modelos rígidos impostos contra a liberdade de criação e escolha.

Carneiro (2007) induz-nos à necessidade de recuperação dos princípios da *Paideia* grega, enquanto processo de Educação na sua forma natural, verdadeira e humana, ligada a um ideal de formação que procura desenvolver o homem à razão de todas as suas potencialidades, dando relevo ao trabalho em sociedade onde todos “están llamados a participar en la edificación (...) y en la construcción de una sociedad educativa (CARNEIRO, 2007, pp. 3-4).

## 1. O ENSINO ARTÍSTICO

Os docentes do ensino artístico especializado têm vindo a ser confrontados com mudanças legislativas e de organização escolar, que conduzem à procura de novas práticas artísticas e pedagógicas bem como à transformação do domínio científico contemplado. Consideramos que a actividade docente necessita apostar numa formação dinâmica assente na teoria, numa “organização da profissão (...) centrada nas práticas e na análise das práticas” (NÓVOA, 2007, pp. 13-14), dando espaço ao que é desenvolvido através da experiência, “funcionando como um sistema que se complementa e, simultaneamente, é gerador de novo conhecimento” (RIBEIRO & MARTINS, 2009, p. 1).

Ao assumirmos que a pedagogia musical do início do século XX se caracteriza pelo empirismo, pelo conhecimento decorrente da prática e por tradições de ensino passadas de geração em geração e que, por norma, assenta em livros didácticos e em selecções de repertório, reconhecemos que perpetua orientações de ensino individualizado, seguidas por escolas específicas. Em consequência, os responsáveis pelo ensino artístico começam a questionar a forma de ensinar, envolvendo-se na investigação focando não apenas o *como se ensina*, mas também o *como se aprende*, como atesta McNiff e Whitehead (2006, p. 13) “people can give meaning to their lives, because they stop talking about action research and start talking about themselves as action researchers”.

Esta complexidade reporta-nos à afirmação de Mário Vieira de Carvalho, no prefácio ao livro intitulado *A Invenção dos Sons* da autoria de Sérgio Azevedo: “O campo musical é um campo particularmente heterogéneo de intersecção, confrontação e diferenciação de sistemas sociocomunicativos, ideologias e técnicas” (AZEVEDO, 1998, p. 17). Através da concepção presente neste título, o autor demonstra a pluralidade de factores que se interrelacionam na área musical, na qual vários aspectos se cruzam e se complementam na construção de saberes. Concluimos que o entendimento de um caso se obtém por meio da confluência entre diversas áreas do saber que interagem entre si num objectivo comum.

Nesta senda, propomo-nos, como docente do ensino artístico especializado, investigar a aprendizagem conduzida pelo intérprete/docente, no âmbito das novas vias de performance e indagar as definições da sua prática enquanto procedimento da própria investigação, postura esta, que nos leva a conhecer percursos históricos e a desbravar

novos caminhos, em que a divulgação e a troca de experiências se têm apresentado como fundamental para a asseveração de um campo de estudos renovado, desafiador e com aplicação prática imediata, de forma a almejar benefícios, para toda a comunidade escolar. Suportados por estes argumentos, defendemos que o docente tem de questionar a sua profissionalidade. “A preocupação do educador deve ser formar homens antes de formar artistas. O escopo da educação tem de ser a formação do homem completo, do homem integral” (PERDIGÃO, 1981, p. 285). Não se torna suficiente exigir do professor apenas o domínio científico dos conhecimentos e alguma criatividade para os transmitir; impõe-se, sim, uma reflexão sobre a eficácia dos modelos pedagógico-didáticos dominantes, de forma a melhorar a qualidade do processo ensino/aprendizagem e uma valorização da autonomia e do poder de decisão na escolha de estratégias e de actividades de aprendizagem diferenciadas, de maneira a potenciar a autonomia do aluno bem como o seu espírito crítico, a sua inovação e criatividade.

Nóvoa (2007) remete-nos à investigação quando afirma que a pedagogia moderna necessita sofrer uma reestruturação no seio da sociedade actual, procurando desprender o professor da centralização na escola, nos alunos e nos conhecimentos, conectando-o à aprendizagem, na sua essência. O mesmo autor defende que “a pedagogia precisa respirar. Os professores precisam se apropriar de um conjunto de novas áreas científicas que são muito mais estimulantes das que serviram de base e fundamento para a pedagogia moderna” (NÓVOA, 2007, p. 7), procurando desta forma um rejuvenescimento de escola cada vez mais centrada na aprendizagem, com o intuito de atingir o sucesso, alcançando um patamar comum de conhecimentos.

Neste contexto, reflectimos sobre os valores que se desenvolvem na constituição e organização de comunidades de prática e redes de aprendizagem, de modo a suscitar o interesse de todos os intervenientes, para uma nova realidade educacional assim como alertar para o desafio com que, hoje em dia, nos deparamos no mundo da educação: referimo-nos ao contributo das Tecnologias Educativas. Temos, pois, por tarefa a exploração de um verdadeiro universo de possibilidades e é, neste sentido, pelo trabalho em equipa – colaborativo e cooperativo –, através do qual estamos a rentabilizar a construção de recursos pedagógico-didáticos, bem como a aprender uns com os outros, tirando partido dos diferentes contributos trazidos por cada um, o que potencia, pelo confronto de perfis, conhecimentos variados.

Fundamentado em Moreira (2001), Sanches (2005) enfatiza a implementação do processo de investigação-acção (LEWIN, 1944) como metodologia recorrente na *praxis* educativa como procura de soluções para um determinado problema, o qual se converte assim em objecto de estudo. Assim sendo, a espiral de actuação permite que

“(…) os resultados da reflexão sejam transformados em *praxis* e esta, por sua vez, dê origem a novos objectos de reflexão que integram, não apenas a informação recolhida, mas também o sistema apreciativo do professor em formação. É neste vaivém contínuo entre acção e reflexão que reside o potencial da investigação-acção enquanto estratégia de formação reflexiva, pois o professor regula continuamente a sua acção, recolhendo e analisando informação que vai usar no processo de tomada de decisões e de intervenção pedagógica” (SANCHES, 2005, p. 129).

Ao partir destes pressupostos, entendemos o recurso à investigação-acção, como meio de investigar sobre as práticas educativas atuais, e retirar conclusões na medida em que o tipo de investigação gerada promove

“(…) significados importantes e diferenciados nos processos de ensino/aprendizagem; trabalha dialogicamente com a prática rotineira do ensino e a teoria; é capaz de avaliar novas metodologias e situações pedagógicas microscópicas que por vezes não são valoradas nas pesquisas tradicionais” (ALBINO & LIMA, 2009, p. 91).

De facto, a constante mudança do processo de ensino/aprendizagem “(…) é um dos grandes desafios da educação de hoje porque imputa (...) a responsabilidade de deixar de excluir para incluir e de educar (...) numa perspectiva de sucesso de todos e de cada um” (SANCHES, 2005, p. 128).

## 2. COMUNIDADES DE PRÁTICA

Retomamos Albino e Lima (2009), quando afirmam que a investigação-acção contraria os ideais da pesquisa científica tradicional, através da sua capacidade de auto-transformação que permite atingir uma fase de auto-renovação do conhecimento (McNIFF & WHITEHEAD, 2006, p. 19). Desta forma deparamo-nos “(…) com realidades que exigem diferentes paradigmas de análise: a particularização, o relativismo, a subjectividade, a interpretação, a especificidade, a individualização” (ALBINO & LIMA, 2009, p. 92), o que nos permite antever uma aplicação eficiente e segura na área que nos propomos intervir.

Assente nestas premissas, os actores educativos – docente, pares, discentes – são interpelados à interacção para que se desenvolvam os planos idealizados num processo inicial (BOURSHEIDT, 2007). Esta reciprocidade só fará sentido na partilha mútua de

conhecimento numa abordagem socio-construtivista que se centre na aprendizagem activa e colaborativa, promovendo a autonomia, a iniciativa e o pensamento crítico, pois “qualquer sociedade humana retira a sua coesão de um conjunto de atividades e projetos comuns, mas também, de valores partilhados, que constituem outros tantos aspectos da vontade de viver juntos” (DELORS *et al.*, 1996, p. 51).

Neste sentido, evocamos as vantagens que advêm da implementação de *Comunidades de Aprendizagem*, concebidas por Alexander Meiklejohn em 1927 (YALE, sd., pp. 2-15), de forma a reflectir sobre o processo de ensino/aprendizagem, num ambiente favorável, em que alunos e professores possam usufruir da oportunidade de participar e colaborar activamente, de modo a que se desenvolva uma maior integração, compreensão e interdisciplinaridade em torno do estudo e da aprendizagem, “com vista à preparação e condução de experiências de desenvolvimento curricular e de modo a permitir capitalizar energias, proporcionar apoio acrescido, multiplicar perspectivas, enriquecer a reflexão” (RIBEIRO & MARTINS, 2009, p. 1).

O recurso às Comunidades de Aprendizagem, cuja interacção *online* leva ao fomento do *sentimento de comunidade* invocado por Carvalho e Gomes (2012, p. 121),

“tem recebido uma atenção crescente por parte de investigadores, académicos, políticos, professores, formadores e outros profissionais ligados ao mundo da educação e formação, embora os conceitos e as perspectivas nem sempre sejam objeto de uma análise e reflexão aprofundadas, além de se tratar de um tema em que, no nosso país, a investigação empírica ainda é escassa” (FLORES & FERREIRA, 2012, p. 7).

Contudo, com a sua aplicabilidade, que nos permite inferir as vantagens do trabalho em equipa e da co-docência, criamos expectativas em relação à construção de redes de prática que possibilitem a contribuição de contextos específicos e a interacção intelectual, requisitando um “empenhamento mútuo, empreendimento partilhado e reportório partilhado” (CARVALHO & GOMES, 2012, p. 121).

Assim, propomos dar origem a novas vivências artísticas, de modo a atingir níveis mais elevados de performance e promover a coesão e a motivação entre todos os intervenientes no processo, enquanto propósito comum à designação de experiências, de forma a que professores e alunos se envolvam na participação, partilha e construção de saberes (DIAS, 2002). Este método de colaboração é entendido como um processo entre os agentes participativos, de forma a trabalhar espontaneamente com objectivos comuns, potenciando as experiências e conhecimentos de cada parte, orientados para o desenvolvimento, apresentando-se como subterfúgio para ultrapassar as dificuldades com

que a actividade profissional docente se depara, envolvendo comunicação e aprendizagem por parte de todos os intervenientes. Roldão (2007) potencializa esta ideia, quando nos transmite que este modo de procedimento se organiza “essencialmente como um processo de trabalho articulado e pensado em conjunto, que permite alcançar melhor os resultados visados, com base no enriquecimento trazido pela interacção dinâmica de vários saberes específicos e de vários processos cognitivos” (ROLDÃO, 2007, p. 27).

Kellogg (1999) conduz-nos à reflexão sobre as *Comunidades de Aprendizagem*, uma vez que estas se apresentam como uma solução prática às complexas questões educacionais da actualidade, na medida em que congregam alunos e professores na reflexão em torno do processo de ensino/aprendizagem, incentivam à instituição e integração em redes de apoio e permitem a criação de expectativas que conduzam à obtenção de metas com sucesso, desenvolvendo “um trabalho conjunto, (...) uma efectiva partilha de ideias e experiências, uma reflexão profunda sobre a prática e os conhecimentos necessários nesta, perseguindo um objectivo comum – a melhoria das práticas de sala de aula” (RIBEIRO & MARTINS, 2009, p. 1).

Em consequência, tornar-se-á necessária a criação de um canal favorável de comunicação, que coloque à disposição materiais pedagógicos que fundamentem a pesquisa em si, de forma a experienciar novas vivências artísticas e contribuir para uma formação mais assertiva e para a implementação de níveis mais elevados de performance, de modo a permitir

“(...) apoiar o trabalho colaborativo e constituir um factor de estímulo à participação na criação de verdadeiras comunidades de aprendizagem nas escolas, [contribuindo] para a construção de comunidades que possibilitem determinar condições de desenvolvimento do trabalho dos docentes na implementação e manutenção de um ensino público de qualidade, capaz de formar cidadãos aptos a interagir num mundo cada vez mais globalizado em que as particularidades de cada um, em interacção com o outro, sejam propiciadoras da emergência de novas aprendizagens, novos conhecimentos, da experimentação de novas competências e sobretudo da fomentação de uma cultura de audácia do ser humano na construção de um mundo mais apto e sustentável à convivência humana” (PESTANA, NOGUEIRA, LAMAS, LAMAS, & RODRIGUES, 2011).

Boursheidt (2007) também defende a simultaneidade necessária entre a investigação propriamente dita e o processo de acção, do qual emerge a possibilidade de novos conhecimentos a pôr em prática. Este procedimento levará a uma reestruturação do processo educativo, uma vez que o trabalho científico em torno do ensino artístico especializado, não é, de facto, potenciado na prática, tornando-se um dos pilares em que assenta a investigação-acção. O objetivo desta metodologia assume a função de

“(...) coletar informações acerca da questão/problema, concretizar os conhecimentos teóricos que precedem a prática, comparar as diversas teorias relacionadas ao tema em questão e, finalmente, descrever os processos e as generalizações da investigação, de modo a produzir regras práticas que resolvam os problemas pertinentes à pesquisa” (BOURSHEIDT, 2007, p. 2).

## 2.1. A Investigação-Ação

“Action research is a form of enquiry that enables practitioners everywhere to investigate and evaluate their work. They ask, ‘What am I doing? What do I need to improve? How do I improve it?’ Their accounts of practice show how they are trying to improve their own learning, and influence the learning of others” (McNIFF & WHITEHEAD, 2006, p. 7)

Reconhecendo na investigação-ação um meio de aprendermos e evoluirmos profissionalmente, somos instigados a refletir e a questionar sobre as vantagens que advém do seu recurso. Tratando-se de um processo disciplinado e sistemático, que McNiff e Whitehead (2006, p. 8) denominam de “ciclo de reflexão-ação”, estamos perante uma metodologia que nos permite conduzir a pesquisa em etapas, que se completam umas às outras durante o processo investigativo (Fig. 2).

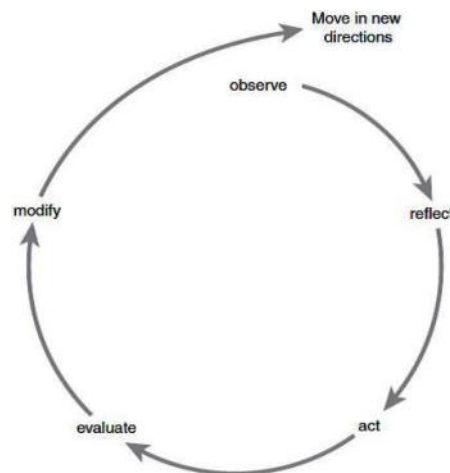


Fig. 2 – McNIFF & WHITEHEAD ( 2006, p. 9)

A sua fundamentação e, conseqüente avaliação, será evidenciada mediante a revisão teórica e, conseqüentemente, nos resultados empíricos nos quais a transversalidade das experiências se expressa através do processo de recolha e partilha de informação que fundamente as estratégias a desenvolver, de modo a “(...) desencadear um processo dinâmico, motivador, inovador, responsável e responsabilizante dos vários intervenientes do processo educativo” (SANCHES, 2005, p. 130).

A acção, norteada cientificamente, fomenta a construção de conhecimentos na procura de respostas aos desafios colocados pelas directivas da UNESCO (2006), para a promoção de uma educação de qualidade. Estes desafios são inúmeros, considerando que a conceptualização da educação se sustenta em três princípios orientadores:

“(...) educação que é relevante para o educando mas também promove valores universais; educação que é equitativa em termos de acesso e saídas e garante a inclusão social em vez da exclusão; e educação que reflecte, e ajuda a satisfazer, direitos individuais” (UNESCO, 2006, p. 8).

Invocamos novamente Sanches (2005, p. 137), quando afere o conceito de investigação-acção, dizendo que

“(...) considera o ‘processo de investigação’ em espiral, interactivo e focado num problema, pelo que o primeiro passo para o desencadear é a identificação e a formulação do problema de uma forma objectiva e susceptível de ser intervencionado”.

Esta natureza cíclica impõe que a investigação seja flexível e rigorosa e implique a reflexão crítica e consequentemente a acção, ou seja, apreensão e renovação. Ao considerarmos McNiff e Whitehead (2006, p. 12) quando asseveram que “action research generates a special kind of knowledge” estamos a trabalhar no sentido de dar abertura à (re)construção do conhecimento, proporcionando mudanças concretas, estimulando a compreensão dos problemas e a procura da sua solução, encontramos-nos, segundo os autores, a desempenhar o papel de “criadores de conhecimento” (McNiff & Whitehead, 2006, p. 16), na medida em que procuramos encontrar formas de melhorar o nosso trabalho, através da própria investigação. Este complexo processo, implícito na investigação-acção, convoca o(s) professor(es), induz de forma natural a metacognição, pelo recurso aos quatro saberes que sustentam a educação – o saber, o saber ser, o saber estar e o saber fazer –, de forma a renovar e recriar o conhecimento e a dar resposta aos desafios colocados pelo paradigma actual da educação. Nesta senda, caminhamos no sentido de valorizar e considerar o que Delors *et al.* (1996, p. 89) afirmam, que é “estar à altura de aproveitar e explorar, do começo ao fim da vida, todas as ocasiões de atualizar, aprofundar e enriquecer estes primeiros conhecimentos, e de se adaptar a um mundo em mudança”, organizando-se a educação em torno de quatro aprendizagens elementares: *Aprender a conhecer*, adquirindo instrumentos de apreensão de saberes, beneficiando das oportunidades que a educação proporciona ao longo da vida; *Aprender a fazer*, agindo sobre o meio envolvente de forma ampla; *Aprender a viver juntos*, num espírito de participação e cooperação mútua, desenvolvendo a percepção das correlações; e, *Aprender a ser*, não descurando nenhuma das potencialidades da

educação, agregando numa só, todas as aprendizagens enunciadas, constituindo entre elas “múltiplos pontos de contato, de relacionamento e de permuta” (DELORS *et al.*, 1996, p. 90). No entanto cada um dos quatro pilares expostos, deverão ser entendidos de forma equitativa de modo a “a educação apareça como uma experiência global a levar a cabo ao longo de toda a vida, no plano cognitivo como no prático, para o indivíduo enquanto pessoa e membro da sociedade” (DELORS *et al.*, 1996, p. 90).

## 2.2. O Blogue como apoio à investigação

“Pensar la educación del presente es indisociable de la actividad científica de escrutar el futuro y de intentar hacer inteligibles las alternativas que se nos ofrecen en el cuadro de las grandes fuerzas sociales que emergen con intensidad imparable en la sociedad de la información y de los saberes. Vivimos, efectivamente, en una época especial: la de la muerte definitiva de la distancia y del tiempo” (CARNEIRO, 2007, p. 2).

Centrado na pesquisa avançada e no desenvolvimento de procedimentos necessários à análise e reflexão, Henriques e Oliveira (2012, p. 1120) argumentam o recurso ao blogue, vendo-o “(...) quer na sua dimensão individual como suporte da auto-expressão e da auto-reflexão, quer na dimensão de comunidade como suporte do diálogo reflexivo”. Constitui-se, desta maneira, como instrumento central no desenvolvimento de uma investigação e como objecto de estudo e discussão de dados, dando acesso:

- a determinadas ferramentas;
- a contextos específicos e, simultaneamente, possibilitando:
- a partilha da investigação e
- a recolha de contributos passíveis de serem pertinentes e úteis.

“To be present in cyberspace is to learn how to be embodied there. To be embodied there is to participate. To participate is to know enough about the rules for interaction and movement so that movement and interaction with and within this space is possible. Although this may not be so different than what we experience whenever we enter any strange context, it seems very blatant in cyberspace, perhaps because this process cannot be ignored, and because movement and interaction create embodied presence, not simply accompany it” (MARKHAM, 1998, p. 24)

Ao longo dos anos, os blogues ganharam o seu espaço e tornaram-se uma das principais ferramentas *online*. O seu estrondoso crescimento massificou-se a tal ponto que se transformou numa das mais fáceis formas de comunicação e estendeu-se a vários campos da vida, entre os quais o da educação. Salientamos este recurso ao ciberespaço, como defende Markham, relevante enquanto meio de comunicação, na medida em que

consegue canalizar toda a actividade gerada em seu torno “(i) numa comunicação pedagógica inovadora que implica os intervenientes de forma muito motivadora; (ii) no trabalho colaborativo entre professores; (iii) no potenciar das aprendizagens; (iv) na (re)construção do conhecimento – social *vs* pessoal” (PESTANA *et al.*, 2011).

Apoiamo-nos nestes autores, quando afirmam que o recurso ao blogue possibilita “no ensino artístico e na educação artística, projectar novas formas de amplificação do conhecimento, (re)criando em simultâneo a comunicação pedagógica” e alcançar “novos sentidos e novas potencialidades, nas diversidades assumidas no domínio pedagógico-didáctico” (PESTANA *et al.*, 2011). Esta comunicação, promotora do trabalho cooperativo, conduz a práticas de diferenciação pedagógica defendidas por Nóvoa (2007), criando a “possibilidade do professor não ser o único ensinante dentro da sala de aula” (NÓVOA, 2007, p. 9), atribuindo desta forma ao blogue, enquanto ferramenta de apoio à investigação, “the capacity to engage people in collaborative activity, knowledge sharing, reflection and debate, where complex and expensive technology has failed. (...) not only a space to write, but also (...) work in progress, and to work completed” (WARD, 2006, p. 847).

Recuperamos algumas ideias expostas por Carneiro (2007), quando defende que as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) poderão ser um catalizador para a mudança que se avista necessária ao actual processo de ensino-aprendizagem. Desta forma o autor argumenta e expõe uma adequada utilização das TIC em sete pontos fundamentais

- “1. La promoción de un sistema abierto de saberes.
2. La evolución hacia tecnologías de aprendizaje frente a la persistencia en las meras tecnologías de enseñanza.
3. La capacidad de catapultar a cada estudiante hacia la condición de investigador.
4. La plena diseminación de evaluaciones y exámenes interactivos por Internet, con posibilidades de personalización y de clasificación en tiempo real.
5. La formación de nuevas redes distributivas comprendiendo el potencial de dinamización de comunidades virtuales de aprendizaje: las nuevas ágoras de capital humano.
6. La palanca para producir un desmantelamiento eficaz del régimen monopolista y masificado de enseñanza, o sea, para acelerar el colapso del ciclo largo y esclerosado de la educación centralizada, mantenida por el modelo industrial.

7. La oportunidad para el aprendizaje intergeneracional uniendo padres e hijos en torno a objetivos comunes de progreso y de realización de una nueva dimensión solidaria de aprendizaje inclusivo” (CARNEIRO, 2007, pp. 19-20).

Esta linha de pensamento exposto por Carneiro (2007) leva-nos a reflectir sobre alguns processos que tendem a melhorar a comunidade e sistema educativo, uma vez que nos encontramos na era do conhecimento e da abundância da informação, onde a educação deverá assumir uma posição e visão estratégica (CARNEIRO, 2007, p. 3). Encontramo-nos perante uma necessidade emergente de organizar, diagnosticar, estruturar e partilhar o conhecimento em sociedade, de forma a atingir metas que conduzam ao ensino para o sucesso. Partilhamos, neste campo de acção, o que Delors *et al.* (1996) consideram do recurso às TIC, enquanto meio de abertura e vector privilegiado da sociedade educativa, apelando ao repensar dos tempos de aprendizagem.

“As tecnologias da informação e da comunicação poderão constituir, de imediato, para todos, um verdadeiro meio de abertura aos campos da educação não formal, tornando-se um dos vetores privilegiados de uma sociedade educativa, na qual os diferentes tempos de aprendizagem sejam repensados radicalmente. Em particular, o desenvolvimento destas tecnologias, cujo domínio permite um enriquecimento contínuo dos saberes, deveria levar a reconsiderar o lugar e a função dos sistemas educativos, na perspectiva de uma educação prolongada pela vida afora. A comunicação e a troca de saberes já não serão apenas um dos pólos principais do crescimento das atividades humanas, mas um fator de desenvolvimento pessoal, no contexto de novos modos de vida social” (DELORS *et al.*, 1996, p. 66)

De forma a desenvolver novo conhecimento e criar a relação e participação pedagógica que Pestana, Nogueira, Lamas, Lamas, e Rodrigues (2011) defendem, actualmente, encontra-se em curso um processo investigativo cuja finalidade é a inclusão de repertório português nos planos de estudos da disciplina de trompete no ensino vocacional, de forma a observar qual a sua influência, sustentada na implementação de um projecto educativo, no ensino deste instrumento em Portugal.

### **3. Um Projecto Educativo**

A ausência de repertório português nos programas curriculares vigentes dos conservatórios de música em Portugal despoletou a vontade de explorar a possibilidade de uma solução. Logo à partida, formulámos “(...) um problema geral de investigação a partir de uma situação concreta que comporta um fenómeno que pode ser descrito e compreendido” (FREIXO, 2010, p. 150). A nível da estruturação desses mesmos programas, o Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de Julho, remete-nos para a permanência,

embora com alterações parciais, da reforma de 1930 que ainda regula os Estatutos do Conservatório Nacional. Carlos Gomes (2000, p. 87) afirma que a reforma foi implementada

“(…) sem que tenham sido elaborados novos programas, sendo que os programas à data existentes eram, em grande parte, ou a reposição dos programas leccionados nos cursos superiores ou completos previstos pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, ou tinham sido elaborados após o 25 de Abril de 1974 pressupondo um nível terminal idêntico, ou superior, a estes. No entanto, foi estabelecido que enquanto não forem definidos novos programas para o ensino vocacional de Música, (...) [estes] são os definidos para os correspondentes anos dos programas da experiência [pedagógica] de 1971, com as adaptações necessárias”.

Conhecedores da reestruturação curricular que o ensino artístico especializado sofreu em 2012 (Decreto-Lei nº 156/12, de 13 de Agosto – Portaria 243-B), na qual foram estabelecidos “(...) os princípios orientadores da organização e da gestão dos currículos do ensino secundário, reforçando (...) a autonomia pedagógica e organizativa das escolas” (Anexo VI, p. 19), torna-se pertinente uma reformulação a nível dos programas. Procuramos, assim, obter esclarecimentos através do processo de investigação-acção, com base na elaboração de um projecto educativo devidamente fundamentado e avaliado, de forma a justificar que benefícios e/ou vantagens, a inclusão de repertório português para trompete nesses mesmos programas, vai gerar o incentivo à aprendizagem artística e a evolução pedagógico-didática, beneficiando o desenvolvimento dos alunos. Pretende-se, com esta investigação, analisar a forma como são concretizados alguns dos processos que levam à escolha e execução de repertório, em especial no âmbito educativo. Para tal torna-se necessário partir de alguns princípios básicos fundamentadores, tal como indica Monteiro (2007, pp. 73-74):

“1 – a análise da forma como os alunos [e professores] escolhem, conhecem e trabalham as obras musicais (...) possibilita a análise da maneira como se envolvem na interpretação musical.

2 – sendo analisado o processo de interpretação numa relação educativa, é possível generalizar essas análises para relações congêneres e tirar ilações sobre os objectivos que se vão atingir com as estratégias utilizadas; é assim, possível prever comportamentos futuros, numa relação profissional com as obras musicais – na interpretação – e com a música em geral;

3 – o trabalho de interpretação musical (...) orientado de alguma forma pelos professores; não obstante, o aluno poderá fornecer de uma forma exacta e particular elementos e informações muito precisas sobre o seu próprio processo educativo”.

Assente nestes valores, avaliamos processos educativos de performance musical relevantes e obtemos conclusões relativas a tipos de actuação definidos. Posteriormente, partindo dos resultados e de documentação orientadora, procuraremos perspectivar o que possa vir a ser uma melhoria à prática pedagógico-didática da trompete em Portugal, orientando, “numa altura em que os sistemas educativos formais tendem a privilegiar o acesso ao conhecimento, em detrimento de outras formas de aprendizagem, (...) as reformas educativas, tanto em nível da elaboração de programas como da definição de novas políticas pedagógicas” (DELORS *et al.*, 1996, p. 102).

Corroboramos Garlet (2012, p. 4), na medida em que “(...) ao desconstruir uma verdade, damos espaço para outras formas de pensar e de agir, para que outras verdades sejam construídas e, por sua vez contestadas”, pois acreditamos estar a dar relevo a esta acção quando refletimos sobre “(...) a orientação vocacional est[ar] associada a novas formas de organização do trabalho, de erosão das responsabilidades laborais e humanas e de mobilidade social (...)” (VIEIRA, 2009, p. 535).

Paralelamente ao processo a desenvolver, torna-se necessário repensar o repertório, procurando um alargamento em termos históricos, acompanhado de processos que incentivem espaços de descoberta, exploração e estudo de múltiplas formas e estilos musicais. O projecto integrará como meio material do estudo, a obra para corneta de chaves de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860). Assim, criaremos uma dinâmica didática com o objetivo de potenciar e melhorar a educação nas escolas, de forma a deixar em aberto linhas de investigação relativas ao impacto que procuramos ter numa área tão diversa como é a do ensino/aprendizagem da música. Sustentados em alguns momentos históricos, propomo-nos criar algo que possibilite evolução artística no futuro, pois “(...) a arte da educação é a forma de ensino adquirida por várias gerações através da prática. E, a partir de (...) seus métodos, modos, formas e processos, formou-se a ciência pedagógica, a ciência da educação, com suas regras, princípios e leis” (BRITO, 2010, p. 191). Estaremos, assim, a dar sentido ao exposto por Delors, *et alia* (1996), no *Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*, quando defendem que “a educação, sob as suas diversas formas, tem por missão criar, entre as pessoas, vínculos sociais que tenham a sua origem em referências comuns” (DELORS *et al.*, 1996, p. 51) abrangendo uma multiplicidade de culturas e circunstâncias, contribuindo, na dimensão social, para o desenvolvimento do ser humano.

Ressalvando alguma estreiteza na definição de educação, enunciamos Perdigão (1981, p. 287) quando transmite que

“a educação para a arte visa a formação de artistas profissionais e processa-se através do ensino artístico, seu veículo privilegiado. Consiste na transmissão formal de conhecimentos, de métodos e de técnicas relativos aos diversos domínios da arte. Da arte existente, da arte-património, assim como da arte em potência”.

Na sua essência, a performance musical dispõe de um vector basicamente prático, mas implica também uma compreensão, uma reflexão, um conhecimento das obras musicais nos seus mais variados aspectos.

Com este projecto procuraremos:

- localizar, reunir e catalogar a obra composicional de Santos Pinto e colocá-la ao dispor da comunidade educativa;
- indagar o seu conteúdo pedagógico do ponto de vista técnico e musical das suas obras;
- enquadrar a obra relativamente aos programas propostos pelos conservatórios de música portugueses;
- compreender o seu possível contributo para o desenvolvimento técnico de quem as estuda;
- perceber de que forma as suas opções interpretativas a nível da sonoridade, da agógica, da dinâmica, da articulação e do fraseado se tornam úteis como processo evolutivo de aprendizagem.

O objectivo último é, pois, perceber de que forma esta obra consegue ser apreendida como “(...) uma nova vivência ou como uma interpretação (...) [colocando-nos] perante uma experiência estética que está condicionada quer aos esquemas do compositor, quer aos do ouvinte, sem esquecer o papel do intérprete” (AGUIAR, s/d, p. 135).

### **3.1. O Compêndio como processo e como produto**

De forma a sustentar a componente prática, orientada pelos objectivos que apresentamos, na partilha com a comunidade educativa a que aludimos, é nossa intenção elaborar um compêndio como estratégia de “(...) introdução de inovações das práticas pedagógicas e como exemplares da circulação e apropriação de ideias” (VALDEMARIN, 2007, p. 316 *apud* BRITO, 2010, p. 189), visando contemplar a divulgação das obras alvo do estudo. Segundo Silva (2002, p. 12 *apud* BRITO, 2010, p. 187) “(...) a história intelectual deve privilegiar a leitura de um texto em relação ao seu contexto. Isso significa considerar a obra em relação à formação social e cultural de seu autor (...)”. Se

considerarmos a elaboração deste compêndio como “(...) objeto material de grande importância no processo de construção de uma cultura escolar e de uma tecnologia de gestão da sala de aula e do coletivo de alunos (...)” (BRITO, 2010, p. 188), encontramos perante: um registo importante; um documento decisivo que possibilitará maximizar as aprendizagens e contribuir para uma optimização pedagógico-didática do ensino da trompete em Portugal.

Como argumenta George Steiner “(...) no musicology, no music criticism, can tell us much as the action of meaning wich is performance” (STEINER, 1989, p. 8).

Uma das motivações, presentes no despoletar deste projecto, advém do facto de nos programas vigentes, para a disciplina de trompete, dos conservatórios nacionais não constar nenhuma obra de autor português, quando a Lei nº 46/86 de 14 do 10 (Lei de Bases do Sistema Educativo), Art.º 3, alínea a), transmite que

“O sistema educativo organiza-se de forma a: a) contribuir para a defesa da identidade nacional e para o reforço da fidelidade à matriz histórica de Portugal, através da consciencialização relativamente ao património cultural do povo português, no quadro da tradição universalista europeia e da crescente interdependência e necessária solidariedade entre todos os povos do Mundo (...)”.

Ao não cooperarmos neste sentido, estaremos a contribuir para a omissão de um dos primeiros propósitos da educação tal como definida pela Lei de Bases do Sistema Educativo: a tomada de consciência do valor do património cultural português e o não assumir a fidelidade a esse tesouro.

Segundo a Comissão de Reforma do Sistema Educativo (1988, p. 21), “(...) os princípios superiores que presidem à educação são o da liberdade e da autonomia”. Ao partilhar a noção de educação artística presente nestas concepções, salienta-se o carácter universalista e pluricultural das vivências, das práticas e dos conhecimentos, procurando descentralizar a educação de modelos rígidos pré-estabelecidos, induzindo à reflexão no que nos transmite Monteiro (2007, p. 130), quando afirma que a educação “(...) encontra-se numa situação que exige dar resposta às necessidades, prioridades, mudanças e projectos que vão surgindo na sociedade”.

Desta forma, o investigador e os que forem desafiados a intervir envolver-se-ão na interacção conducente ao desenvolvimento dos planos idealizados neste processo inicial (BOURSHEIDT, 2007). Entendemos que esta reciprocidade, que esperamos resultar num processo envolvente das partes, só fará sentido na, e através da, partilha de conhecimento, dando espaço à discussão de conteúdos e estratégias que promovam a reflexão sobre as práticas da sala de aula.

Para consecução do processo investigativo, a que nos propomos, e cientes de que “(...) a ciência dev[e] basear-se na indução e na experimentação, não na metafísica e na especulação” (FREIXO, 2010, p. 92), optamos por inserir o nosso projeto educativo nos conservatórios de música portugueses, a saber, Escola de Música do Conservatório Nacional, Conservatório de Música do Porto, Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório Calouste Gulbenkian de Aveiro e Conservatório de Música de Coimbra.

Invocamos novamente a Lei nº 46/86 de 14 de 10 (Lei de Bases do Sistema Educativo), Art.º 3, alínea c), que nos leva a reconhecer que

“O sistema educativo organiza-se de forma a: c) Descentralizar, desconcentrar e diversificar as estruturas e acções educativas, de modo a proporcionar uma correcta adaptação às realidades, um elevado sentido de participação das populações, uma adequada inserção no meio comunitário e níveis de decisão eficientes”.

Desta forma estamos a criar um ponto primordial de encontro, de investigação, de intervenção, de conservação, de influência e também de formação, agindo de acordo com as necessidades e potencialidades dos estabelecimentos de ensino, alvo da componente empírica.

### **3.2. O Blogue e a Comunidade de Prática**

A escolha destas instituições de ensino tem em atenção o facto de estarem ligadas à interpretação na educação musical, através da formação de instrumentistas, por serem exemplos de prática bem-sucedida do ensino musical e de através delas se “(...) reconhecer factores de interpretação na educação musical que interagem numa relação sincrónica e diacrónica” (MONTEIRO, 2007, p. 75).

De modo a viabilizar e partilhar a investigação, considerando o próprio processo de investigação-acção enquanto meio possível de ser realizado virtualmente (McNIFF & WHITEHEAD, 2006, p. 16), lançaremos um blogue para disponibilizar à comunidade de aprendizagem, que irá coadjuvar o estudo, contando com a colaboração dos facilitadores, que nas diferentes instituições, trabalharão todo o material em torno do qual desenvolveremos a componente empírica.

No recurso a este meio informático, de forma a que toda a comunidade envolvida possa beneficiar de uma fidelidade absoluta à partitura, estará acessível a informação através da execução automática dos dados nela obtidos como absolutos, onde a comunidade poderá tomar diversas opções interpretativas sobre as características

específicas das obras no que respeita à tessitura utilizada, à amplitude de dinâmicas, ao nível de dificuldade, às técnicas de execução, bem como a outras informações de carácter mais qualitativo. Leibowitz (1986, pp. 70-71) reforça a importância a ser dada ao campo mais vasto dos dados complexos de uma partitura, como a estrutura de uma frase, o sentido das progressões harmónicas, a forma da obra musical, de modo a combinar dados musicais absolutos e relativos. Recorremos Goodman (1968, pp. 194-195) pela pertinência que dá aos dados indemonstráveis como as articulações e o tempo quando não inscritos na partitura, que, no estudo em questão, tratando-se da recuperação de manuscritos, consideramos tratar-se de um aspecto extremamente importante a levar em atenção.

Desta forma, teremos a oportunidade de analisar e avaliar “(...) novos (re)questionamentos das dimensões ocultas presentes na reprodução de saberes institucionalizados que, por sua vez, se reproduzem em outros saberes, associados ao poder e às subjectividades moralizantes” (BOLÍVAR, 2008 *apud* PESTANA *et al.*, 2011), orientando a investigação sobre

- conceitos de obra musical e interpretação, enquanto meio pedagógico e didático, que leve a uma teoria que defina características e princípios orientadores;
- pareceres sobre a forma como a interpretação musical é exercida na prática, nomeadamente na prática educativa;
- análise e crítica da prática da interpretação musical, comparando-a com a investigação teórica, conduzindo à abordagem de diferentes percursos no âmbito da performance;
- reflexão sobre questões que levem ao desenvolvimento de uma prática musical revigorada, que correspondam aos reptos lançados actualmente pela Sociedade Educativa (CARNEIRO, 2005).

## CONCLUSÃO

Pelo desencadear de estratégias inerentes à natureza e às características do blogue, enquanto mecanismo pedagógico-didático, direccionado para configurações especializadas, promoveremos a “(...) construção de conhecimento, debate, intercâmbio, redes, integração [confrontando-nos] com novas estratégias pedagógicas, transformando a aula de expositiva em construtiva” (PESTANA *et al.*, 2011).

Reconhecendo que se tornaria árduo levar avante tal processo sem o recurso a este tipo de meios e que, sem o trabalho de equipa, tais acções volver-se-iam impraticáveis, procuraremos, através da implementação deste suporte tecnológico criar uma comunidade de prática virtual – *online* –, para potenciar o trabalho de equipa (Fig. 2), de modo a despoletar a co-docência e invocar o surgimento de novas vivências artísticas, com vista à obtenção de níveis elevados de performance.

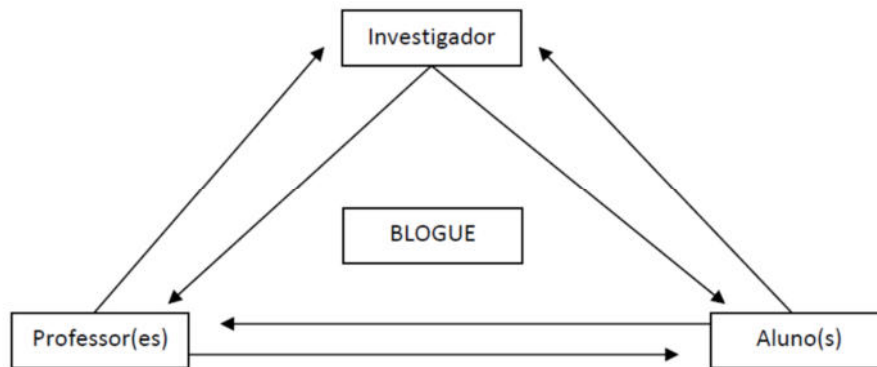


Fig. 2

Entendemos que, neste âmbito, como investigador não nos encontramos isolado, desenvolveremos trabalho no sentido de constituir um grupo que fortaleça “(...) um ambiente ergonómico, intenso, denso e motivador para a aprendizagem, uma equipa que integra especialistas (...) que visam proporcionar a aprendizagem” (LAMAS & LAMAS, 2011) e, conseqüentemente, despoletar funções pedagógicas, sociais, administrativas e técnicas (CARVALHO & GOMES, 2012).

O blogue tornar-se-à, assim, um suporte imprescindível à comunicação entre todos os intervenientes, permitirá estruturar a aprendizagem e providenciará evidências que induzam a uma avaliação faseada ao longo de todo o processo, de forma a motivar a reflexão e a conseqüente abertura à reestruturação e à melhoria. Esta prática estabelece “(...) perspectivar a Educação digital, através das potencialidades que ela oferece aos intervenientes do processo ensino-aprendizagem – professores e alunos” (LAMAS & LAMAS, 2011) e possibilitará a partilha de contextos específicos, impulsionando investigações futuras, contribuindo para cada vez mais se aperfeiçoar e atualizar o conhecimento, procurando criar uma atividade profissional de qualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, S. (1998). *A Invenção dos Sons*. Lisboa: Editorial Caminho.
- BOLÍVAR, A. (2008). *Didáctica y curriculum: de la modernidad a la postmodernidad*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- BUNCH-DAYME, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. New York: SpringerWien.
- CARNEIRO, R. (2005). Aprender e Educar no século XXI. *RBP AE*, 21(1/2), 11-31 .  
doi:10.21573/vol21n1%20e%2022005.23507
- CARVALHO, A. A., & GOMES, T. S. (2012). Comunidades de aprendizagem em contextos formais e informais online. In M. A. FLORES & F. I. FERREIRA, *Currículo e Comunidades de Aprendizagem: Desafios e Perspectivas* (pp. 121-147). Santo Tirso: De Facto Editores.
- DELORS, J., AL-MUFTI, I., AMAGI, I., CARNEIRO, R., CHUNG, F., GEREMEK, B., & NANZHA, Z. (1996). *Educação um Tesouro a Descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. São Paulo: Cortez Editora.
- DIAS, P. (2002). Comunidades de Conhecimento e Aprendizagem Colaborativa. CNE, *Actas do Seminário Redes de Aprendizagem, Redes de Conhecimento* (pp. 85-93). Lisboa: Conselho Nacional de Educação.
- EDUCATIVO, C. D. (1988). *Proposta Global de Reforma*. Lisboa: Ministério da Educação.
- FAURE, E. (1973). *Aprender a Ser. La Educación del Futuro*. Madrid: Alianza.
- FLORES, M. A., & FERREIRA, F. I. (2012). *Currículo e Comunidades de Aprendizagem: Desafios e Perspectivas*. Santo Tirso: De Facto Editores.
- FREIXO, M. J. (2010). *Metodologia Científica – Fundamentos Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GOMES, C. (2000). *Contributos para o estudo do ensino especializado da Música em Portugal. Memória Final do CESE não publicada*. Almada: Instituto Jean Piaget – Escola Superior de Educação de Almada.
- GOODMAN, N. (1968). *Los Languages del arte, aproximación a la teoría de los símbolos*. (J. Cabanes, Trad.). Barcelona: The Bobs Merrill co.
- GUMM, A. (2009). *Making More Sense of How to Sing*. Galesville: Meredith Music Publications.
- HEIZMANN, K. (2003). *Vocal Warm-ups: 200 Exercises for Choral and Solo Singers*. Mainz: Schott Music GmbH & Co.

- JOHNSON, M. (1987). *The body in the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAMAS, E. M., & LAMAS, E. P. (2011). Educação digital – que potencialidades para o processo ensino-aprendizagem? *Actas da Conferência online Informática Educacional*. Lisboa: Universidade Católica.
- LEIBOWITZ, R. (1986). *Le Compositeur et son Double. Essais sur l'interprétation musicale*. Paris: Gallimard.
- MARKHAM, A. (1998). *Life Online: Researching real experience in virtual space*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- MAULEÓN, C. (1998). La pedagogía del canto. Aportes desde la investigación multidisciplinaria. *Orpehotron*(4), 86-94.
- MAULEÓN, C. (2001). *¿Es la voz un instrumento musical?* La Plata: Apunte interno de la Cátedra de Técnica Vocal 1 - FBA, U.N.L.P.
- MAULEÓN, C. (2008). *Las bases psicológicas de la interpretación en el canto*. s.l.: Tesis doctoral inédita.
- MCKINNEY, J. (2005). *The Diagnosis & Correction of vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. Illinois: Waveland Press.
- McNIFF, J., & WHITEHEAD, J. (2006). *All You Need To Know About Action Research*. London: Sage Publications.
- MILLER, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- MILLER, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- MONTEIRO, F. (2007). *Interpretação e Educação Musical*. Porto: Fermata.
- NÓVOA, A. (2007). *Desafios do trabalho do professor no mundo contemporâneo*. São Paulo: SINPRO-SP.
- PARUSSEL, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno: La educación funcional del cantante - el Método Rabine*. Buenos Aires: Editorial GCC.
- PERDIGÃO, M. (1981). Educação Artística. In M. SÍLVIA, & M. I. TAMEN, *Sistema de Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PESTANA, A. L., NOGUEIRA, C. M., LAMAS, E. R., LAMAS, E. R., & RODRIGUES, R. P. (2011). B-learning – que reptos para o ensino-aprendizagem? *Conferência Ibérica em Inovação na Educação com TIC*, Bragança: Instituto Politécnico de Bragança.
- RABINE, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- ROLDÃO, M. L. (2007). Colaborar é preciso – Questões de qualidade e eficácia no trabalho dos professores. *Noesis*, 71, 24-29.

- ROTHENBERG, M. (1981). Acoustic interaction between the glottal source and the vocal tract. In K.N. STEVENS & M. HIRANO, *Vocal Fold Physiology* (pp. 305-323). Tokyo: University of Tokyo Press.
- SANCHES, I. (2005). Compreender, Agir, Mudar, Incluir. Da investigação-acção à educação inclusiva. *Revista Lusófona de Educação*, 5(5), 127-142.
- SATALOFF, R. (1992). The Human Voice. *Scientific American*, 267(2), 108–115.
- STEINER, G. (1989). *Real Presences*. London: Faber and Faber Limited.
- SUNDBERG, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- UNESCO. (2006). *Roteiro para a educação artística*. Lisboa: Touch.
- VENNARD, W. (1949). *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- VIEIRA, M. H. (2009). O Desenvolvimento da Vocação Musical em Portugal. O currículo como factor de instabilidade e desmotivação. *Actas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia* (pp. 530 -537). Braga: Universidade do Minho.
- WARD-STEINMAN, P. M. (2010). *Becoming a choral music teacher*. New York: Taylor & Francis.

## WEBGRAFIA

- AGUIAR, M. C. (s/d). *Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação*. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>
- ALBINO, C., & LIMA, S. R. (2009). *A aplicabilidade da Pesquisa-Ação na Educação Musical*. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/11251>
- BOURSHEIDT, L. (2007). *Pesquisa-Ação: uma alternativa para a pesquisa em Educação Musical no Brasil*. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/educacao\\_musical/ed\\_mus\\_LBoursheidt.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/ed_mus_LBoursheidt.pdf)
- BRITO, E. (2010). *A educação pelo livro: uma análise do compêndio de pedagogia de Dario Vellozo (1907)*. Disponível em: [http://www.outrostempos.uema.br/artigos%20em%20pdf/Ernando\\_Brito.pdf](http://www.outrostempos.uema.br/artigos%20em%20pdf/Ernando_Brito.pdf)

CARNEIRO, R. (2007). *La “nueva educación” en la sociedad de la información y de los saberes*. Disponível em: <http://www.oei.es/tic/santillana/carneiro.pdf>

GARLET, F. R. (2012). *A construção da subjetividade docente a partir de imagens e as imagens como enunciados*. Disponível em:

[http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Educacao\\_e\\_Arte/Trabalho/07\\_13\\_35\\_2139-7410-1-PB.pdf](http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Educacao_e_Arte/Trabalho/07_13_35_2139-7410-1-PB.pdf)

HENRIQUES, S., & OLIVEIRA, I. (2012). A Atividade de Blogging no Desenvolvimento de uma Comunidade de Investigadores: Um Estudo Exploratório. *Atas II Congresso Internacional Tic e Educação*. Disponível em:

<http://ticeduca.ie.ul.pt/atas/atas.html>

KELLOG, K. (1999). *Learning Communities*. *ERIC Digest*. Disponível em:

<http://www.ericdigests.org/2000-1/learning.html>

RIBEIRO, C. M., & MARTINS, C. (2009). O trabalho colaborativo como promotor de desenvolvimento profissional: perspectivas de formandos e formadores do PFCM. *ProfMat 2009*. Viana do Castelo: Associação de Professores de Matemática. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10198/4867>

WARD, M. H. (2006). Thoughts on blogging as an ethnographic tool. *Proceedings of the 23rd annual ascilite conference: Who’s learning? Whose technology?* Disponível em:

[http://ascilite.org.au/conferences/sydney06/proceeding/pdf\\_papers/p164.pdf](http://ascilite.org.au/conferences/sydney06/proceeding/pdf_papers/p164.pdf)

YALE, A. (sd.). *The Use of Learning Communities to Improve Student Learning and Success: Strategies, Tactics, & Assessments*. Disponível em:

<http://www.sru.edu/academics/enrollment/Documents/Presentations/Learning%20Communities.pdf>

## LAS ARTES EN LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983): ENTRE POLÍTICAS CULTURALES E INTERSTICIOS DE RESISTENCIA<sup>127</sup>

*Arts in the last argentine dictatorship (1976-1983): between cultural and interstitial resistance policies*

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad<sup>128</sup>

---

### Resumen

La última dictadura militar argentina fue un proceso complejo que articuló proyectos políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos. Y si bien podemos decir que las ciencias sociales han avanzado mucho en el estudio de las prácticas de violencia física desplegadas por el Terrorismo de Estado, quedan aún muchas preguntas sobre los programas culturales que cristalizaron la dominación simbólica. Este artículo procura contribuir al campo de la Historia Cultural centrando la mirada en esa segunda línea de trabajo. El presente texto reconstruye y analiza el caso de una institución fundada por la dictadura: el *Paseo de las Artes* de la ciudad de Córdoba, segunda urbe de Argentina. A partir de allí podremos adentrarnos en ciertas características de la “política cultural” (MILLER & YÚDICE, 2004) desplegadas no solo en terreno cordobés sino también en Buenos Aires: ceremonias, objetivos (in)visibilizados, usos y representaciones asignados a la *Cultura* en general y a las *Artes* en particular. Conjuntamente, exploraremos singulares “intersticios de resistencia” (FOUCAULT, 1992) con los cuales algunos *jóvenes artistas* lograron preservar espacios para la libertad de expresión en un contexto autoritario de Estado de Sitio. El corpus documental de esta investigación comprende tanto fuentes escritas como testimonios orales. A la vez, desde un enfoque teórico interdisciplinario, sostenemos que el imaginario dictatorial defendía la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, una *III guerra mundial* que, desde su visión, se libraba tanto en planos materiales como *espirituales*. Así, junto a la fase destructiva que hizo *desaparecer* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, el régimen también desarrolló una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. En ese marco, las políticas culturales dedicadas a las artes fueron uno de los dispositivos de la lucha simbólica con la cual la dictadura intentaba conquistar *mentes y almas* de los sujetos autorizados a seguir viviendo.

**Palabras clave:** *artes; última dictadura argentina; políticas culturales.*

**Key-words:** *arts; last dictatorship in Argentina; cultural policies.*

**Data de submissão:** Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

---

<sup>127</sup> Una primera versión de este artículo fue expuesta como ponencia en el *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. Concretado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti durante octubre de 2012 en Buenos Aires. Agradezco los comentarios que en aquella ocasión me efectuó la Dra. Daniela Lucena. Aquí se ofrece una versión revisada y aumentada del mismo.

<sup>128</sup> ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ - Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Becaria CONICET 2007-2012 dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. Directora del Grupo de Investigación: *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino*. Con sede en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Profesora en la Escuela de Historia de la misma universidad. ARGENTINA. E-mail: [asoledadgonzalez@yahoo.com.ar](mailto:asoledadgonzalez@yahoo.com.ar).

## INTRODUCCIÓN

Este artículo forma parte de una investigación más amplia donde se analizaron las políticas culturales desplegadas, sobre *la juventud* en general y sobre los *jóvenes artistas* plásticos en particular, durante la última dictadura en Argentina (GONZÁLEZ, 2012b)<sup>129</sup>. Entre las hipótesis principales, corroboramos que el imaginario oficial defendía desde el Golpe del '76 (aunque recuperando ideas anteriores como las de la Guerra Fría) la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, la cual, desde su visión, se libraba tanto en planos físicos como *espirituales*<sup>130</sup>. En base a ello, se desarrollaron dos fases de acción gubernativa: por un lado, una faceta destructiva que *erradicó* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, mediante dispositivos heterogéneos que abarcaron desde los campos de exterminio hasta la *incineración de libros*<sup>131</sup>.

Sobre este último episodio cultural, en mayo de 1976 el III Cuerpo de Ejército emitía un comunicado donde explicaba que esa quema era de: *documentación perniciosa que afecta el intelecto y nuestra manera de ser cristiana*. Entre los objetivos se postulaba: *para que con este material se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representa nuestro más tradicional acervo espiritual sintetizado en Dios, Patria y Hogar* (PHILP, 2009, p. 165)<sup>132</sup>.

Conjuntamente, la política cultural desplegó una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en los valores, supuestamente internacionales, de la *civilización occidental y cristiana* (AVELLANEDA, 1986; INVERNIZZI & GOCIOI, 2002; POSTAY, 2004). Al respecto, el año 1980 en Córdoba emerge como una bisagra peculiar ya que el diagnóstico bélico oficial celebraba la

---

<sup>129</sup> La tesis de Doctorado en Historia (de la cual este artículo retoma y amplía un fragmento) se tituló: *Juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)*. La misma fue defendida y aprobada en abril de 2013.

<sup>130</sup> Las palabras y frases citadas en *italica* refieren a tópicos del discurso dictatorial que emergían reiteradamente en distintos documentos históricos locales y nacionales.

<sup>131</sup> La política de *exterminio* desarrollada, mediante dispositivos ilegales y legales, contra los sujetos considerados *subversivos*, implicó prácticas criminales que fueron ensayadas primero en las provincias de Córdoba y Tucumán (desde 1974 y 1975), para ser extendidas prontamente al resto de la república (1976-1979). Se trató de una represión sistematizada (secuestro, detención en centros clandestinos, tortura, ejecución, apropiación de niños) pero, a la vez, silenciada y disimulada, que propagó el tópico de *los desaparecidos*. Si bien la CONADEP documentó alrededor de 9.000 casos, los organismos de DDHH reclaman por 30.000 personas y estipulan que se trató principalmente de “jóvenes entre los 15 y 35 años de edad”. La judicialización de los delitos dictatoriales comenzó en la transición democrática y perdura en el actual año 2013 como un proceso inconcluso de nuestra historia nacional. Entre la variada bibliografía que existe sobre el tema se sugiere consultar: Calveiro (2006).

<sup>132</sup> Un documento importante para explorar el imaginario oficial de guerra integral contra la subversión es el relato autobiográfico del general: VILAS, Acdel. 1977. *Tucumán, Enero a Diciembre de 1975. Diario de Campaña*, Disponible en: <http://www.nuncamas.org/>.

*victoria armada sobre el marxismo*, pero advertía sobre su amenaza latente en el plano cultural. De este modo, junto al *diálogo político* puesto en marcha desde el gobierno para afianzar la coalición cívico-militar, se ampliaron las medidas abocadas a la *batalla espiritual* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones* de los argentinos, especialmente de *los jóvenes*<sup>133</sup>.

En torno a las juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura, nuestra tesis doctoral (GONZÁLEZ, 2012b) corroboró que las biopolíticas juveniles se sustentaban en una mentalidad autoritaria, en un imaginario bélico y en un modelo civilizatorio militarista. Desde esa matriz ideológica, la población joven fue dividida, a nivel de las representaciones, en tres grandes grupos: *enemigos-subversivos*, *heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados*. Esas imágenes culturales condicionaron distintas estrategias de domesticación que comprendieron desde la vigilancia y el exterminio hasta políticas culturales de glorificación y homenaje festivo. En ese contexto, y desde una concepción oficial “espiritualista” de las *Bellas Artes*, las múltiples políticas artísticas del régimen pueden ser pensadas dentro de las principales medidas de combate simbólico desplegadas por aquel gobierno para *salvar las almas* de los argentinos, principalmente de *los jóvenes*. Así, la *sana recreación* y formación cultural de los jóvenes autorizados a seguir viviendo (los *heroicos y desorientados*) devino uno de los imperativos gubernamentales.

En ese marco, cobra sentido la proliferación de políticas culturales en la coyuntura cordobesa 1980-1983, cuando se fundaron instituciones y eventos artísticos donde “la palabra juventud” (BOURDIEU, 1990; CHAVES, 2006) adquirió una visibilidad destacada. Si bien las políticas dedicadas a juventudes y artes habían ocupado un lugar en la agenda dictatorial desde el Golpe del ’76, el año ’80 marca un incremento en la cantidad y espectacularidad de esas prácticas: exposiciones locales e interprovinciales, asignación de ateliers, concursos de manchas y murales, admisiones y premiaciones en concursos tradicionales como el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*, un

---

<sup>133</sup> Cabe señalar que, después de Buenos Aires (Capital de la República), Córdoba es la segunda ciudad más poblada de Argentina: fundada en 1573 por la corona española, es reconocida en la vigésima centuria por su desarrollo industrial y cultural. Es llamada *La docta* en alusión a que su universidad (UNC), creada en 1613, es la más antigua del país y la cuarta de América. También se la denomina *Ciudad de las campanas* en referencia a las múltiples iglesias católicas que emergen en su suelo. A la vez, junto a esas representaciones tradicionalistas, a lo largo del siglo XX irrumpen en ella dos acontecimientos que, además de darle fama (inter) nacional de *revolucionaria*, contaron con una singular participación “juvenil-estudiantil”: la Reforma Universitaria de 1918 y el levantamiento obrero-estudiantil conocido como *Cordobazo* (1969). Para un análisis socio-arquitectónico de Córdoba puede consultarse la publicación online de Díaz Terreno (2011), mientras distintos abordajes de la Historia Política y Social de la ciudad pueden encontrarse en la compilación de Tcach (2012).

*Salón Juvenil* municipal, una masiva muestra colectiva que bajo el nombre de *Arte Joven* reunió más de un centenar de obras artístico-plásticas en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” y la asignación de espacios en novedosos Centros Culturales barriales.

Entre estos últimos, que, según el discurso oficial, formaban parte de un dispositivo de *refuncionalización* de antiguos edificios *en desuso*, analizaremos la creación del *Centro Cultural Pasaje Revol* de barrio Güemes, prontamente renombrado como *Paseo de las Artes* (en adelante PLA). El mismo sobresale como caso paradigmático, entre otras razones, por que recientes testimonios permiten observar que no se habría tratado de un lugar *vacío* sino de un predio habitado por sectores estigmatizados en aquella coyuntura dictatorial: *prostitutas y ladrones*. A la vez, no es un dato menor señalar que se trata de un objeto de estudio vivo en el actual año 2013, cuando, además de Paseo de las Artes, se lo reconoce como *el Soho cordobés*<sup>134</sup>.

En el presente trabajo se explorarán algunas aristas de esos procesos artísticos, que combinaron censuras con promociones, analizando el caso del PLA. A partir de este objeto analizaremos algunas ceremonias, objetivos (in)visibilizados, usos y representaciones de la “política cultural” (MILLER & YÚDICE, 2004) dictatorial<sup>135</sup>. A la vez, intentaremos acercarnos a singulares “intersticios de resistencia” (FOUCAULT, 1992) mediante los cuales algunos jóvenes artistas pudieron resguardar posicionamientos críticos frente a los programas oficiales: desde silenciosas acciones individuales en defensa de la libertad de expresión hasta explícitas declaraciones colectivas contra la censura<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> El predio del PLA se ubica en una manzana del Barrio Güemes, bordeada por las calles: Marcelo T. de Alvear (*La Cañada*), Belgrano, Pje Revól y Achával Rodríguez.

<sup>135</sup> Por políticas culturales entendemos, de acuerdo con Miller & Yúdice (2004: 11- ss), “a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: un puente entre los dos registros” en que se define ‘la cultura’ (el estético y el antropológico). Esa política: “se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. Es más burocrática que creativa (...), describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista”. Siguiendo a Foucault, los autores consideran que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se incluyó a estas políticas culturales (entendidas como “un conjunto de prácticas y saberes culturales que determinan la formación y gobierno de los sujetos”) dentro del proyecto de administración de las poblaciones. La institucionalización de las mismas sería uno de los corolarios del proceso de gubernamentalidad, desarrollado desde la Edad Moderna, con el cual “el Estado comenzó a preocuparse por el individuo” y fue ampliando su gobierno hacia ámbitos como salud y espiritualidad.

<sup>136</sup> En torno a nuestra concepción de poder y resistencia estamos siguiendo las ideas foucaultianas: “Donde hay poder hay resistencia (...) Las relaciones de poder no pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales” (FOUCAULT, 1977, pp. 114-118). En cuanto a la última dictadura en Córdoba, pudimos comprobar que dentro de esa

Las principales fuentes analizadas para este artículo fueron: la revista *Guía de Córdoba Cultural* (GCC) emitida por la Municipalidad de Córdoba entre 1980 y 1983; el diario *La Voz del Interior* (LVI); y testimonios. En el caso de los entrevistados, se ha recurrido al uso de pseudónimos para citar relatos de agentes que se encuentran en actividad actualmente. Si bien reconocemos que las narraciones autobiográficas están impregnadas de subjetivas menciones, silencios, contradicciones y olvidos, las entrevistas focalizadas devinieron fructíferas e interpelantes al momento de analizar las vivencias dispares de un pasado reciente plagado de complejidades (PORTELLI, 1991; FRANCO & LEVÍN, 2007).

### **De la inauguración del PLA y los objetivos *culturales* (in)visibilizados**

El acto inaugural del *Centro Cultural Pasaje Revol* se concretó el 7 de julio de 1980 y formó parte de las “fiestas oficiales” (BAJTÍN, 1989) por la *Semana de Córdoba*. En esa ceremonia, cabe destacar la presencia de distintas autoridades que “cortaron las cintas dejando habilitadas simbólicamente las instalaciones” (GCC N° 3, 8-1980, p. 21): el intendente Gavier Olmedo, el Jefe de la Región Naval Centro (Capitán Aurelio Martínez), el Subsecretario de Cultura de la Provincia (Lic. Alejandro Moyano Aliaga) y el Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad (Arq. Miguel Ángel Roca). El mismo era promocionado en los diarios como “una idea tendiente a concentrar el movimiento artístico en un sector de la vieja ciudad recuperado para el futuro” (ver Fig. 1 y 2). A su vez, en un contexto oficial de defensa e interrelaciones con la Iglesia Católica, no es de sorprender que la performance haya sido clausurada con una *bendición* de las instalaciones por parte de un párroco vecino<sup>137</sup>.

---

urdimbre sistematizada que fue el régimen dictatorial, donde se congregaron militares y civiles en acuerdos explícitos y consensos silenciosos, también emergieron intersticios de resistencia. Estos últimos adquirieron una visibilidad especial en 1981, durante el “ensayo aperturista de Viola” (QUIROGA, 2004, pp. 223), pero recién lograron una presencia y/o articulación creciente entre la derrota de la Guerra de Malvinas y las elecciones del '83. Algunas disidencias, en las cuales confluyeron actores “juveniles” y “mayores”, conformaron un espectro de críticas materiales y simbólicas donde se conjugaron singulares prácticas de objetivación y subjetivación.

<sup>137</sup> Otros objetos de análisis que nos permitieron observar el incremento de las políticas culturales fueron las fiestas oficiales por el Día de la Juventud (21 de septiembre) y el Día de Córdoba (6 de julio) que, si bien se habían desarrollado desde 1976, desde 1980 abarcaron no solo *un día* sino en *una semana* festiva. Las performances gubernamentales concretadas por los dictadores locales para celebrar el Aniversario Fundacional de nuestra ciudad, emergen como procesos sugerentes al momento de analizar las políticas culturales dedicadas a socializar a *los cordobeses* en general y a *los jóvenes* en particular. En esas celebraciones, que precedieron y prosiguieron al período autoritario, lo que se (re)construía anualmente era la propia *identidad cultural cordobesa*, donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar el imaginario gubernativo anclado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. Entre las distintas puestas en escena materializadas en esos rituales, los concursos artístico-plásticos ocuparon un lugar constante y destacado.

Para 1981, tanto los diarios como la revista municipal (*Guía de Córdoba Cultural*) lo habían “rebautizado” como *Paseo de las Artes*.

En cuanto a los objetivos explícitos y silenciados en torno a la creación del PLA, observamos que los mismos adquieren distintas visibilidades en los discursos de tres funcionarios municipales. En principio, el arquitecto Roca manifestó que la finalidad era tanto “preservar nuestro pasado, ponerlo en valor y refuncionalizarlo” como la “descentralización de la gestión administrativa y cultural” (LVI, 8-7-80, 1s p9). Otras de las funciones asignadas por Roca al PLA en el mes de su inauguración fueron: “convocar al encuentro, sede de instituciones culturales sin fines de lucro y del trabajo de artistas jóvenes”. El Arq. Roca, Secretario de Obras Públicas bajo la gestión del intendente, teniente coronel, Gavier Olmedo (junio de 1979- abril de 1981), tuvo a su cargo la *refuncionalización cultural* de antiguas edificaciones de la ciudad. Entre ellas, una propaganda oficial de página completa publicada por la Municipalidad en aquella semana festiva, celebraba el acondicionamiento de tres sitios: el *Arco de Córdoba*, el *Cabildo* y el *Centro Cultural Pasaje Revol* (LVI, 5-7-80).

También en el período dictatorial, aunque con un año y medio de distancia, el Director de Promoción Cultural (Escultor Manuel Solís) aportaba dos datos sugerentes sobre los usos históricos del predio en que se fundó el Paseo de las Artes (LVI, 31-1-82, 3s p4): mientras a mediados del siglo XIX habría funcionado allí un asentamiento de carretas, a finales de dicha centuria se habrían construido, por iniciativa del intendente Luis Revol, “modestas viviendas para gentes de pocos recursos”, mayoritariamente obreros<sup>138</sup>. Según Solís, cuando los equipos de demolición habían comenzado a dismantelar las *deterioradas casitas*, la *iniciativa comunal decidió rescatarlas para adscribirlas al proyecto de irradiación* que, bajo la dirección de Roca, estaba *refuncionalizando* edificios añejos para convertirlos en Centros Culturales barriales.

En tercer lugar, los recuerdos recientes de otro funcionario municipal, el escultor Miguel Sahade (1940-2010), nos permiten conocer algunos objetivos y sucesos que no eran visibilizados en los discursos oficiales de los años dictatoriales<sup>139</sup>. En los tres

---

Las (dis)continuidades de esas fiestas oficiales entre 1976 y 1983 fueron abordadas en nuestra investigación doctoral; pueden consultarse análisis de caso en artículos recientes (GONZÁLEZ, 2012a, 2013).

<sup>138</sup> Manuel Solís se desempeñó como Director de Promoción Cultural municipal entre 1981 y 1983; las fuentes oficiales lo nombran indistintamente como arquitecto y/o escultor

<sup>139</sup> Miguel Carlos Sahade (1940-2010) fue un escultor, profesor y funcionario, que es considerado por la mayoría de agentes artísticos locales como un actor central del campo plástico cordobés durante la década de 1980. Atendiendo a nuestro objeto de estudio, no es un dato menor destacar que Sahade combina en su persona dos sugerentes visibilidades *juveniles*: por un lado, es reconocido como *joven artista*, al menos, entre 1972 y 1984 (período en que, por ejemplo, es convocado a tres ediciones de las muestras *Arte Joven*

encuentros que pude concretar con este artista en 2009, emergieron datos sugerentes sobre las circunstancias que rodearon a la creación del Paseo de las Artes. Respecto de estas entrevistas no es un dato menor que dos de las mismas se hayan concretado en el taller escultórico de Sahade (ubicado en calle Belgrano, en las inmediaciones del PLA, en su antigua casa materna), mientras la tercera la realizamos en la propia confitería del Paseo de las Artes.

Según su testimonio, el intendente Héctor Romanutti se había encontrado en 1976 con *un presente griego* en el predio donde posteriormente se erigiría el PLA: *gente muy embromada, casas ocupadas sobre todo por intrusos*, con una mayoría de *prostitutas o ladrones*<sup>140</sup>. Ante ello, las autoridades habrían decidido voltear las viviendas e instalar allí un galpón donde funcionaba una *fábrica de cajones de muertos y una sala de velatorio gratuita*. Según el entrevistado, esas medidas municipales enfrentaron dos tipos de reclamos sociales: por un lado, el disgusto de los comerciantes de rituales funerarios ante la competencia; por otro lado, una querrela legal por parte de los herederos del intendente Revol, quienes reclamaban que la donación se había efectuado con la única finalidad de hacer *casas para indigentes*<sup>141</sup>.

En relación a esas disputas restan muchas incertidumbres; sin embargo, según Sahade, pareciera que la dictadura logra acallar las demandas mediante la introducción del predio en cuestión dentro del programa de refuncionalización cultural que dirigía el arquitecto Roca. Futuras investigaciones podrán decir si las primigenias medidas de “limpieza” asociadas a la creación del Paseo de las Artes (que habrían echado a los habitantes de grupos sociales estigmatizados) pueden conectarse con las biopolíticas poblacionales de “erradicación de villas de emergencia”<sup>142</sup>. Según sostiene el trabajo de Snitcofsky (2011), este último fue uno de los dispositivos que desarrolló la dictadura en

---

del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”). Por otro lado, desde 1981 actuó como jurado y organizador de distintos certámenes para *jóvenes artistas*, entre ellos, los concursos de murales organizados durante las fiestas oficiales por la Semana de Córdoba (Fuente: Catálogo de exp. *Miguel Carlos Sahade, esculturas latentes*, Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes Córdoba, 2006. Idea, Lic. Pablo Canedo y Lic. Ana Luisa Bondone; Investigación y Texto, Prof. Martha Bersano).

<sup>140</sup> Romanutti se desempeñó como comisionado de facto en Córdoba entre abril del '76 y marzo del '79. Al respecto, es sugerente que el entrevistado recuerde al subsuelo del llamado *Palacio Municipal 6 de julio* (sede edilicia de las autoridades comunales) como un lugar donde funcionaba una *comisaría* y donde era habitual recibir represión física.

<sup>141</sup> Sobre la construcción del complejo de casas municipales en Pueblo Nuevo (hoy, Barrio Güemes), realizada por el intendente Revol en 1889, puede consultarse: Blanco (2010).

<sup>142</sup> “Villas de emergencia” o, más comúnmente llamadas, “villas miseria” son los nombres que se dan en Argentina a los asentamientos urbanos informales, que agrupan una densa cantidad de viviendas precarias habitadas por sectores pobres. Se desarrollaron especialmente desde la década de 1930 y, entre las paradojas del capitalismo actual, se ofrecen como *destino turístico* para visitantes extranjeros (una práctica posiblemente inspirada en los tours brasileños a las favelas).

Buenos Aires, como uno de los preparativos que acondicionaron a la ciudad para el Mundial '78<sup>143</sup>.

Al respecto, las fuentes que relevé sobre Córdoba, me permiten pensar similitudes y diversidades entre las prácticas de Capital Federal y las locaciones cordobesas del Paseo de las Artes. En principio, detectamos que el discurso dictatorial explicitaba que en los casos del PLA y del *Aguaducho* un objetivo central era: *rescatar un sitio de andanzas suburbanas para la cultura de la ciudad* (GCC N° 1, 4-1980, p. 23)<sup>144</sup>. En segundo término, cabe recordar que el predio del PLA se ubicaba en una manzana del Barrio Güemes, un distrito que diversos entrevistados coinciden en señalar como *una zona peligrosa*, ya que a comienzo de los años '80 contenía en su interior a la *Villa El Pocito*. Sin embargo, el traslado de este asentamiento a los márgenes de la ciudad no se produjo en período dictatorial (como habría sucedido con los primitivos ocupantes del PLA) sino dentro de los procesos inmobiliarios democráticos de la década de 1990<sup>145</sup>.

Conjuntamente, cabe señalar que otros de los *jóvenes estudiantes* (que hicieron uso de los ateliers del PLA y que actualmente se desempeñan como artistas y docentes en la UNC) reafirman los dichos de Sahade en torno a “la peligrosidad” que revestía el predio de Barrio Güemes antes de la instalación del Paseo de las Artes:

BP: Era medio heavy ir por ahí, era medio denso, digamos. Y yo creo que justamente al poner el Paseo ahí pusieron como un punto a través del cual se empezó a desarrollar un poco la zona porque eso...

SG: ¿Era denso en cuanto a que había villas cerca?

BP: No, no, no había villas pero...te robaban... ese tipo de cosas.

(Entrevista con Basilio Pardo, 2011).

<sup>143</sup> En cuanto al poder simbólico de las escenografías urbanas montadas entre 1976 y 1978 para aquel campeonato de fútbol, Silvestre e Gorelik (2005, p. 476) explican: “las ciudades debían mostrarse limpias y pujantes, no solo ante los argentinos sino ante el mundo que fiscalizaba de cerca al régimen”.

<sup>144</sup> Este segundo sitio se ubica(ba) en B° Alberdi: “El zanjón que de antiguo conocíase como Aguaducho, sirvió de objetivo. Su restauración (...) para poder desarrollar actividad artística es de importancia para la ciudad. La Municipalidad abrió la temporada estival con un Ciclo Cultural de danza, poesía, música y teatro” (GCC N° 1, 4-1980, p.23). Como señala un periódico reciente: “El pasaje está ubicado al 1550 de la avenida Colón y es un lugar símbolo: a metros de allí, con la supresión del internado en el Hospital Nacional de Clínicas, se encendió la mecha reformista estudiantil” (<http://www.sosperiodista.com.ar/Cordoba/Un-pasaje-a-mitad-de-camino>, consultado el 22-8-12). En esta segunda década del siglo XXI, se lo llama: *Paseo de la Reforma Universitaria*.

<sup>145</sup> Una nota periodística reciente aporta una sugerente reseña sobre la Villa El Pocito: “fue uno de los asentamientos marginales más emblemáticos de la ciudad de Córdoba, dadas sus dimensiones y cercanía al centro. Había comenzado a formarse en 1947, con familias de desempleados o emigradas del campo, [llegó a albergar] más de un millar de personas— apiñadas en poco más de una hectárea (...) En su interior, convivieron desde siempre familias humildes y trabajadores con algunos grupos que tomaron al caserío como ‘aguantadero’ de actividades delictivas. Fue esto último lo que le dio ‘mala fama’ a la villa, y lo que, a mediados de los años '90, precipitó su erradicación” (<http://www.diaadia.com.ar/content/una-villa-que-es-historia>, consultado el 31-05-2013). En esta noticia periodística, que no toma en cuenta las razones económicas intervinientes en la erradicación, las representaciones de *peligrosidad* del sitio invitan a pensar en continuidades entre el período dictatorial y democrático; un conjunto de procesos que sería necesario indagar en otras investigaciones.

En los recuerdos de *Basilio* (1957-) vuelve a emerger la figura de *los ladrones* asociada al sitio que luego ocuparía el PLA, aunque sin visibilizar a la Villa El Pocito que formaba parte del barrio Güemes a principios de los '80. A su vez, su creencia en que la instalación del Paseo de las Artes contribuyó al *desarrollo de la zona* vuelve a emerger en otros testimonios recientes que buscan razones para explicar el fenómeno del (hoy llamado) *Soho cordobés*. Esto podría hacer referencia a un proceso de gentrificación vigente en el siglo XXI (GIUNTA, 2009), cuya complejidad ameritaría otra investigación específica en la cual no nos detendremos aquí<sup>146</sup>.

Finalmente, el caso del *Paseo de las Artes* permite adentrarnos en algunas características de la política global de *refuncionalizaciones culturales* desarrolladas por la dictadura en Córdoba y en Buenos Aires. En relación con ello, dos años después de la inauguración del PLA, el escultor Manuel Solís informaba a la prensa que las reformas arquitectónicas (que habían transformado a ex mercados monumentales en los Centros Culturales de los barrios San Vicente, Alta Córdoba y General Paz) se habían articulado en torno a dos ejes: *funcionalidad y modernismo* (LVI, 31-1-82, 3s p. 4). Esas habrían sido las directrices con las que *se crearon salas destinadas a microcines, teatros, bibliotecas y exposiciones plásticas*. Pero además de estos proyectos artísticos e intelectuales, también se erigieron *bares, oficinas, instalaciones sanitarias y ámbitos destinados a la reunión de las entidades comunitarias, integrándose a todo el conjunto con poderosos dispositivos de iluminación y aire acondicionado*.

El discurso oficial explicitaba que los objetivos gubernativos eran tanto la descentralización de las actividades culturales como la *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* (GCC N° 15, 8-82, p. 3). Así, según las fuentes, en el Paseo de las Artes, además de las casas para actividades artísticas escolares y profesionales a puertas cerradas, también se construyeron: *una plaza* (que albergaba cada fin de semana una feria de artesanías) y *una confitería*.

---

<sup>146</sup> Giunta (2009, p. 260) explica que la gentrificación alude a “un proceso de transformación urbana, en el que la población original de un barrio empobrecido es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo (...) Es netamente urbano y se vincula al mejoramiento de una zona, al desplazamiento de poblaciones y, en muchas ocasiones, a los procesos de especulación inmobiliaria. Es común que el cambio se genere a partir de la modificación de las prácticas y los gustos originada en la instalación de intelectuales o artistas que actúan como *trend-setters*, atrayendo otros grupos y motorizando, luego, inversiones inmobiliarias que aumentan nuevamente los precios y provocan nuevos desplazamientos. En Buenos Aires son un claro ejemplo los barrios de Palermo o San Telmo”.

De este modo, la Municipalidad decía procurar, entre otras cosas, un nuevo espacio para *la recreación y el ocio* del público cordobés, entre cuyos destinatarios convocados por la prensa se encontraban: las *familias* (otras veces nombradas como *grandes y chicos*).

Estas *refuncionalizaciones* de Córdoba podrían relacionarse con las obras públicas realizadas en Buenos Aires por el intendente de facto, brigadier Cacciatore; por ejemplo, el proyecto del *Centro Cultural Recoleta*, desarrollado entre 1979 y 1983. Como señalan Silvestre y Gorelik (2005, p. 481):

“El viejo complejo estaba formado por el claustro de los monjes, lindante con la iglesia del Pilar y el cementerio de la Recoleta, que funcionaba entonces como asilo de ancianos; su remodelación implicó la traumática expulsión de los pensionados, en concordancia con la voluntad de Cacciatore de mantener ‘limpia’ la ciudad de las fealdades causadas por la vejez y la pobreza”<sup>147</sup>.

Por su parte, la investigación doctoral de Usubiaga (2012, p. 192) explica que: “En 1980, con motivo de conmemorar el cuarto centenario de la ciudad [de Buenos Aires], las autoridades impulsaron una remodelación del complejo para refuncionalizarlo como Centro Cultural con salas de exposición, un microcine y un auditorio”.

### **Usos oficiales del PLA, instituciones artísticas y algunos espacios de resistencia**

Otro eje de problemáticas emerge si analizamos las representaciones y las prácticas que efectivamente irrumpieron en el Paseo de las Artes, las cuales nos permiten percibir los sentidos adjudicados por el gobierno a la categoría *cultura* en general y al término *arte*, en particular.

---

<sup>147</sup> El trabajo de Silvestre & Gorelik (2005: 478-ss) aporta una comparación entre los planes desarrollados en Capital Federal y en Córdoba aunque privilegian el primer caso. Sobre nuestra provincia, señalan: “Roca opera sobre la ciudad como sobre una tela surcada [...] fue apoyado activamente por importantes publicistas de entonces, como su coterránea Marina Waisman”. Se lo asocia con “una revalorización del ámbito cultural de la ciudad en la creación de centros barriales, la redecoración de las tradicionales peatonales, las plazas secas con quiebres geológicos y enigmáticos cubos [...]. La obra de Roca pudo haber sido la más eficaz representación del régimen, en el sentido de escenografía urbana que Potemkin inmortalizó”. Consideramos que los distintos programas arquitectónicos desarrollados por la gestión de Roca en Córdoba ameritarían otras investigaciones profundas. En torno al *Centro Cultural Pasaje Revol*, contamos con una exploración en curso que propone indagar algunos aspectos del surgimiento de este espacio público: se trata de un proyecto de Trabajo Final de Licenciatura en Historia desarrollado por Florencia Sueldo, aprobado en 2012 y dirigido por Clarisa Agüero y Diego García.

Recordemos que el discurso oficial usaba frecuentemente ambas palabras como sinónimos para referir tanto a un sustantivo abstracto, que designa un proceso global de desarrollo espiritual y estético, como a los productos de ese proceso; es decir, a las obras artísticas (WILLIAMS, 2003, p. 91). Al respecto, observamos que el PLA emerge en sus inicios como albergue de singulares actividades intelectuales, cinematográficas, musicales y plásticas: salas de conferencias, proyecciones y conciertos, y pequeños ateliers para los *jóvenes artistas* cordobeses (GCC N° 3, 8-80. pp. 21-22).

Un año y medio después de la fundación del Paseo, otra fuente da cuenta de la existencia de “13 locales compuestos por 2 habitaciones, cocina y baño”, los cuales se encontraban adjudicados a especiales “instituciones sin fines de lucro: la Escuela de Artes de la UNC, la Escuela Provincial de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, la Escuela de Cerámica, la Escuela de Artes Aplicadas, APAC y la Fundación Pro Arte Córdoba” (LVI, 31-1-82, 3s. p4). Ese listado posibilita advertir que el espectro de agentes, acciones y entidades ubicadas bajo el tópico *artes* se había ampliado y diversificado en: una asociación, una fundación y cinco escuelas.

Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) remonta sus orígenes a los años '60 y, a comienzo de los '80, podemos ver su participación activa en eventos de la política cultural dictatorial como el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*. Por su parte, la Fundación Pro Arte Córdoba (FPAC) emerge en 1979 *por iniciativa de particulares y de empresas del medio cordobés*, adquiriendo una presencia central en el campo plástico mediterráneo de finales del siglo XX mediante la organización de un salón anual de pintura que alcanzó veinte ediciones consecutivas (1982-2001). Futuras investigaciones, abocadas al estudio histórico de estas “formaciones” (WILLIAMS, 1994), podrán informarnos sobre las particularidades y las interrelaciones de unas agrupaciones que vinculaban a los agentes artísticos con la burguesía local y con el Estado provincial. Al respecto, es sugerente que en las representaciones fundacionales de la FPAC se evoque a *los Medici de Florencia* como modelo del mecenazgo de Córdoba; quizás, por que sus fundadores se sentían partícipes de un orden cultural que intentaba renacer y (re)construir, entre otras cosas, al canon clásico<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> El catálogo de una muestra retrospectiva de esos concursos, nos permite conocer más detalles sobre esta entidad (FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. pp. 15-ss). Allí se reproduce el testimonio de Elita Fourcade, Presidente y Miembro Fundador: “la tarea de la FPAC es promover y difundir el arte en sus manifestaciones más jerarquizadas. También lo es, proponer la experiencia emocional del arte y su función enriquecedora del mundo cotidiano. Esta institución sin fines de lucro, reúne en su trabajo voluntario la gestión y el aporte de personas que se sienten responsables del devenir cultural de su comunidad [...] Desde el comienzo, nuestra casa del Paseo de las Artes constituyó

En cuanto a las academias (BOURDIEU, 2003) que recibieron casas en el Paseo, distintos entrevistados coinciden en afirmar que, durante toda la dictadura, en *las escuelas de arte* fue posible encontrar *ráfagas de libertad de expresión*. Más allá del control militar en la Escuela de Artes de la UNC y de los *policías que espiaban* en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. J. Figueroa Alcorta” (EPBA), muchos testimonios sostienen que fueron *refugios* donde pudieron *seguir rompiendo con todas las reglas* (al menos en el terreno de la creación estética individual). Una explicación posible de estos recuerdos emerge si relacionamos la complejidad del macrocosmos dictatorial con las propias tradiciones del microcosmos plástico, donde la definición del *joven artista* como un agente de *ruptura* (estilística, generacional, institucional) fue reinventada durante todo el siglo XX, penetrando en las instituciones mediante, por ejemplo, el academicismo antiacadémico. Recordemos que si bien en 1975 se produce el cierre de los departamentos de Teatro y Cine (dependientes de la Escuela de Artes de la FFYH-UNC), las carreras de Plástica y Música continuaron abiertas.

Cuando se inauguró el PLA en 1980, esas instituciones educativas habrían recibido entre 1 y 3 casas (cada una), las cuales fueron asignadas a sus *jóvenes* graduados y estudiantes como *ateliers gratuitos*. A finales del próximo año, la GCC N° 11 (12-1981: 44) ofrecía una imagen de algunos artistas plásticos en las plazas secas interiores del predio y elogiaba su dedicación, *a plena luz del día, a su noble tarea de creación de belleza* (fig. 3). Sin embargo, más allá de las posibles recepciones de aquel mandato estético y ético del gusto oficial, la mayoría de los testimonios recabados en nuestra investigación permite detectar una valoración de aquella experiencia de *taller* como un hecho excepcional y complejo. Pues si bien era una política cultural, su (re)apropiación por parte de algunos artistas también les permitió desarrollar resistencias ante los mandatos oficiales. Esta práctica podría relacionarse con el caso porteño, donde Marchesi (2003) señala que las premisas sesentistas devinieron imposibles en Buenos Aires bajo el régimen instaurado en 1976. Para la autora, la etapa dictatorial puede caracterizarse por

---

un lugar para el encuentro con artistas. Allí se gestaban los contactos que dieron lugar a los Salones, extraordinario ejemplo de mecenazgo [...] Muchos son los patrocinantes que nos acompañaron: Renault Argentina SA, Banco Suquía, Arcor, Volkswagen Argentina, La Voz del Interior, Fundación Minetti...”. Por su parte, el Arq. Juan Bergallo, Miembro de la Comisión de Plástica de la FPAC, expresa que “los inicios de la Comisión de Plástica se plasmaron en acciones tales como el precursor Salón *Historiando a Córdoba*, co-organizado con el Banco de la Provincia de Córdoba”. Ese concurso se concretó en 1980 y el prólogo del catálogo era escrito por Mario Remorino. Este último señalaba: “Florencia, en el Renacimiento, nos dio un maravilloso ejemplo de la integración del hombre en sus distintas facetas. Los Médicis fueron banqueros, industriales, además de grandes políticos. Pero especialmente fueron grandes mecenas que sellaron, con su apoyo moral y pecuniario, una de las épocas cumbres de la cultura universal. A través del tiempo, se los recuerda tanto o más por su fervor artístico que por sus otras importantes actividades”.

deslizamientos; entre ellos, desde las rupturas con las instituciones artísticas hacia una reapropiación de los espacios oficiales como estrategias de disidencia ante la dictadura.

Así, consideramos que, en el marco del Estado de Sitio, el PLA fue un reducto para las reuniones grupales de *jóvenes estudiantes* de artes, donde se ampliaron las redes de contactos artísticos (tanto entre escuelas provinciales y universitarias como entre distintas disciplinas creativas) y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad juvenil en áreas estéticas, pero también en terrenos afectivos y políticos<sup>149</sup>. En ese marco, son sugerentes los recuerdos de una artista que llamaremos *Graciela Roja* (1955-), quién durante aquellos años estaba cursando en la EPBA luego de haber abandonado la carrera de Arquitectura, entre otras razones, porque era *una facultad muy politizada* y su novio había sido apresado (Entrevista con la artista, 2011). Ante aquella realidad dictatorial (calificada por Graciela y otros entrevistados como de *confusión, locura y/o tristeza*), las relaciones de *amistad* que se amplificaron en lugares como el PLA, fueron para ella y para otros agentes de su generación, un espacio para *el encuentro, el consuelo* y hasta *la alegría*. De este modo, algunos jóvenes pudieron apropiarse de resquicios de autonomía y transformaron esas experiencias en un tipo de “estrategia de la alegría”, deviniendo uno de los mecanismos que contribuyeron “a la reconstitución del lazo social quebrado por el terror” (LONGONI, 2011, p. 19). De este modo, podemos pensar que allí se había configurado una micropolítica de la resistencia que ayudó a “proteger el estado de ánimo” frente a las represiones y promociones de la cultura oficial (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2012, p. 113). Paralelamente, en el conjunto de escuelas que poseían locales en el Paseo irrumpía una puja cuya indagación ameritaría otras investigaciones particulares: la distinción entre “artes bellas y aplicadas”, una rivalidad que también era nombrada mediante las oposiciones *mayores, espirituales* versus *menores, utilitarias*. Esa diferenciación, que emergía en los años ’80 en Córdoba, era elaborada tanto desde el ámbito gubernativo como desde el propio campo artístico (DONDIS, 1998; BOURDIEU, 1995). Además, esa distinción no solo se hacía patente en los nombres de los establecimientos educativos sino que adquiría una visibilidad especial en el PLA, donde algunas de las casas refaccionadas fueron asignadas a: *un grupo de artesanos que realizan allí sus trabajos y los comercializan directamente al público* (LVI, 31-1-82, 3s p. 4).

---

<sup>149</sup> En cuanto a la potencialidad de los talleres de artistas como lugares de resistencia ante el Estado de Sitio, durante la última dictadura, puede consultarse el texto de Constantín (2006. p. 25-ss) sobre el escenario porteño.

Al respecto, el testimonio de *Victor Jade* (1951-), quién cursaba estudios de filosofía y se dedicaba a la orfebrería en los años '70, rememora que los primeros artesanos de Córdoba surgieron a principios de la década de 1970, en el marco de las reapropiaciones locales del movimiento hippie (Entrevistas con el orfebre, 2012 y 2013). Según sus recuerdos, los artesanos habían sido objeto de una peculiar política cultural en el primer lustro de aquella década, cuando la Municipalidad de Córdoba les asignó *puestos-kioskos* en la calle 27 de abril (más precisamente en ladera de la Catedral, es decir, en el centro histórico citadino). Estos locales habrían sido clausurados con el Golpe de Estado de 1976, un período en que *Victor* y su esposa optaron por autoexiliarse en España. En 1980 la pareja ya estaba de regreso en Argentina pero no se vieron atraídos por la convocatoria dictatorial del Paseo de las Artes. No obstante, es posible pensar que varios de sus *jóvenes compañeros*, quienes vieron cercenada su labor en los comienzos del régimen, si aceptaron formar parte de la iniciativa de *Feria de artesanos* del PLA. Pues para 1981 la prensa epocal daba cuenta de un segundo concurso para cubrir los puestos: *En un reducto rescatado para las artes y la cultura (...) Para esta 2ª feria el jurado estuvo conformado por: Marta Squire, Nelly Canepari y Miguel Sahade* (GCC N° 10, 10-1981, 11)<sup>150</sup>.

### **De representaciones oficiales y pronunciamientos críticos.**

A partir del análisis del PLA, y de otros casos reconstruidos en nuestra investigación general (GONZÁLEZ, 2012b), podemos afirmar que, dentro de un grupo heterogéneo de actividades humanas concientes, el discurso oficial reservó el calificativo de *Arte* (con mayúscula) para designar algunas acciones y obras que respondían principalmente a dos rasgos distintivos aunque complementarios: por un lado, aspirar y lograr belleza; por otro lado, producir una experiencia estética en el receptor (TATARKIEWICZ, 2002, p. 56)<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Las reapropiaciones cordobesas del movimiento hippie abren una serie de cuestiones que sería importante abordar en otras investigaciones, por ejemplo, no es un dato menor que testimonios como el de Víctor recuerden que sus inclinaciones éticas y estéticas por el *flower power* y el pacifismo fueran rechazadas (y hasta insultadas) no solo por ciertos agentes dictatoriales sino también por algunos militantes de organizaciones guerrilleras.

<sup>151</sup> El sentido restringido de la primera definición aludía a un objetivo del artista plasmado en su obra, donde los parámetros de lo bello eran regidos por un canon clásico de equilibrio, armonía y proporción. Conjuntamente, la segunda significación refería a una supuesta capacidad del arte de posibilitar una vivencia estética caracterizada por una emoción “positiva” (como por ejemplo, el éxtasis).

En las mentalidades de la última dictadura, ambos significados se mixturaban con imaginarios religiosos y bélicos, que dotaban al arte (y especialmente a la pintura) de específicas funciones *espirituales*. Así, la Guía de Córdoba Cultural N° 6 (2-1981, p. 9) sentenciaba: *El arte que no nos eleva y acerca a Dios no merece siquiera el nombre de Arte*<sup>152</sup>. Posteriormente, la GCC N° 13 (4-1982, p. 3) especificaba detalles de los criterios editoriales generales de la revista, señalando que: en sus páginas *las notas artísticas son de toda índole, en amplio esquema de promoción y búsqueda de valores dignos de exaltarse*. En ese contexto, deviene entendible que 19 de las 20 portadas de la GCC hayan reproducido obras pictóricas con temas tradicionales: nueve imágenes religiosas, cuatro retratos, cuatro paisajes, un género costumbrista y una alegoría.

En sentido amplio, la dictadura desplegó desde sus inicios una compleja política cultural anclada en el imaginario de una *guerra integral contra el comunismo*, una batalla que se libraba tanto en frentes materiales como *espirituales*. Así, se evidenciaron dos planos de acción: por un lado, una fase destructiva que hizo *desaparecer* aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, por otro lado, una acción constructiva que intentaba (re)fundar el orden occidental y cristiano. En ese marco nacional, las experiencias de Córdoba devienen especialmente efervescentes y colocan al año 1980 como una bisagra peculiar: en el contexto del diálogo político habilitado por *Las Bases...* el gobernador Sigwald se reunió con doctores como Alberto Caturelli (Profesor de Filosofía de la FFYH, UNC), quien sentenciaba un tópico reiterado en el discurso oficial: *El Proceso de Reorganización debe ser largo (...) Si bien la lucha contra la subversión terminó en el campo de las armas, el marxismo aún persiste con su accionar en la cultura y la educación* (LVI, 31-5-80, 1s, p. 9)<sup>153</sup>. Dentro de esos imaginarios y políticas culturales, se entiende que los Centros Culturales barriales como el Paseo de las Artes fueran promocionados como una *irradiación* hacia las periferias, una *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* y un *rescate para la cultura* de sitios en *desuso* y “*peligrosos*”.

---

<sup>152</sup> Esa afirmación aludía a un “lema” de 1934 escrito por el pintor paisajista Fray Guillermo Butler en el marco de su exposición en esta ciudad, un productor cultural que era homenajeado por la revista municipal al cumplirse el centenario de su natalicio.

<sup>153</sup> Podemos decir que en 1980 se abre una coyuntura de crisis dictatorial, donde comienza a delinearse el agotamiento (QUIROGA, 2004) de un régimen que enfrentaba: críticas de organismos (inter)nacionales defensores de DDHH, conflictos entre sus cúpulas militares y crecientes desequilibrios económicos. En ese marco, los intersticios de resistencia hacia la dictadura se irán amplificando.

Efectivamente, durante todo el período autoritario, pero especialmente en la coyuntura 1980-1983, en esta provincia mediterránea proliferaron las políticas culturales dedicadas a preservar o conquistar *los corazones y las almas* de los cordobeses, especialmente de *los jóvenes*. La focalización en ese grupo poblacional puede entenderse si recordamos que el mismo era definido, desde el discurso hegemónico, como un sector social acechado por *el terrorismo, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos* (LVI, 5-8-80). Así, la formación cultural juvenil, entendida como *sana recreación*, fue un singular “objeto de preocupación y control administrativo” (FOUCAULT, 1977). Esa socialización se extendió sobre *los jóvenes* en general (es decir, sobre el grupo de sujetos autorizados a seguir viviendo por ser considerados *virtuosos* o *desorientados*) y sobre los *jóvenes artistas* en particular (es decir, sobre aquellos agentes vinculados a campos artísticos profesionales como el microcosmos plástico).

Respecto de la representación oficial que tenía el gobierno autoritario sobre *los jóvenes artistas*, se abren múltiples interrogantes que ameritarían otras investigaciones diversificadas. Es posible pensar que estos agentes pudieron ser calificados como *virtuosos* pero también como *subversivos*, de acuerdo a si sus poéticas y políticas (re)afirmaban o contradecían los *valores espirituales* defendidos por el régimen. Podríamos suponer, además, que esas clasificaciones polares (y sus matices) pudieron ser aplicadas al conjunto general de las artes, pero también a las distintas tendencias estilísticas de cada rama artística en particular: así, mientras *plástica* y *música* serían valoradas por la mirada oficial como prácticas conservadoras (en oposición a teatro y cine), la *pintura paisajista* y la *música sinfónica* serían jerarquizadas como actividades más *bellas* que el neoexpresionismo pictórico o el rock

Ese conjunto de imaginarios sobre las artes y los jóvenes fue recurrente en Córdoba durante todo el período dictatorial y, en el marco nacional de censura (AVELLANEDA, 1986), limitó la producción creativa de los artistas locales. Sin embargo, ese coercitivo sistema de control también presentó espacios para las disidencias. Junto al programa oficial de prohibiciones y promociones, existieron intersticios de resistencia donde algunos productores culturales (no solo jóvenes) lograron mantener una actitud crítica respecto a los abusos y proyectos del régimen. Por una parte, acciones silenciosas e individuales como consultar las bibliotecas de centros culturales extranjeros (por ejemplo, la variedad y libertad de consulta del germano Instituto Goethe son recordadas como un *refugio* que se distanciaba de la política de censura e incineración de

libros<sup>154</sup>). Por otra parte, también irrumpieron explícitas declaraciones colectivas en defensa de la libertad de expresión.

Deteniéndonos en este último caso, observamos que, posiblemente propiciado por el contexto “aperturista” de la presidencia de Viola (QUIROGA, 2004), la prensa local publicó una *Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa* (LVI, 20-7-81, p. 7). La misma era firmada por algunos agentes de nuestro medio, de quienes no se especificaban nombres propios pero sí rubros laborales: *actores, plásticos, periodistas, poetas, escritores, músicos, fotógrafos, intelectuales y hombres inquietos en general*.

Un primer elemento que deviene central en ese documento es el diagnóstico de desfasaje temporal de la actividad cultural que los rodeaba. Según la fuente, esa característica era uno de los eslabones de un proceso de decadencia mayor: el control oficial, con sus *limitaciones y rigidez*, les había provocado (a esos artistas e intelectuales) *un temor y una autocensura que paralizan al impulso creador*. Así, la labor creativa se había reducido a: *conformismo, consenso o anacronismo*. Esta crítica sobre su presente dictatorial nos introduce en un segundo tópico importante del documento que nos permite observar la “función social adjudicada al artista” (WILLIAMS, 1994) por los propios productores: *asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo*.

Esas palabras que postulan la interacción del creador con su medio contemporáneo podrían pensarse como una reapropiación de los manifiestos de las Vanguardias Históricas, unos movimientos mayoritariamente “juveniles” donde el quiebre con el pasado y las generaciones mayores devinieron postulados estético-políticos. Paralelamente su denuncia sobre la situación de la UNC (donde se produjo, entre otras cosas, el abrupto cierre de las Escuelas de Teatro y Cine) se enlazaba con un hecho fundante de la militancia intelectual de los “jóvenes cordobeses”: la Reforma Universitaria de 1918 *contra el escolasticismo*.

En tercer lugar, es un dato fundamental para nuestra investigación sobre “juventudes” observar que los autores, de esta *Declaración...* de resistencia al autoritarismo, se reconocen a sí mismos como *jóvenes* y dan cuenta de un conflicto generacional particular en ese contexto de censura nacional: *la marcada refluorescencia*

---

<sup>154</sup> En el sitio web del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, puede consultarse el listado de *libros prohibidos* en la última dictadura, así como otros documentos del pasado reciente argentino: <http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/biblio.pdf>

*de otras generaciones como las del '40, nos remite a épocas pasadas [...] Creemos que la impronta cultural de una época no puede estar en manos de quienes, mal o bien, ya han dado su testimonio histórico.* En ese marco, la metáfora del “florecimiento primaveral” es asociada con una edad “joven” que abarcaría desde los 20 a los 40 años. De acuerdo a las costumbres epocales de aquel campo artístico, que solía confundir nacimiento biológico con “nacimiento simbólico” (es decir, el reconocimiento como “artista” en el ámbito profesional respectivo), consideramos que *Generación del '40* hacia referencia a los nacidos en las décadas de 1910-1920, que en 1940 fueron visibilizados como “jóvenes veiteañeros” y “treintañeros”, mientras para 1981 rondarían los 60 y 70 años de edad.

Nuestra afirmación se sustenta en dos factores: en principio, por que, en los eventos oficiales de *Arte Joven* de aquella coyuntura fue frecuente la invitación de creadores que se encontraban entre los 20 y 40 años de edad; es decir que su nacimiento biológico se situaba entre las décadas de 1940 y 1960. En segunda instancia, por que varios testimonios de aquellos *jóvenes artistas* plásticos (de comienzos de la década de 1980) coinciden en delimitar el inicio de *la vejez* en los 60 años. Como ejemplo, cabe reproducir la percepción de uno de esos agentes juveniles sobre los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba:

SG: ¿Qué recuerdos tenés de APAC?

NM: Son viejos nefastos, siempre lo fueron. Podía asociarse cualquiera, había varias ‘señoras gordas’ [...] Hacían muestras de cualquier cosa, aunque eran especialmente paisajistas. APAC era una casa comercial: tenías que pagar una cuota para integrarte o exponer. ¡¡Era una cosa triste, fea, de viejo, viejos de 60 y 70 años!! (Entrevista con Nicolás Marrón, 2005)

Nicolás Marrón había nacido en 1956, estudiaba la Licenciatura en Pintura en la UNC durante la dictadura y participó en distintos eventos culturales, como el uso de los ateliers del Paseo de las Artes. Ese pequeño fragmento de entrevista sintetiza dos importantes procesos con implicancias materiales y simbólicas durante aquella coyuntura. En principio, nos permite acceder a representaciones “juvenilistas” y androcéntricas que se corresponden con las mentalidades preponderantes en aquel macrocosmos social. Así, el Marrón “adulto”, de 49 años, rememora sus percepciones “juveniles” de la década del '80 (cuando tenía entre 20 y 30 años) y define a APAC como una asociación de *viejos de 60 y 70 años*, que son caracterizados con tres calificativos despreciativos: *nefasto*, *triste* y *feo*. Su evaluación despectiva agrega una referencia corporal especial para la vejez femenina: *señoras gordas*. Consideramos que, por oposición, “la juventud” aparece

connotada como una etapa vital “propicia, alegre y linda”; mientras las mujeres jóvenes devienen además idealizadas con el canon de delgadez.

En segundo término, sus percepciones posibilitan acceder a singulares clasificaciones del microcosmos artístico-plástico epocal. A nivel estilístico emerge una puja generacional en la disciplina pictórica: el *joven* Marrón (como un amplio sector de sus pintores coetáneos) se inclinaba por el neoexpresionismo en un campo local donde la tradición hegemónica era el paisajismo. Así, paradójicamente, desde una “estética de la fealdad” vanguardista, prefería las figuras humanas distorsionadas con colores estridentes y descalificaba -como envejecidos y marchitos- a los paisajes (neo)impresionistas que eran distinguidos como *bellos* tanto por la política cultural oficial como por el exiguo mercado artístico epocal<sup>155</sup>. Desde este marco (y quizás con una visión influida por la economía denegada y el esteticismo de “El Arte por el Arte”) APAC también era descalificada por su supuesta dinámica *comercial*<sup>156</sup>.

## REFLEXIONES FINALES

La *refuncionalización* del añejo predio de *casas para indigentes* en el Centro Cultural Pasaje Revol (Paseo de las Artes) fue un episodio paradigmático dentro de las complejas políticas culturales desplegadas por la dictadura en Córdoba. Al respecto, se abren aristas del proceso que invitan a ampliar la investigación sobre las instituciones artísticas instauradas por el régimen en nuestra provincia y sobre sus posibles vinculaciones con las prácticas del terreno nacional.

Por el momento, podemos decir que una de las excepcionalidades del PLA residía en que el sitio donde fue emplazado era utilizado previamente como vivienda de sectores sociales estigmatizados, calificados por varios entrevistados como *prostitutas* y

---

<sup>155</sup> La tesis doctoral de Usubiaga (2012) estudia a las artes plásticas de la década de 1980 en Buenos Aires y argumenta que si bien la producción epocal fue multiforme, hubo preponderancia del neoexpresionismo pictórico. La explicación de esa preferencia disciplinar y estilística supera la acusación de “internacionalismo mimético irreflexivo” (recordemos el auge de movimientos contemporáneos como la transvanguardia italiana y los nuevos salvajes alemanes) para dar cuenta de las potencialidades culturales propias que adquiría ese lenguaje en el terreno argentino de la transición democrática: por ejemplo, articular discursos simbólicos de memoria sobre los abusos dictatoriales. Su hipótesis es aplicable al caso cordobés, con la peculiaridad de que en este espacio mediterráneo esa tendencia fue mayoritariamente adoptada por los jóvenes pintores.

<sup>156</sup> Cabe enumerar a los artistas plásticos que ocuparon los puestos de Presidente, Vicepresidente y/o Secretario en la Comisión Directiva de APAC durante aquellos años dictatoriales: M. Budini, M. Scieppaquercia, Alberto Avaca, Juan Hogan, Tito Miravet, Leone, Luis Sosa Luna, José Samper, Bernardo Ponce, Héctor Bianchi Domínguez. ([www.geocities.com/apac\\_cba](http://www.geocities.com/apac_cba), consultada el 4-2004). Entre sus producciones no solo había pinturas paisajistas sino también otros géneros tradicionales como naturaleza muerta y retrato. A la vez, un segundo lugar de hegemonía era ocupado por la escultura.

*ladrones*<sup>157</sup>. Ello lo diferencia de los demás Centros Culturales barriales instalados en los edificios *vacíos* de ex mercados. No obstante, el discurso oficial los promocionaba a todos como una *irradiación* hacia las periferias, una *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* y un *rescate para la cultura* de sitios *en desuso*. Paralelamente, la dictadura invisibilizaba muchos de los dispositivos de control y erradicación desplegados sobre los sujetos considerados “peligrosos y anormales” (FOUCAULT, 2000) respecto a su modelo de *civilización occidental y cristiana*.

Según las fuentes periodísticas, luego de la remodelación, los trece locales que integraban el predio del Paseo de las Artes fueron asignados a *instituciones sin fines de lucro* como APAC, la FPAC y las academias artísticas (provinciales y universitarias), destacándose su uso como *ateliers para jóvenes artistas*. Pero más allá de los planes gubernativos, en base a las entrevistas concretadas con algunos de aquellos *jóvenes estudiantes*, puede pensarse al PLA no solo como un proyecto autoritario sino también como un espacio que posibilitó reductos de resistencia: donde ciertos agentes pudieron reunirse mientras reinaba el Estado de Sitio y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad juvenil en áreas artísticas, afectivas y políticas. Al respecto son sugerentes los recuerdos sobre relaciones de *amistad* que se forjaron en el Paseo de las Artes, redes que reconstruían lazos sociales quebrados por el régimen y que proporcionaban *consuelo* y hasta *alegría*. Podemos pensar que, tanto en el plano individual como en el colectivo, la (re)apropiación de un lugar para el trabajo creativo y la reflexión viabilizó micropolíticas: no solo de disidencia, ante el mandato oficial estético-ético de *crear belleza*, sino también de defensa, ante un contexto de *confusión, locura, tristeza, temor, (auto)censura y parálisis*.

Así, dentro de esa urdimbre sistematizada que fue el régimen dictatorial en Córdoba, donde se congregaron militares y civiles en acuerdos explícitos y consensos silenciosos, también emergieron intersticios para las rupturas. Algunas de ellas conformaron un espectro de críticas materiales y simbólicas donde se conjugaron singulares prácticas de objetivación y subjetivación “juvenil”. Las mismas adquirieron una visibilidad especial en 1981, durante el ensayo aperturista de Viola (como la

---

<sup>157</sup> Futuros trabajos podrán informarnos sobre los destinos de aquellos habitantes luego de la instalación del PLA, quienes podrían haber entrado en la política de “limpieza y estetización” que comenzó a desplegarse como uno de los preparativos que acondicionaron a las ciudades para el Mundial de Fútbol de 1978 y habría continuado luego del evento deportivo.

*Declaración sobre la censura...*), pero recién lograron una articulación creciente entre la derrota de la Guerra de Malvinas y las elecciones de 1983.

Finalmente, a modo de alerta epistemológico para ésta y futuras historizaciones, conviene tener presente que los procesos artísticos emergentes en la última dictadura tuvieron una complejidad profunda, la cual torna difícil las generalizaciones debido a distintos factores. En principio, porque la política cultural desplegada en Argentina no solo implicó censuras sino también proyectos novedosos y promociones<sup>158</sup>. En segundo término, por que las opciones creativas que eligieron los artistas, en un contexto tan condicionante como la dictadura, difícilmente pueden reducirse a la polaridad de sentido común que define a *los jóvenes* como “innovadores” y a *los consagrados* como “conservadores”: los programas oficiales y los intersticios de resistencia nos muestran que muchas decisiones transitaron en un puente de grises, con sentidos explícitos e implícitos, conscientes e inconscientes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura en Argentina 1960/1983*. Buenos Aires: CEAL.

BAJTÍN, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

BLANCO, J. (2010). *Problemática habitacional y conflictos de intereses: las casas municipales de Pueblo Nuevo a principios del siglo XX*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.

BOURDIEU, P. (2002). La "juventud" no es más que una palabra. En *Sociología y cultura* (pp. 163-173). México: Grijalbo, Conaculta

BOURDIEU, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

---

<sup>158</sup> Al respecto pude participar en 2012 de fructíferas discusiones en la Mesa Temática N° 27: *Repensar la(s) censura(s). Productores culturales y autonomía: entre la prohibición y la promoción*. En el marco del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires. <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml>).

BOURDIEU, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: Aurelia\*rivera.

CALVEIRO, P. (2006). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

CHAVES, M. (2009). Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006. *Papeles de trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, 2(5), Disponible en:

[http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/05\\_15\\_Informedeinvestigacion\\_MarianaChaves.pdf](http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/05_15_Informedeinvestigacion_MarianaChaves.pdf)

CONSTANTIN, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Imago Espacio de Arte.

DÍAZ TERRENO, F. (2011). El lugar de todos. Consideraciones sobre el área central de la ciudad de Córdoba. *Revista digital Café de las Ciudades*, N° 104. Disponible en: [http://www.cafedelasciudades.com.ar/planes\\_104.htm](http://www.cafedelasciudades.com.ar/planes_104.htm)

DONDIS, D.A. 1998 [1973]. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOUCAULT, M. (2002) [1977]: *Historia de la Sexualidad*. (Tomo I y II). México: SXXI.

FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.

FOUCAULT, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.

FRANCO, M. & LEVÍN, F. (2007). *Historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.

GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires: SXXI.

GONZÁLEZ, A. S. (2012<sup>a</sup>). Juventudes' permitidas y celebradas en Córdoba. Performances oficiales por la 'Semana de la Juventud' en 1982. *I<sup>ras</sup> Jornadas de Investigación de Estudios de la Performance*. Facultad de Artes y FFYH, UNC. Córdoba. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/>

GONZÁLEZ, A. S. (2012<sup>b</sup>). *Juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)*. Tesis de Doctorado en Historia. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- GONZÁLEZ, A. S. (2013). Política cultural en la última dictadura argentina: fiestas oficiales e intersticios de resistencia en Córdoba. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com>
- INVERNIZZI, H. & GOCIOI, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- LONGONI, A. (Ed.) (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Barcelona: La Central-Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur.
- MARCHESI, M. (2003). Discursos de resistencia. *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*. Disponible en: [lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MarchesiMariana.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MarchesiMariana.pdf)
- MILLER, T. & YÚDICE, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- PHILP, M. (2009). *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- PORTELLI, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. SCHWARZSTEIN (Comp.), *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL.
- POSTAY, V. (2004). *Los saberes para educar al soberano, 1976-1989. Los libros de texto de civismo de las escuelas secundarias entre el Proceso y la transición democrática*. Córdoba: Ferreyra.
- QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. Rosario: Fundación Ross.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- SILVESTRE, G. & GORELIK, A. (2005). Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente. En J. SURIANO (Dtor.), *Dictadura y Democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SNITCOFSKY, V. (2011). Las villas de Buenos Aires bajo un contexto autoritario: aportes para el análisis de la memoria y las fuentes orales. *IV Congreso Internacional de Historia Oral*, Univ. Nac. de San Luis. 6 al 8 de Octubre, Argentina.
- TATARKIEWICZ, W. (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

TCACH, C. (Coord) (2012). *Córdoba Bicentenario*. Córdoba: UNC-CEA.

USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

WILLIAMS, R. (1994) [1981]. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

WILLIAMS, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

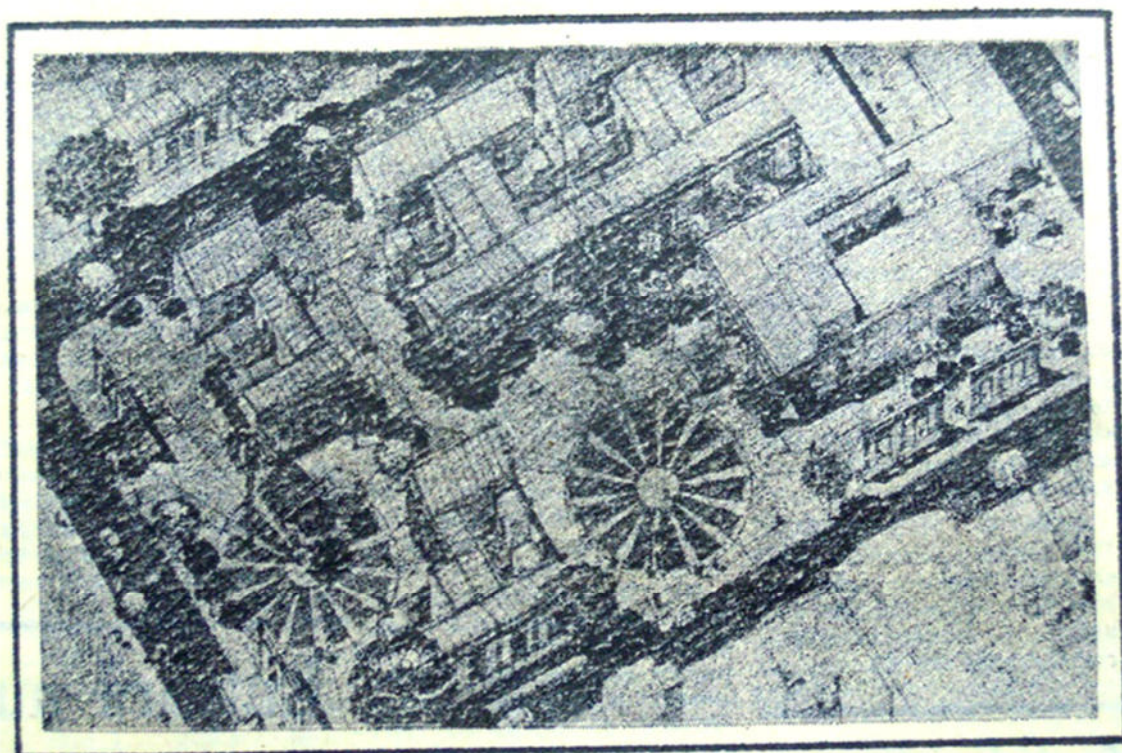
### **Entrevistas, realizadas por la autora, con:**

- Sahade, Miguel (1940-2010). Escultor y Profesor en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta” (EPBA). Entre 1977 y 1987 fue Jefe del Equipo Técnico del Museo Municipal ‘Genero Pérez’. 3 entrevistas: 27 de octubre, 3 y 10 de noviembre de 2009.
- *Graciela Roja* (1955-). Estudiante y egresada de la EPBA durante la última dictadura. En los últimos años se desempeña como Artista Visual y Docente de la citada institución. Agosto de 2011.
- *Nicolás Marrón* (1956-). Estudiante en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) durante el período dictatorial. En los últimos años se desempeña como Artista Visual, Docente e Investigador de la citada institución. 2 entrevistas: septiembre de 2002 y enero de 2005.
- *Basilio Pardo* (1957-). Estudiante en la Escuela de Artes de la UNC durante el período dictatorial. Dedicado desde sus inicios a la pintura, a la cual, en los últimos años, sumo la docencia en la citada institución. marzo de 2011
- *Victor Jade* (1951-). Estudiante de la carrera de Filosofía de la UNC entre 1969 y 1980. Orfebre con puesto en la Feria de artesanías (de calle 27 de abril) entre 1971 y 1976. 2 entrevistas: febrero de 2012 y marzo de 2013.

### **Fuentes escritas consultadas:**

- Diario *La Voz del Interior*. Córdoba. Período: 1976-1983
- Revista *Guía de Córdoba Cultural*. Municipalidad de Córdoba. Números 1 a 20 (período 1980-1983).

## Referencias de Imágenes



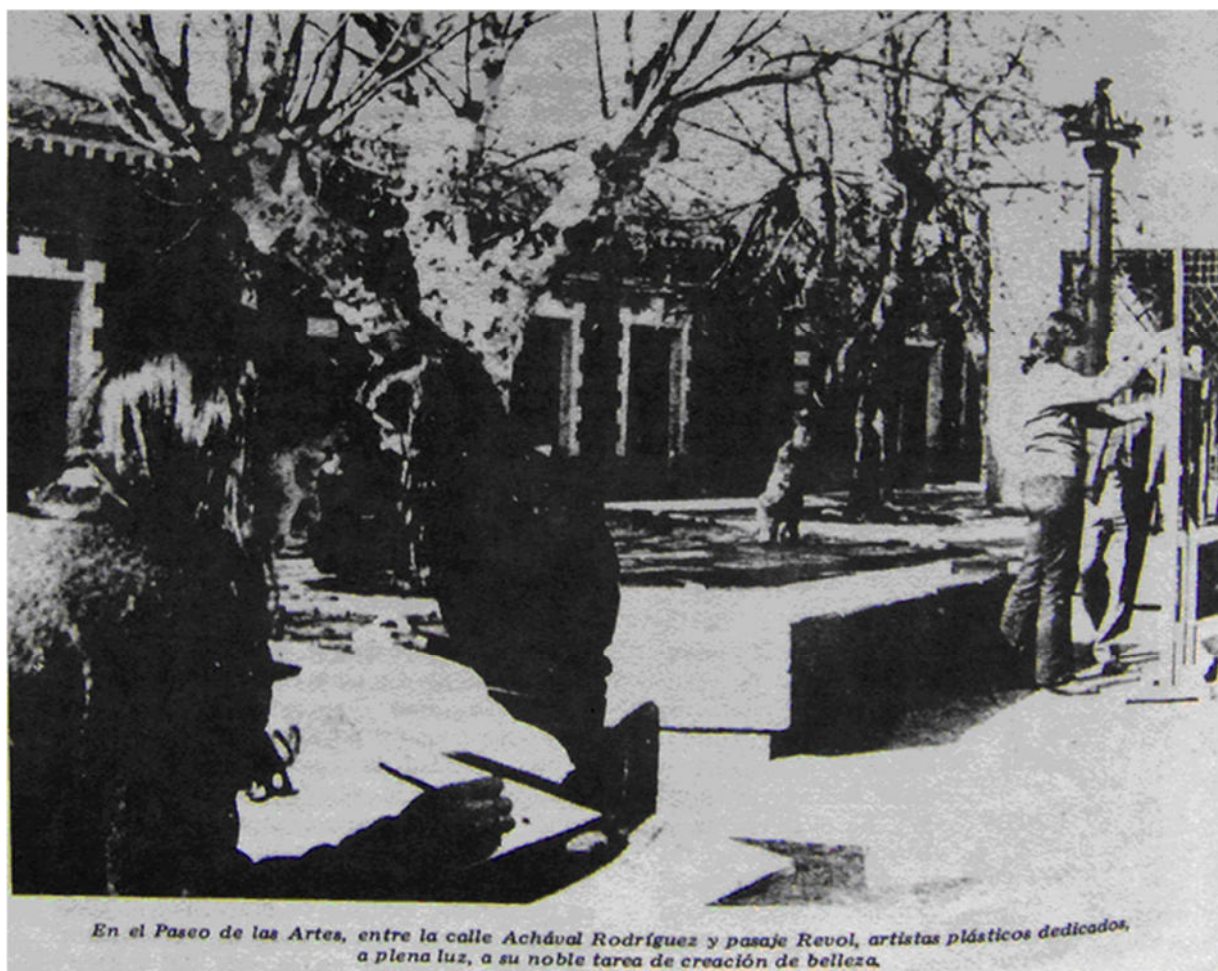
Centro Cultural de Pasaje Revol. Una idea original tendiente a concentrar el movimiento artístico de Córdoba en un sector de la vieja ciudad recuperado para el futuro.-

Fig. 1: La Voz del Interior, 5-7-1980, 1 sección, p. 9.



Instantes en que el Intendente Municipal, teniente coronel (R) Alejandro Gavler Olmedo y el Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad, arquitecto Miguel Angel Roca, cortan las cintas dejando habilitadas simbólicamente las instalaciones del centro cultural de Pasaje Revol.

Fig. 2: Guía de Córdoba Cultural N° 3 (8-1980, p. 21).



**Fig. 3:** Guía de Córdoba Cultural N° 11 (12-1981, p. 44).

## CRÍTICA LITERARIA Y ESCRITORES “NUEVOS” EN ARGENTINA

### *Literary criticism and “new” argentinian writers*

RIVEIRO, María Belén<sup>159</sup>

---

### **R**esumen

En los últimos años comenzaron a circular diversos textos en blogs y revistas culturales que debatían la aparición de una “nueva” literatura de “jóvenes” escritores argentinos. Una primera manera de acercarnos a este objeto y de preguntarnos por sus efectos en el campo será desde el modo en que los críticos lo construyen. Por ello, tomando la teoría de los campos de Bourdieu, analizaremos tres libros: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) de Elsa Drucaroff, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012) de Beatriz Sarlo, y *Los gauchos irónicos* (2011) de Juan Terranova, ya que son las publicaciones que de manera explícita y desde diversas posiciones se proponen estudiar esta narrativa.

### **A**bstract

Over the last few years, several texts on a “new” kind of literature of “young” writers have begun to be published on blogs and cultural magazines. We will approach this “new” literature by studying how literary critics create their categories to apprehend this phenomenon. We will use the theory of fields by Pierre Bourdieu to analyze the following books: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* by Elsa Drucaroff, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* by Beatriz Sarlo, y *Los gauchos irónicos* y Juan Terranova. These are books that focus on the study of literary works published during the last decade, chosen because their authors represent different positions in the literary field.

**Palabras clave:** *crítica literaria; campo literario; “nuevos” escritores; literatura “joven”; “Nueva Narrativa Argentina” (NNA).*

**Key words:** *literary criticism; literary field: “new” writers; “young” writers; “New Argentine Narrative” (NNA).*

**Data de submissão:** Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

---

<sup>159</sup> MARIA BELÉN RIVEIRO Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani. ARGENTINA. Email: [mariabelenriveiro@gmail.com](mailto:mariabelenriveiro@gmail.com).

## 1. Introducción

En los últimos años comenzaron a circular diversos textos en blogs y revistas culturales que debatían la aparición de una “nueva” literatura de “jóvenes” escritores. Los textos de estos escritores “nóveles” son publicados en editoriales -en general fundadas por sus pares-, la mayoría posee blogs y participa de las redes sociales, donde suben sus obras así como también construyen sus figuras de escritores, reseñan libros de sus contemporáneos, participan en su mayoría de antologías. Asimismo, se volvieron recientemente un objeto de estudio para diversos críticos literarios.

El presente texto se trata de un primer abordaje a la cuestión del campo de los críticos literarios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que se inscribe en el marco de un proyecto centrado en el fenómeno de la “Nueva Narrativa Argentina”. Una primera manera de acercarnos al objeto que la crítica literaria denominó “Nueva Narrativa Argentina” (NNA)<sup>160</sup> y de preguntarnos por sus efectos en el campo será desde el modo en que los críticos lo construyen. Por ello analizaremos tres libros: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) de Elsa Drucaroff, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012) de Beatriz Sarlo, y *Los gauchos irónicos* (2011) de Juan Terranova. La selección se debe a que son las publicaciones que de manera explícita y desde diversas posiciones se proponen estudiar narrativa publicada durante los últimos años.

Las reseñas de libros que se vienen publicando en las últimas décadas son muchas, proliferan los blogs que se centran en temas literarios así como también hay diversas revistas donde aparecen entrevistas a escritores y críticas a sus libros. No obstante, los estudios que abordan el campo literario de una manera sociológica son escasos. En relación con la crítica literaria de las últimas tres décadas encontramos ciertos diagnósticos: la aparición de críticas “democráticas” y entre pares y no solo desde posiciones académicas (JARKOWSKY, 2004; MAYER, 2004; SAÍTTA, 2004), la construcción de pares enfrentados para aprehender la literatura contemporánea (VITAGLIANO, 2004), y la construcción de una nueva figura en la década de los 90 que no se circunscribe solamente a la tarea del crítico, es decir, el productor cultural (BENZECRY, 2000).

---

<sup>160</sup> Utilizaremos esta expresión para referirnos a los autores que analizan los críticos de nuestro corpus ya que es la categoría que tiene más presencia en las reseñas y blogs. Ello no significa que se trata de nuestra unidad de estudio sino que es un punto de partida que empezaremos a analizar en el presente texto y que se complejizará en otros posteriores.

A su vez, desde un plano teórico se estudia a la crítica mediante diversos conceptos. La crítica se puede percibir desde el rol de instancia consagradora en el campo literario; como mediadora, dimensión que enfatiza el aspecto cooperativo de la actividad (Becker, 2008); o también como creadora de valor de lo literario y así inmersa en luchas por la definición legítima de su objeto (HEINICH, 2002; BOURDIEU, 2005). Sostenemos que no hay una respuesta única sobre la pertinencia de estas categorías, sino que su relevancia se justifica en cada caso particular. Por ello, partiremos de la perspectiva relacional de la teoría de los campos de Bourdieu para estudiar a los críticos como actores sociales que toman y construyen posiciones para adquirir o legitimar sus capitales y que, de ese modo, intervienen en el campo, en sus reglas y en la constitución de la concepción de qué es la literatura (BOSCHETTI, 1990; BOURDIEU, 2004).

Nos centraremos en los libros de Drucaroff, Terranova y Sarlo para analizar qué criterios utilizan para construir la categoría con la que aprehenden a los escritores contemporáneos y lo vincularemos con el modo en que se posicionan dentro del campo. También indagaremos en los diálogos que se establecen entre los textos y las luchas de que ello da cuenta.

## **2. Elsa Drucaroff y los “jóvenes” de la “nueva narrativa argentina”**

En 2011, la editorial Emecé publicó el libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* de Elsa Drucaroff. Se trata de un libro voluminoso, de más de 500 páginas en las que se despliega la lectura y análisis de una gran cantidad de libros, cuyas críticas se intercalan como ejemplificaciones de las hipótesis postuladas. Además, el corpus consta de 500 libros de 200 autores aproximadamente. La desmesura de este proyecto da cuenta de un terreno que todavía no se estudió sistemáticamente y cuyos límites son difíciles de demarcar. Si bien podemos encontrar textos que comienzan a aprehender estas obras, suelen ser ensayos aislados, críticas, publicaciones en blogs de los mismos escritores, análisis en revistas literarias, pero no un proyecto sistemático como el de Drucaroff. Ello también permite explicar la cantidad de respuestas y críticas que recibió así como también el espacio para nuevas preguntas y posteriores estudios. Drucaroff realiza un aporte contundente a la categoría de “nueva narrativa argentina” (“NNA”), concepto que también rastrea y rescata de suplementos culturales, blogs y artículos especializados. Esta categoría se construye desde diferentes aristas.

Por un lado, Drucaroff enfatiza la característica de “nuevo”. Ello se define como una forma diferente de vincularse con el pasado y de reelaborarlo, ya que se parte de la hipótesis que sostiene que los efectos de la última dictadura cívico-militar en el presente constituyen un trauma que todavía no fue elaborado y que, en consecuencia, rompe los lazos entre las nuevas generaciones y la “generación de militancia” de los años 60 y 70. Es esta misma idea de “generación” lo que permite explicar a Drucaroff cómo la “NNA” es una literatura “nueva”. Se argumenta que estos escritores se constituyen y toman conciencia como “generación”. Este concepto se define desde el año de nacimiento de los escritores y se resalta ciertas fechas, “efemérides” que impactan en el desarrollo de sus vidas, la más determinante para realizar el corte es la dictadura cívico militar: forman parte del corpus quienes eran adolescentes o niños durante esos años. Además, se los define en relación con otra “generación” a la que se califica como de “militancia”, es decir, quienes eran jóvenes o adultos en la década de los 70.

El hecho de que los escritores del corpus son “jóvenes” también los caracteriza y se vuelve un punto de disputa con otros críticos que reservan dicha categoría para autores de la década de los 90, lo que, según Drucaroff, conlleva la invisibilización de los escritores que estudia. A fin de estudiar a esta “generación” de “jóvenes” utiliza la figura de la teoría de Ortega y Gasset para construirlos como “prisioneros de la torre” por su relación con las generaciones anteriores. No obstante, también recurre a Mannheim para argumentar que no se trata de un mero recorte según el año de nacimiento.

De este modo, si bien crea extensas listas con nombres de escritores según sus años de nacimiento, fundamenta la elección de sus libros de diversas maneras: por el nuevo modo de circulación de las obras que se caracteriza por ser entre pares -a diferencia de lo que explica para la década de los 90 cuando no habría lecturas entre pares y lo que predominaba era la constitución de grupos en torno a una figura hegemónica-, y por su relación con las problemáticas del presente y, a su vez, por compartir “manchas temáticas”.

Este concepto lo toma de David Viñas; son temas y significados que se pueden rastrear en diversas obras y autores y que construyen un punto de vista no “travestido”, es decir, que da cuenta de las propias condiciones y no las de otras generaciones.

La referencia a Viñas<sup>161</sup> es fundamental ya que además de utilizar uno de sus conceptos lo menciona como “maestro” por haber construido a la literatura como “campo de batalla”. Si bien no es usual tomar a Viñas por los conceptos que crea, de hecho él mismo se constituyó como un crítico sin interés por crear teoría a quien se lo asocia con el anti academicismo aunque cargaba con una formación profusa y ocupó lugares en la academia. Lo que sí comparte Drucaroff con otras figuras del campo literario, como veremos con Sarlo, es retomar a Viñas en tanto figura de crítico cuyos análisis literarios conllevan una intervención política. No obstante, las críticas van a diferir. Drucaroff construye una posición de crítica cuyo objetivo es construir su objeto de estudio de una manera horizontal. Agrega que quiere evitar recortar el universo de escritores ya que ello constituye una operación de la crítica de la que se quiere desligar:

“[...] la función más interesante de la crítica no es juzgar [...] sino leer, encontrar en la superficie textual significaciones. Una crítica política no es necesariamente la que se proclama de izquierda sino la que con sus lecturas [...] moviliza, cuestiona, interpela significaciones de los Órdenes de Clases y de Géneros. Entonces, apelar a la izquierda puede ser apenas un modo en que la crítica ‘patovica’ encubre su conducta: custodiar la ‘sagrada’ puerta de la literatura bajando o subiendo el pulgar a los libros” (DRUCAROFF, 2012, p. 168).

Es decir, la construcción de la categoría “NNA” se realiza a la par del ejercicio de un nuevo tipo de crítica. Ello se convierte en un eje del libro. Tanto es así que dedica un capítulo a discutir con quien cree es un ejemplo paradigmático de la crítica “patovica”, Beatriz Sarlo:

“Si en 2005 [Sarlo] llega a la conclusión de que es preciso leer lo que escriben las generaciones de postdictadura, hay que lamentar que lo haga para constituirse en guardiana de las puertas del valor literario y no para pensar por qué ahora sí le importa lo que antes no; por qué hay tanto escrito y tanto ignorado” (*Idem*, p. 231).

---

<sup>161</sup> Es decir, un escritor prestigioso dentro del campo literario, que trabajó dentro de la academia pero que se reivindicaba en contra de ella. Vale aclarar que uno de sus libros de crítica literaria, *Literatura y realidad política*, se considera un clásico dentro de la crítica literaria argentina (GORELIK, 2010; LÓPEZ, 2010; TORRE, 2010; VEZZETTI, 2010). Se lo construye como un intelectual clave que “[d]ejó una marca en la crítica literaria, de algún modo fundó o renovó una tradición sociocrítica que encuentra sus objetos (la “realidad política” del título, la sociedad y el poder), en las mismas obras y en el propio trabajo sobre los textos” (TORRE, p. 2010). Fue profesor universitario, fundó Contorno, una de las revistas más influyentes de su época y que tuvo un impacto fuerte en la manera en que se concebía la literatura argentina (GORELIK, 2010), y marcó un estilo “antiacademicista” o, como explica, Giordano tomando a Adorno (2003), “sin ceremonias”. “Anarquismo del estilo, que lo vuelve reticente o inasimilable para cada momento del campo intelectual en sus lenguas hegemónicas. Si seguimos releendo a Viñas, si nos interesan esos libros ya desencuadrados, es porque la explicación sobre la cultura y la historia argentinas requieren esa perseverancia en una escritura autónoma” (LÓPEZ, 2010, p. 156).

Para Drucaroff, la “batalla” central no reside en definir qué es la “NNA”, qué valores expresa o qué concepción de literatura construye sino en cómo debe construirla la crítica, es decir, qué operaciones debe realizar. Drucaroff expresa que no es su intención dejar por fuera a algún autor que lea, es decir, no delimita su objeto de estudio utilizando un criterio de “valor literario”: “No invalidaré todavía la obra de un escritor de postdictadura, incluso aunque le plantee objeciones; antes de intervenir para negar todo valor a algunos de ellos, la literatura de los prisioneros de la torre tiene que ser descubierta y varios de sus autores deben ingresar legítimamente al canon” (DRUCAROFF, 2012, p. 210). De este modo, Drucaroff realiza un movimiento paradójico. Por un lado, postula que la crítica debe ser horizontal con respecto al criterio de selección de autores que reseñará. Sin embargo, justifica ese rol expresando que todos los escritores deben entrar al canon en principio para poder ser “descubiertos”, como si la crítica fuera la única instancia de consagración para un autor. De ahí la paradoja, una crítica que desea alejarse del procedimiento de “juzgar” a los escritores desde criterios de “valor literario” se vuelve su única instancia para entrar al canon: “[la NNA] puede no terminar de conformarse, o conformarse apenas en diálogo con intervenciones críticas como la mía” (*Idem*, 2012, p. 170).

Así, lo “nuevo” no es solo lo literario sino también el modo de hacer crítica y la relación que establecen estos autores con ella -la “NNA” se diferencia de los autores del “grupo Babel”<sup>162</sup> por no escribir según el canon establecido por la crítica académica-. De este modo, en el libro se vislumbra el objetivo de registrar sin “juzgar” las publicaciones de estos escritores. Es decir, se construye una fotografía -que intenta abarcar el panorama de la manera más amplia- de la primera década de 2000. Se capta un momento sin proponerse pensar qué sucederá con este movimiento en el futuro. En la presentación del libro, Drucaroff aclara que la categoría con la que trabaja de “generación de postdictadura” corresponde al período abarcado en el libro y que se trata de una posición desde la que se escribe, la que se puede modificar.

---

<sup>162</sup> Drucaroff los caracteriza como “*los últimos autores que aparecieron en la prensa gráfica*” (DRUCAROFF, 2011, p. 48), es decir, que poseían “visibilidad social” a diferencia de los escritores de la “NNA”. Se los llama también “grupo Shangai” (los escritores que lo conforman son Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Jorge Dorio, Martín Caparrós y Alan Pauls, entre otros) pero no constituyen los antecesores fundamentales de la “NNA” como otro de los grupos de la década de los 90, “Biblioteca Planeta”: Forn, Fresán, Figueras, Martínez o Rejtman escribieron con fuerte conciencia de ser la primera generación de postdictadura y sus planteos literarios tienen, desde ahí, cierta urgencia, algo que rezuma verdad; los ‘Shangai’, en cambio, intentaron proponerse como generación nueva pero sólo consiguieron producir la literatura decadente de la generación derrotada; exquisitamente refinada y bien escrita, en el mejor de los casos, pero demasiado asustada, demasiado marcada por la decepción de haber visto caer la noche sobre la fiesta de los años 70 (DRUCAROFF, 2011, p. 93).

Al contraponerse con la crítica “patovica” que sería la hegemónica, Drucaroff se sitúa en los márgenes del campo, a la par de la “NNA”. Quizás ello se vincule con su formación. Mientras la mayoría de los críticos literarios y de los titulares de cátedras de la carrera de Letras de la UBA y muchos de los escritores son egresados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, una de las instituciones centrales del campo, Drucaroff es profesora del Instituto Superior Del Profesorado Dr. Joaquín V. González. Además comenta haber circulado por los mismos espacios que estos escritores y haber publicado en algunas de sus revistas, por ejemplo. Así creemos que una de las marcas de este proyecto es la de enfatizar ciertos lugares no hegemónicos dentro del campo literario: el ensayo reniega ser científico (el corte temporal lo tilda de “cierre arbitrario”, incorpora como bibliografía ensayos publicados en blogs y otros que son autoría de estudiantes del seminario que dicta en la carrera de Letras de la UBA), la crítica se postula como una operación que no juzga y registra todo lo que se publica, y la NNA se define como una producción literaria que no se contrapone a la lógica del mercado sino que se construyó a la par de ella: “una narrativa verdaderamente nueva y, en muchos casos, valiosa, además de un movimiento dinámico y crítico de la sociedad argentina y también una operación de marketing en cuanto apuesta con esperanza a su energía juvenil y al trabajo colectivo para construir lectores, es decir, un mercado” (DRUCAROFF, 2012, p. 185).

### 3. Beatriz Sarlo y las noticias de lo “nuevo”

En Mar Dulce (fundada en 2011), una editorial más pequeña y nueva que Emecé –que pertenece al grupo Planeta–, Beatriz Sarlo publicó *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Esta jerarquía entre las editoriales no se traduce de manera lineal en las posiciones de prestigio que ocupan las críticas. Por el contrario, pareciera que una crítica literaria e intelectual tan consagrada como Sarlo no precisa de la instancia de legitimación que sería la publicación en una editorial prestigiosa. Por lo tanto, publica en un editorial nacional creada recientemente, que dirige, entre otros, Damián Tabarovsky<sup>163</sup>, es decir, quien fue también editor del diario donde publica Sarlo y que propulsó este proyecto.

---

<sup>163</sup> Damián Tabarovsky nació en 1967 y es escritor y traductor. Fue director de la editorial Interzona, una de las editoriales “independientes” que publicó a muchos de los escritores catalogados dentro de la “NNA”.

El objetivo de los ensayos cortos que componen el libro no fue desde un principio la publicación en un libro como un trabajo unificado. De hecho, son publicaciones en el suplemento cultural del diario Perfil entre 2007 y 2012, un corte similar aunque más acotado que el de Drucaroff. Ello refleja cómo está armado el libro y cómo es el prólogo donde podemos encontrar hipótesis más generales que unifican lo que se expone en los diferentes ensayos. De todos modos, Sarlo retoma ideas de un ensayo al otro, lo que da cuenta de que al escribirlos iba formulando hipótesis acerca de esta literatura.

Sin utilizar la categoría de “nueva narrativa argentina”, Sarlo analiza 33 obras de autores argentinos que considera “literatura del presente”. Los autores incluidos en este corpus difieren del de Drucaroff no solo por la cantidad sino por los autores en sí que lo constituyen. Cabe destacar que desde el título se resalta la cantidad de obras que se van a analizar. Si bien no se hace referencia explícita a las hipótesis de Drucaroff, ni se le responde directamente a las múltiples críticas que aparecen en *Los prisioneros de la torre*, ya parece haber una referencia en el título: se contrapone al monumental corpus de 500 obras el de 33 ensayos, lo que resalta la intervención crítica.

En el prólogo del libro, Sarlo discute el rol del crítico y delinea algunas ideas acerca de aquello que considera como “literatura del presente”. Sin embargo, nuevamente no hace referencia a ningún crítico. Solamente menciona a David Viñas como antecedente teórico. Ya trabajamos cómo funciona la figura de Viñas en Drucaroff. En este caso, Sarlo no toma sus conceptos teóricos. La crítica formada con Viñas parece retomar su figura como intervención política, pero no como calco sino en consonancia con los cambios de la coyuntura. En *Escenas de la vida posmoderna*, Sarlo plantea que la figura de intelectual típica de la modernidad, la de la intervención “heroica”, caducó. Sin embargo ciertas características permanecen: “la crítica de lo existente, el espíritu libre y anticonformista, la ausencia de temor ante los poderosos, el sentido de la solidaridad con las víctimas” (SARLO, 2004, p. 178). El libro de Sarlo y el recorte que realiza es claramente una intervención dentro del campo literario y una respuesta a lo postulado por Drucaroff. Sin embargo, en los ensayos no rastreamos hipótesis contundentes o calificativos fuertes. Ello parece estar en consonancia con que

“[...] todavía está fresco el recuerdo de los vanguardismos políticos [...] Hemos aprendido, además, la enseñanza de grandes movilizaciones exitosas de la última [...] enseñaron a valorar la riqueza de las diferencias, que se acuerda mal la vocación de absoluto y la fuerte tensión abstracta de los intelectuales del pasado” (*Idem*, p. 178).

Por lo anterior, la posición de Sarlo se acerca al tono democratista de Drucaroff, aunque sí enfatiza las diferencias de cada autor y claramente su corpus se reduce. Como también encontramos en Drucaroff, Sarlo establece relaciones estrechas con participantes del objeto que estudia. La crítica plantea que Maximiliano Tomás, quien era editor del suplemento donde publica Sarlo, y Damián Tabarovsky participaron de la conformación del corpus, ayudando a elegir libros y recomendando otros. Es interesante que estos autores también hayan participado ya que la coloca a Sarlo en una relación más directa con esta “nueva literatura”. Maximiliano Tomás fue el antologador del libro de cuentos *La joven guardia*, que se considera uno de los inaugurales de la “NNA”. Sin embargo, se posiciona un poco más alejada que Drucaroff, quien comenta que participó directamente de jornadas, lecturas y talleres con estos escritores, además de haber publica en revistas que ellos crearon, como *El interpretador*, por ejemplo. Entonces, Sarlo interviene de modo más directo desde el modo en que construye su corpus. Los criterios utilizados para decidir qué obras entraban al corpus están relacionados con lo que Sarlo explicita que le “atraían”, que son autores que publicaron una sola obra o dos (sin embargo también reseña a César Aira o a Sergio Chejfec que poseen una obra mucho más numerosa, como también comenta que le hubiese gustado añadir críticas sobre Daniel Link y Aníbal Jarkowsky), que crean una literatura “nueva”. Este último adjetivo no lo define concretamente pero sí le impone límites dejando bien en claro la operación de la crítica: “[las obras reseñadas] [t]raen noticias de lo nuevo. No de todo lo nuevo [...] lo que me interesó o me provocó. Para decirlo con un viejo verbo, que definiendo: se trata de libros que me gustaron. Un gusto deja de ser arbitrario no cuando se lo cree correcto (¿quién puede decirlo?) sino cuando se lo argumenta con exactitud” (SARLO, 2012, p. 12).

Ello pareciera ser lo que Drucaroff interpreta como la sanción del capital simbólico de una crítica prestigiosa<sup>164</sup>, a lo que nuevamente Sarlo parece responder cuando afirma: “[l]a suma de las notas queda muy lejos de un canon de la nueva literatura argentina. Una atropellada ambición piensa a la crítica como tribuna del canon, y al crítico como juez. Ningún libro entra al canon por una sola lectura [...] El canon es un efecto, no un producto del voluntarismo” (SARLO, 2012, p. 12-13).

---

<sup>164</sup> Resulta interesante señalar que ambas críticas parecen estar utilizando conceptos de Pierre Bourdieu, si bien de modos diferentes. Drucaroff pone el foco en las posiciones en lucha mientras que Sarlo resalta la multiplicidad de instancias que interactúan para construir lo legítimo. De todos modos, es sugerente el hecho de que el argumento acerca de que “[u]n gusto deja de ser arbitrario no cuando se lo cree correcto (¿quién puede decirlo?) sino cuando se lo argumenta con exactitud”, ya que uno podría preguntarse: ¿cuándo y cómo se considera que un argumento es exacto? Creemos que en este punto es necesario retomar un abordaje complejo de la propuesta de Bourdieu por el cual la construcción del valor de lo literario supone agentes ligados a bienes culturales diferentes y que ocupan lugares diferentes, que están en lucha por una definición legítima de su objeto, pero ninguno de los cuales se oponen de manera tajante ni se excluyen unos a otros (BOURDIEU, 1980).

Otro de los criterios que parece haber utilizado Sarlo para delimitar el corpus es elegir más que autores emergentes del campo literario, temas emergentes que aparezcan en las obras, que no se escriben resguardándose en una tradición en particular. Argumenta que le interesa escribir sobre “[...] lo inesperado [...] aquello que todavía no ha tenido lugar (...) No girar sobre un capital depositado, sino ver qué dice cada uno esta vez, en este nuevo libro [las bastardillas pertenecen al original]” (*Idem*, p. 12). El resaltado de la cita anterior da cuenta de que el objetivo del libro no es plantear la existencia de un grupo generacional de escritores sino delinear determinadas hipótesis a partir del análisis de ciertos textos literarios en concreto: “[...] me enfrenté con los libros en su cualidad más individual” (*Idem*, p. 13). Esto último también podría denotar una marca de prestigio. En otras palabras, no se necesita justificar el propósito del libro al enmarcarlo en una hipótesis mayor acerca de la creación de un nuevo movimiento o generación literaria. Sin embargo, en la elección de escritores y mediante los ensayos Sarlo sí va delimitando un grupo de escritores y se apoya en una cierta noción de lo “nuevo”: “aquello que todavía no ha tenido lugar”.

De todos modos, a lo largo de los ensayos y en el prólogo, Sarlo delinea hipótesis bien sugerentes que abarcan no solo una obra específicamente. Sarlo vuelve a mencionar la hipótesis que trabajó en un libro anterior, acerca del giro subjetivo. Encuentra en los textos literarios que las tramas se deshacen, aunque el narrador en primera persona sobrevive si bien no como una psicología o una subjetividad profunda. A su vez, halla una carga irónica en las obras y una apuesta por una nueva intertextualidad en la que la cita no encierra misterio, lo que se vincula con la influencia de internet. Por otro lado, explica que muchos de estos textos pertenecen a la “literatura urbana” y que se caracterizan por ser un “costumbrismo globalizado” y un “regionalismo de lo nuevo” (*Idem*, p. 17). Por último, resalta la presencia del realismo como efecto de lo verdadero y no de lo verosímil. A lo largo de los ensayos podemos rastrear éstas y otras hipótesis que definen un clima de época que incluye a autores que no pertenecen necesariamente a una misma generación por su fecha de nacimiento sino por coincidir en ciertos puntos en sus libros publicados entre 2007 y 2012. Lo interesante del planteo de Sarlo es que además de plantear un abordaje de estos libros también se centra en las diferencias entre los autores, como cuando define a Chejfec como “[...] tranquila soledad en espacio nervioso de las novedades literarias” (SARLO, 2012, p. 73) o a Hernán Ronsino cuando justifica la elección de haber reseñado dos de sus libros porque allí encuentra una “insistencia que las coloca fuera de época” (*Idem*, p. 105). Es decir, claramente refracta el sentido que debe tener la literatura en tanto resalta a ciertos escritores.

Sarlo aclara que su proyecto se distancia de la “prosa académica”, de hecho resalta que se ve marcado por la búsqueda de la novedad a la que está obligada la crítica publicada

en diarios. Esta distancia frente a la “crítica académica” es un movimiento que encontramos tanto en Drucaroff como en Sarlo. Por ello parece un punto interesante para analizar, ya que si bien es la misma operación, ella parece significar dos cosas diferentes según la posición que ocupan las críticas en el campo. En Drucaroff, la diferencia con la “crítica académica”, a la que considera “patovica”, es una apuesta por la creación de un nuevo lugar dentro del campo, una nueva figura de crítica, de legitimar el estudio de la narrativa reciente, mientras que en facultades como Filosofía y Letras no se suele estudiar fenómenos que datan de las últimas décadas. La intención sería constituir como objeto de estudio legítimo a lo que postula como “generaciones de postdictadura”. Sin embargo, en Sarlo este mismo movimiento parece relacionarse con la falta de necesidad de justificar la pertinencia de su objeto de estudio. Además de ser una de las críticas literarias más prestigiosas, hoy no se encuentra dentro del ámbito académico de la facultad específicamente en tanto no posee una cátedra allí, por ejemplo, a diferencia del caso de Drucaroff cuyas tesis del libro constituyeron el eje del seminario que dicta en la facultad de Filosofía y Letras (“Literatura de los prisioneros de la torre: una lectura política de la nueva narrativa Argentina”). Es decir, Sarlo puede prescindir de cumplir con las estrictas normas que se exigen a una investigación para considerarla académica y su contraposición con la “prosa académica” no se entiende como una apuesta “hereje” sino como la libertad que otorga el poseer determinado capital simbólico.

#### 4. Juan Terranova y los gauchos irónicos

En el apartado “Sobre la juventud” de *Los gauchos irónicos* (2013), Juan Terranova discute el concepto de “joven” y no lo relaciona con la edad sino con una actitud de los escritores, cuyo paradigma encuentra en Fogwill<sup>165</sup>:

“[...] a mi entender, es Fogwill el escritor más joven de la literatura argentina. Ignoro por qué lo presiento con tanta fuerza y precisión, pero estoy convencido de que lo va a seguir siendo por mucho tiempo más. En Fogwill vemos otra forma de juventud, la que no necesita citar autores prestigiosos y consensuados, la que no se arrodilla ante el conocimiento, la que no desea pertenecer a un sistema si no es en sus propios términos. Es la juventud que señala y ríe. La juventud que pretende, al mismo tiempo, ser fiscal y superación de todo. La juventud de la picaresca, el arrebató, la paranoia y las posiciones antifóbicas. Para la juventud que lee y desconfía de sus mayores, que no se inclina con reverencia, para esa juventud, Fogwill, el inconformista, siempre será el escritor más joven y también, en su agresividad, en su inestabilidad, en su explosión, el más genuinamente confiable” (TERRANOVA, 2013, p. 156).

---

<sup>165</sup> Podemos decir de manera escueta que Fogwill representa la figura de escritor maldito e irreverente, si bien es un tema para seguir indagando la siguiente cita resume lo que Fogwill representa para algunos de los escritores contemporáneos: “Fogwill es el mejor porque escribía contra [...] Fogwill es un escritor sociólogo [...] Esa escritura ansiosa, casi de trinchera, ese escritor que evoca y aguijonea, invitan al lector a la experiencia sensible de sumergirse en el devenir de un pensamiento” (VANOLI, 2013).

En esta cita parece no estar hablando solamente de los escritores que está analizando en el libro sino también de su propia figura de escritor. “[...] la que no desea pertenecer a un sistema si no es en sus propios términos”, esta intención podría ser la que está poniendo en juego Terranova, quien asume el rol de crítico y lo construye de manera enfática –quizás expresando que es una “segunda piel” frente a la figura de escritor: “Aquí, en estas primeras lecturas, yo, Juan Terranova, personaje no menos práctico o patético que también anhela ser otro, me reencuentro con la ironía y con mi destino de crítico” (TERRANOVA, 2013, p. 8). Da cuenta de su formación en la carrera de Letras mediante las diversas citas y referencias a autores que son de lectura obligatoria en la academia y entabla el diálogo con otros críticos por la definición de qué es la “nueva” literatura. Sin embargo, realiza lo anterior en “sus propios términos” y así lleva a cabo un desplazamiento de los lugares más convencionales para participar de este espacio.

*Los gauchos irónicos* se publicó en la editorial Milena Caserola, más similar a Mar Dulce, ya que fue creada en 2005 y publica a autores inéditos en general. A su vez el texto se encuentra disponible en internet para descargarse de manera gratuita. El libro está registrado como copyleft, una licencia que se constituye un “nuevo modo de hacer” que es un punto de fuga frente a las prácticas dominantes (MALDONADO & WINIK, 2012). Mientras que es una licencia utilizada por varios autores, no se trata de una práctica hegemónica dentro del campo; pero tampoco se constituye necesariamente en una fuga, ya que puede ser reapropiada quitándole su poder rupturista. A su vez, debemos preguntarnos si ello no constituye la única posición a la que se puede acceder para publicar cuando no se encuentra otro espacio<sup>166</sup>. Más allá de estas preguntas que son grandes disparadores para otras investigaciones, creemos que por los puntos señalados Terranova se sitúa en una posición no convencional y en los márgenes del campo. Ello coincide con lo que vimos en Drucaroff y Sarlo. Sin embargo, en el caso de Terranova, esta marginalidad se da por el modo en que hace circular su propuesta. “*Es la juventud que señala y ríe. La juventud que pretende, al mismo tiempo, ser fiscal y superación de todo*”. De nuevo, la construcción de la figura de Fogwill le permite instituirse como crítico

---

<sup>166</sup> Para pensar esta pregunta resulta sugerente el trabajo de Slemenson y Kratochwil (1970), quienes, al estudiar el caso de artistas que participaban del Instituto Di Tella en la década de los 60, dan cuenta cómo ciertos rasgos que caracterizan a un movimiento y que los distingue puede ser explicado de manera sociológica no como una elección de los actores sino como un efecto de las condiciones del campo. En este caso particular, complejizan la elección de materiales perecederos y la concepción de arte efímero: “Que la obra desaparezca porque es desarmada al final de una exposición, porque se deforme o pierda color, es, en resumidas cuentas, lo mismo, porque es imposible llenar con ella los talleres (a menudo compartidos) o la propia habitación” (SLEMENSON & KRATOCHWIL, 1970, p. 176).

y presentar como discusión legítima la que va a dar con otros críticos. En el prólogo, parece discutir con un tipo de crítica como la de Drucaroff: “[l]os críticos que hacen listas no tienen ideas” (TERRANOVA, 2013, p. 7). En relación con la tarea de la crítica menciona:

Más allá de las fobias o los entusiasmos particulares, el error, el tabú, parece ser ‘fundar una generación’ sobre el movimiento, nombrarla para que exista mientras ocurre. Este gesto implicaría arrogarse un derecho, la administración de una idea, antes de que la idea exista o se fortalezca. Hay en esta demanda, hay en el enunciado generacional entonces, un desafío al status quo literario que, al menos en la Argentina, parece recostarse indefectiblemente sobre la idea de un escritor viejo, incluso longevo, sobre todo nostálgico, sabio y cuasi-paralítico (TERRANOVA, 2013, p. 148).

En este sentido, Terranova no elabora densas hipótesis ni afirmaciones fuertes sobre la existencia de un grupo literario generacional. El estilo que marca sus textos literarios está ausente: no realiza las fuertes críticas que suele proponer en su obra ni mantiene el mismo tono enfático, sino que se concentra, más en sintonía con la propuesta de Sarlo, en las particularidades de los escritores elegidos y en las propuestas específicas de sus obras. Es decir, focaliza en lo que se produce más que criticar aquello a lo que se contrapone.

Terranova no utiliza términos como “nueva narrativa” y cuestiona la definición de lo “nuevo”. Para analizar a los escritores que escoge utiliza el término “generación” (“[...] distancia que puede ser generacional” (TERRANOVA, 2013, p. 9), “[...] como otros escritores de su generación” (*Idem*, p. 11) aunque no define a qué se refiere con ello. No los define como escritores de postdictadura, si bien estudia la relación con el pasado reciente. Parte de la misma idea de Drucaroff acerca de la tensión con el pasado. No obstante, marca la diferencia cuando subraya que lo que le interesa estudiar es lo productivo de estos escritores (que una de las formas específicas en que publicaron sus textos es en antologías, que producen desde la lógica de los soportes virtuales, por ejemplo) y no lo solamente cómo critican al pasado. De este modo, lee en un texto de Pola Oloixarac sobre el espacio de memoria de la ex ESMA que “[h]ay irreverencia, pero me interesa menos contra qué se practica que cómo y con qué elementos se construye esa práctica” (*Idem*, p. 67); “[...] a partir de su propio corpus de consumos culturales, los hijos logran semantizar de otra manera el episodio” (TERRANOVA, 2013, p. 69). En una operación para dar relevancia a estos escritores, Terranova aboga por indagar en sus aspectos propios y originales.

Los criterios utilizados para construir su objeto no son definidos explícitamente porque parece no encontrar en el propio fenómeno de los escritores límites definidos. Resulta ilustrativa la hipótesis final de su análisis de 76 de Félix Bruzzone en la que argumenta cómo hay algo singular en la obra de este autor, pero no termina de definir exactamente qué es ello, ni lo generaliza para los autores de su misma “generación” o “contemporáneos” justamente porque ello se presenta como imposible por el momento, es decir, se trata de características que no parecen homogéneas. Terranova plantea

“Bruzzone describe cómo el narrador comete un acto arbitrario [...] Ese momento del relato, en apariencia anodino, tiene un sentido. Nos habla de cambiar un orden preestablecido para generar otro, en principio, arbitrario. Pero que surge a partir de una decisión que no está reglada, que no es previsible y que, sobre todo, resulta incuestionablemente propia” (*Idem*, p. 132).

## 5. Reflexiones finales

Alguien parece haber hackeado mi muro: desapareció el post que hice ayer sobre el actual ambiente literario y un tal Ignacio Colina, fake que anda por Facebook buscando patéticas roñitas y a quien he bloqueado. Los anónimos no me inspiran curiosidad ni respeto, usar las ventajas del anonimato frente a gente que da su nombre y su cara es canalla, sobre todo si se usa para tener impunidad en el bardeo y la siembra de cizaña. Ese fake, refugiado cobardemente en el anonimato, me llamó cobarde porque le paré el carro cuando insistía en que yo hablara públicamente mal de escritorxs que recién empiezan, una actitud que repudio en la crítica literaria, por motivos que expliqué largamente en *Los prisioneros de la torre*. En el post que “mágicamente” desapareció, dije que he decidido retirarme del estudio y la difusión de la nueva narrativa argentina [...] Este fue un movimiento que durante la primera década del siglo consiguió mucho a través de la unión y la colaboración. Priorizaba la discusión sobre literatura, la creación, la autogestión solidaria. Siempre hubo canallas y arribistas [...], pero en las lógicas que el movimiento proponía, la canallada arribista y el ego no hegemonizaban [...] Yo no voy a dar nombres porque eso es lo único que quieren: ser nombrados. Para eso escriben (en general mal y sin sustancia, nadie encuentra sustancia si el motivo es ese), ese es el objetivo ridículo de su trabajo literario. En lo que de mí depende, no les voy a regalar nunca más una entrada en google ni una línea impresa. Ni siquiera si escriben (cosa dudosa) una obra maestra. Ni siquiera si mi ecuanimidad de crítica me obliga porque ya no soy la crítica de la NNA y ya no me obliga la menor ecuanimidad (DRUCAROFF, 2013).

Lo anterior apareció en la “Carta abierta de Elsa Drucaroff a la Nueva Narrativa Argentina”, que la crítica publicó en su cuenta personal de Facebook. Drucaroff explicita los objetivos de su libro y se constituye en crítica de la “NNA” regida por un criterio “ecuánime” para luego decidir abandonar esta empresa por la respuesta de un *fake* que cuestionaba sus criterios. Este hecho se vuelve significativo, más allá de que se concrete o no el alejamiento de Drucaroff del estudio de la “NNA”, ya que en él podemos ver que el aspecto que rechaza Drucaroff de la “NNA” es el que Terranova realza en la literatura “nueva”:

“El comment ya es un género literario. Un verdadero género menor. Sus frágiles límites resultan cada vez más reconocibles. Siempre breve, ligero, a veces ingenuo, de salutación. El subgénero “comentario anónimo”, muy difundido, se vuelve rápidamente intimidatorio, punzante, incómodo y se carga de una “mala leche” que, en un principio, desconcierta” (TERRANOVA, 2011, p. 6).

Si bien vemos cuánto contrastan las perspectivas y las propuestas, el modo en que construyen la crítica no difiere en gran medida. Ni Drucaroff, ni Terranova, ni Sarlo poseen un estilo caracterizado por hipótesis contundentes o prescriptivas sobre lo que debe ser la literatura contemporánea. Evitan enfatizar sus afirmaciones como únicas, y las construyen como puntos de vistas válidos entre otros. Es decir, ninguno se constituye como centro inapelable. Es más, las reacciones fuertes frente al proyecto de Drucaroff parecen tener que ver con este punto. Una posición desde la que se construyen ideas más global y desde la que se plantean hipótesis generales que definen y construyen a un grupo –aunque es muy amplio– parece no tener apoyo y una buena recepción dentro del campo actual. Pero también Sarlo, que no se erige como “crítica de la NNA” y que puede ser considerada la más prestigiosa, fue objeto de objeciones en una revista prestigiosa sobre literatura: “[...] Ficciones argentinas es un accesorio a sus columnas en La Nación, y por eso mismo, un libro hueco, táctico en el peor sentido, conservador por default y por completo prescindible” (SELCI, 2013).

Esta tendencia a establecer un tono no enfático parece estar en consonancia con lo que Sarlo (2004) postulaba acerca del posmodernismo, caracterizado por la “multipolaridad”, la “desterritorialización”, el “nomadismo”, la “autonomía” de minorías, y la existencia “no conflictiva” de valores diversos. En este sentido, el crítico “heroico” no es más dominante, lo que deja lugar a un intelectual que se concentra en la “riqueza de las diferencias” y se aleja de los “absolutos”. En este mismo sentido, Andreas Huyssen (2002) expresa que el posmodernismo se caracteriza por desmembrar las dicotomías con las que trabajaba el modernismo y las vanguardias y por haber vuelto más difusos los límites entre las instituciones –como la academia y el museo–, entre otros puntos.

En el campo de críticos que estamos estudiando no encontramos posiciones centrales manifestadas, lo que parece un desafío para la validez de la teoría de los campos<sup>167</sup>. Sin embargo, la ausencia de instituciones e instancias bien delimitadas y definidas no significa que los críticos no se posicionen de determinada manera ni que no se encuentren en una lucha por la definición de su objeto. De hecho Huyssen aclara con respecto a lo posmoderno: “La clave no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La clave es exaltar esa tensión, redescubrirla y ponerla nuevamente en el centro del arte y de la crítica” (HUYSEN, 2002, p. 380). Terranova en el último apartado de su libro, concluye que el rol de los críticos es fundamental:

“La última palabra la tendrán los críticos. En ellos, en esa figura siempre opaca –y hoy incluso maldita– recaerá a futuro, aunque ya podríamos pensar en el presente, la separación de lo que vale la pena ser leído y preservado de este marasmo pegajoso. Su trabajo deberá ir en la dirección de marcar una autonomía, por un lado, y de reponer un contexto, por el otro” (TERRANOVA, 2013, p.178).

En este mismo sentido, si bien Sarlo no utiliza los adjetivos contundentes que aplica en los debates políticos en los que está inserta, como señala Selci (2013), ello no significa que no esté realizando un juicio o una apuesta. De hecho, como vimos, el haber recortado su objeto ya marca una decisión y una diferencia con la propuesta de otros críticos.

Sarlo justifica el recorte que realiza al argumentar que se trata de textos de “lo inesperado” que le permiten no basarse en un “capital depositado” y cuya relación con la tradición no es de adscripción acrítica ni de tensión crítica: “Ahora se escribe con la doble tranquilidad de que Borges ha existido y, al mismo tiempo, de que no hay deudas pendientes” (SARLO, 2012, p. 18). Por lo tanto, en este recorte si bien se enfatiza lo “nuevo”, la tradición no se ve socavada por el tipo de relación que se plantea con ella. Debemos recordar que Sarlo fue una figura central en la constitución del canon de lo que se considera como la tradición literaria argentina. De hecho, justamente su libro sobre Borges (*Borges, un escritor en las orillas*) es bibliografía obligatoria y legítima. Mucho más alejada de esta posición hegemónica, Drucaroff lanza su ataque sobre ella al postular una relación de tensión entre los escritores de la “NNA” y sus antecesores. Según

---

<sup>167</sup> Quizás más que nada las objeciones se deban a una interpretación “mecanicista” de la teoría de los campos que se centra en única instancia definitoria del proceso de producción del valor literario. No obstante, ya Bourdieu advertía la necesidad de evitar una “ideología carismática” que se centra en una institución o una posición soslayando la mirada relacional más general.

Bourdieu (2005), las categorías de “juventud” y “originalidad” expresan la ley de cambio del campo y suponen la lucha por la imposición de nuevos valores y percepciones, al tiempo que condenan a los hegemónicos al pasado. Ello parece poder aplicar a la apuesta de Drucaroff, quien además enfatiza la noción de “joven”. En esta disputa, también desde los márgenes y proponiendo una apuesta novedosa, Terranova participa “en sus propios términos” pero con el conocimiento del funcionamiento del campo: toma autores que ninguna de las críticas había incluido en el corpus, además de analizar las obras indaga en los modos en que se editan los textos y las condiciones en las que se escriben y su relación con internet, impregna su escrito de una carga irónica con la que caracteriza a estos escritores, y lo publica para que circule de manera gratuita.

Sí hay luchas entre los actores y posiciones relacionales, pero ello no supone necesariamente ni en este caso que alguno de los actores se vuelve el centro con el monopolio legítimo para sancionar cuál es la “nueva” literatura. Ya no hay críticas “programáticas”, no son numerosos los críticos que se dedican a estudiar este tipo de literatura, ni existen grupos claramente definidos –pareciera que en consonancia con el fenómeno que estudian: los escritores de los corpus son numerosos y los que aparecen en el corpus de un crítico no aparecen en el otro, por ejemplo, por lo que los límites son difusos. Por lo tanto, a la vez que cabe estudiar cómo consagran a los escritores que analizan, debemos focalizarnos en abarcarlos como mediadores cuyos aportes delinean líneas de lectura y organizan el amplio espectro de escritores que todavía se está constituyendo. De este modo, nos preguntamos: ¿cómo se reciben estas críticas en el campo literario? ¿Cuál es su efecto en las trayectorias de los escritores particulares? ¿Los escritores “jóvenes” o “nuevos” son los recién llegados al campo? ¿Cómo se agrupan? ¿Se reconocen dentro de estas categorías?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV. (2004). *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

BECKER, H. (2008). Mundos de arte y actividad colectiva. En *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (pp. 17-60). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

BENZECRY, C. E. (2000) El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década del '90. *Hispanamérica*, 29(87), 17-30.

- BOSCHETTI, A (1990). Introducción. Primera parte. Las condiciones del éxito de Sartre. En *Sartre y "Les Temps Modernes"* (pp. 7-138). Nueva Visión, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P. (1980). Los bienes simbólicos, la producción de valor. *Punto de Vista*, 8, 19-23.
- BOURDIEU, P. (2004). *Cosas Dichas*. México: Gedisa.
- BOURDIEU, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta.
- GORELIK, G. (2010). El 80, nuestro 48. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14, 157-156.
- HEINICH, N. (2002). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HUYSEN, A. (2002). El mapa de lo posmoderno. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (pp. 306-380). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- KRATOCHWILL, G., SLEMENSON, M. (1970). Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de Vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. En J. F. MARSAL (Dir.), *El intelectual latinoamericano* (pp. 171-201). Buenos Aires: Ed. Del Instituto Florida.
- LÓPEZ, M. P. (2010). Anarquismo de estilo. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14, 151-156.
- ORTIZ MALDONADO, N., & WINIK, M. (2012). Política de los afectos. La cultura crítica entre licencias, ferias y libros independientes. En L. LAGO MARTÍNEZ (Comp.), *Ciberespacios y resistencias. Exploración en la cultura digital* (pp.197-213). Buenos Aires: Hekht.
- SARLO, B. (2004). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SARLO, B. (2012). *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- TERRANOVA, J. (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.

TORRE, C. (2010). Más allá de la letra. Literatura argentina y realidad política en la década de 1980. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14, 177-182.

VEZZETTI, H. (2010). David Viñas: relecturas. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14, 175-176.

## WEBGRAFIA

DRUCAROFF E. (2013). Carta abierta de Elsa Drucaroff a la Nueva Narrativa Argentina. Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/ignacio-apollo/carta-abierta-de-elsa-drucaroff-a-la-nueva-narrativa-argentina/472086042859094>

TERRANOVA, J. (2011). *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. Centro de Estudios Contemporáneos, Buenos Aires. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/75463142/La-Masa-y-La-Lengua-Juan-Terranova>

GIORDANO, A. (2003). Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas. Disponible en: <http://www.lectorcomun.com/descarga/128/1/un-intento-frustrado-de-escribir-sobre-david-vinas.pdf>

SARLO, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel. Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>

SELCI, D. (2013). El problema del juicio. Sobre “Ficciones argentinas”, de Beatriz Sarlo. *Revista Otra Parte*. Disponible en: <http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/el-problema-del-juicio-sobre-ficciones-argentinas-de-beatriz-sarlo/>

VANOLI, H. (2013). Leer mal a Fogwill. *Revista Paco*. Disponible en: <http://revistapaco.com.ar/2013/09/19/leer-mal-a-fogwill/>

## FLORA DA OBRA POÉTICA DE GUSTAVO TEIXEIRA

### *Flora of Gustavo Teixeira poetic work*

FRANÇA, Flávio<sup>168</sup>

---

### **R**esumo

Gustavo Teixeira produziu poesia de 1908 a 1937 fazendo significativo uso de temas botânicos. O objetivo deste trabalho foi avaliar a flora citada nesta obra. Foram feitas três leituras da mesma, durante as quais foram colhidos os nomes de plantas. O fragmento do poema onde nome de planta estava referido era retido e armazenado em planilha. A identificação botânica foi feita com dicionários e obras específicas. Foram registradas 483 referências a nomes de plantas, perfazendo um total de 90 “espécies” diferentes. “Rosa”, com 130 citações, foi o nome mais citado, seguido pelo “Lírio” (60 citações), “Violeta” (42); “Jasmim” (28); “Açucena (=Cecém)” (15); “Craveiro (=Cravo)” (13), “Camélia” (10) e “Urze” (9). Apenas três famílias tiveram cinco ou mais nomes citados: seis de Asteraceae, cinco de Leguminosae e de Poaceae. São nomes de plantas estrangeiras introduzidas no Brasil 63,3 %, enquanto 12,2 % são nomes de plantas nativas.

### **A**bstract

Gustavo Teixeira produced poetry between 1908 and 1937 making significant use of botanic themes. The goal of this paper is to evaluate the flora mentioned in his works. The poems were read three times so that plant names were collected. The poem fragment where the plant name was uploaded in a spread-sheet. Botanic identification was made with the use of dictionaries and specialized literature. 483 references of plant names divided into 90 different “species” were registered. “Rosa” – Rose, with 130 citations, was the most cited name, it was followed by “Lírio” – Lily, (60 citations); “Violeta” – Violet, (42); “Jasmim” – Jasmine, (28); “Açucena (or Cecém)”, a kind of Lily, (15); “Craveiro (or Cravo)” – Carnation, (13); “Camélia” – Camelia, (10), and “Urze” – Heather, (9). Only three botanic families have five or more citations: six of Asteraceae and Leguminosae and Poaceae (five each). Foreign plant names introduced in Brazil were 63.3%, while only 12.2% were native plant names.

**Palavras-Chave:** *Gustavo Teixeira; Etnobotânica; Poesia brasileira.*

**Key-words:** *Gustavo Teixeira; Ethnobotany; Brazilian Poetry.*

**Data de submissão:** Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

---

<sup>168</sup> FLÁVIO FRANÇA - Biólogo. Doutor em Botânica. Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana, Novo Horizonte, Bahia, BRASIL. Departamento de Ciências Biológicas. E-mail: [flaviofranca@hotmail.com](mailto:flaviofranca@hotmail.com).

## INTRODUÇÃO

Gustavo Teixeira foi um poeta paulista, que produziu literatura de 1908 a 1937. Seu livro de estréia foi intitulado “Ementário”, tendo sido prefaciado por Vicente de Carvalho. Em 1959, sua obra poética foi publicada em livro, contando com uma análise crítica de Cassiano Ricardo (TEIXEIRA, 1959).

O estudo crítico de Cassiano Ricardo qualifica Gustavo como o “poeta das roseiras”, repisa a alta qualidade do poema “Cleópatra” e reclama duramente das rimas frequentemente repetidas ao longo da obra, como o par “Borboleta/violeta”.

Chama a atenção essa predileção pelas flores que Gustavo Teixeira revela em toda a sua obra, uma fonte constante de rimas e temas, usando muito os simbolismos representados pelas diversas plantas. Qual o tamanho da diversidade desta flora? Qual ou quais os significados que o autor utiliza na obra? Estas são as perguntas essenciais da investigação realizada, cujos resultados aqui se apresentam.

Considerações sobre as espécies de plantas citadas nas obras poéticas são raras. Damasceno (1983), relaciona diversos nomes relacionados a motivos florais na obra poética de Cecília Meireles no conjunto de seres que impressionam os sentidos e que configuram a realidade física apreendida pela poetisa.

Espera-se que pesquisando a flora citada na obra poética de Gustavo Teixeira seja possível fornecer novas informações sobre os motivos que inspiraram a poesia do autor de “Cleópatra” e também oferecer um vivo retrato sobre como os escritores da primeira metade do século XX percebiam a natureza traduzindo-a nas suas obras artísticas.

## MÉTODO

Foram feitas três leituras do livro “Poesias Completas de Gustavo Teixeira” (TEIXEIRA, 1959). Nas duas últimas leituras, foram colhidos os nomes comuns de plantas citados. A cada citação, o verso, ou o fragmento do poema em que o nome da planta estava referido era retirado e armazenado em planilha.

A identificação dos táxons botânicos veio através da consulta de dicionários (HOUAISS, 2001; FERREIRA, 2004) e de obras específicas de botânica (CORRÊA & PENA, 1984; SOUZA & LORENZI, 2005).

## RESULTADO E DISCUSSÃO

Foram registrados 483 referências a nomes comuns (i.e. nomes não científicos) de plantas, perfazendo um total de 90 “espécies” diferentes, sendo que “Rosa”, com 130 citações, foi o nome comum mais citado, seguido pelo “Lírio” (60 citações), “Violeta” (42); “Jasmim” (28); “Açucena (=Cecém)” (15); “Craveiro (=Cravo)” (13), “Camélia” (10) e “Urze” (9). Em termos de número de citações, justificando o apelido de “poeta das roseiras”, “Rosa” soma c.27% de todas as citações de plantas na obra de Gustavo Teixeira.

O gênero *Rosa*, pertencente à Família das Rosáceas, um caso em que o nome comum é igual ao nome científico, apresenta de sete a oito espécies utilizadas em horticultura. Espécies do gênero foram introduzidas no Brasil pelos jesuítas entre 1560 e 1570. Tais espécies não são utilizadas apenas como ornamentais, mas também como alimento para animais, como medicinais e na indústria de cosmética e na culinária (BARBIERI & STUMPF, 2005).

A cor das pétalas das rosas tem significados diferentes na cultura popular. As amarelas expressam posse, ou seja, a pessoa a quem se dirige a flor só pode ter como pessoa amada o seu presenteador, daí as rosas amarelas estarem relacionadas com ciúmes; a rosa vermelha está relacionada com o amor e a rosa branca está relacionada com a pureza e o silêncio (SCOBLE & FIELD, 1998).

Na obra de Gustavo Teixeira, a maioria das vezes em que ele cita o nome “Rosa”, não o associa à cor, apenas um pouco mais que 10% das citações apresentam cor das flores, nestas a cor mais citada é a vermelha. As rosas vermelhas são associadas à dor do amor, pois de acordo com a mitologia Greco-romana, Afrodite correndo para confortar Adonis ferido com a chifrada de um javali, arranhou-se nos espinhos e do seu sangue as rosas vermelhas nasceram (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009); Existe também o mito que afirma Cleópatra, tentando seduzir Marco Antônio, encontrou-se com ele em um quarto cheio de pétalas de rosas vermelha, numa profundidade de mais de meio metro. Na mitologia greco-romana “Rosa” está associada ao culto de Venus (Afrodite) e Flora, sendo o símbolo do “regalo e dos prazeres”(CHOMPRÉ, 1938). Apenas em um verso, o poeta cita a rosa vermelha (“Por sobre rosas vermelhas”, p. 181), nos demais versos ele apenas faz associações com a cor vermelha, como quando associa rosa ao sangue (“em cada hastil - uma sanguínea rosa”, p. 239) ou aos mamilos de moças (“(Dançarinas) bailam, deixando ver, como botões de rosa/ os bicos de rubim dos seios latescentes”).

Apenas dois versos são relacionados às rosas brancas, ambas relacionadas à pureza: “Minhas rosas brancas” e “a roseira se cobre de alvas flores”, ambos na p. 237. A cor branca expressa qualidades além do físico, como o amor além do corpo, daí dizer-se que a rosa branca é a flor da luz; a rosa branca também é associada ao espírito permanente após a morte, sendo usado em cerimônias fúnebres na Ásia (SCOBLE & FIELD, 1998).

É possível encontrar vários significados para o nome “Rosa”: a flor das Rosáceas, a parte rosada das faces, uma mulher muito bonita, peça de latão usada pelos encadernadores para dourar os livros, “boca circular e ornamentada no tampo dos instrumentos de cordas dedilháveis da família do alaúde, e que também se encontra nos cravos, clavicórdios, e nas espinetas dos sécs. XV e XVI; rosácea, roseta” e, por fim, anus (FERREIRA, 2004).

A obra poética de Gustavo Teixeira é possível distinguir pelo menos 45 significados diferentes para “Rosa”, sendo o de “Flor”, naturalmente, o mais comum. Uma relação freqüente do termo “Rosa” é feita com perfume, o perfume da pureza (“teu corpo de astro e flor virginalmente/irradiava cheirando como as rosas”, p. 210), um perfume que embalsama (“Numa chuva balsâmica de rosas”, p. 283), o perfume do beijo (“o seu beijo que exala o aroma de uma rosa”, p. 316). Menos frequentemente, Teixeira associa o nome “Rosa” à boca virginal (“Da boca juvenil das nacaradas rosas”, p. 48 e “Crianças virginais de bocas perfumadas/como rosais em flor...” p. 78), à boca da alegria (“O riso que lhe assoma à boca perfumosa/É uma gota de luz ardendo numa rosa” p. 62), a boca como fonte de coisas boas (“é uma fonte de rosas essa boca” p. 225). Outra associação de “Rosa” é com “Coroa”: é com rosas que o poeta faz a coroa dos imperadores (“Colhem para coroá-lo (César) imarcescíveis rosas”, p. 82), é uma coroa de rosas o prêmio que o amante recebe pela atenção de sua amada (“Quis ser por ti de rosas coroado”, p. 148). O termo “Rosa” Também é associado à “Despedida” como “(...) no dia em que partiste/Plantei uma roseira” (p. 239) ou à “Ressurreição” como em “Anuncia a triunfal ressurreição das rosas” (p. 128).

A simbologia de “Rosa” tem relações com o renascimento místico, relação esta que passa pelo mito do sangue derramado. É possível que o significado da reconstituição esteja relacionado com a origem latina de Rosa com *Ros*, que originou nomes ligados à Chuva e ao orvalho (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).

No período barroco, buscava-se, pela imagem da “Rosa”, “lembrar aos homens a curteza da vida, a inutilidade das pompas e o insensato da vaidade” (DAMASCENO, 2003).

Pelo menos na obra de Gustavo Teixeira, não há a associação de “Rosa” com a porção final do intestino humano...Mas é frequente a relação com partes do corpo humano além de boca, face e pele (já citados) também encontramos coração (“Seu coração, ingênuo e palpitante,/é do tamanho de um botão de rosa”, p. 219) , mamilo (“(Dançarinas) bailam, deixando ver, como botões de rosa/ os bicos de rubim dos seios latescentes”, p. 34).

A segunda planta mais citada foi “Lírio”, com c. 12% das citações. O nome “Lírio” refere-se principalmente ao gênero *Lilium* (Liliaceae) (FRÁGUAS, CHAGAS, SILVA, PASQUAL, & OLIVEIRA, 2002), mas é frequente sua associação com espécies pertencentes a outras famílias como Amaryllidaceae, Zingiberaceae, Velloziaceae, entre outras.

O “Lírio” branco é relacionado à pureza da mulher, sendo usado para ornamentar o cabelo das noivas, além disso, a mistura dos perfumes das rosas e dos lírios, estimula a produção de endorfinas, provocando uma sensação de relaxamento e bem estar. Incenso à base de lírio era utilizado para purificar os recintos onde se desenvolveriam ritos religiosos. Seu bulbo era utilizado para reconciliar namorados separados ( PEREIRA & HACHMANN, 2009).

O “Lírio” era associado ao culto de Juno. Conta-se que Hércules ao alimentar-se do leite do seio de Juno, sugou-lhe com tal força que espirrou no céu, originando a via láctea e também na terra dando origem aos lírios. No Oriente médio antigo o “Lírio” era associado ao culto de Astarte, a deusa da fertilidade; com o cristianismo, a planta passou a representar Maria, mãe de Jesus. Porém, quando os devotos ornamentavam as igrejas com esta flor, tomavam o cuidado de retirar os estames e o gineceu (SCOBLE & FIELD, 1998).

No misticismo hebraico, o vale representa o mundo e o “Lírio” representa o Messias, neste sentido esta flor está relacionada com a simbologia da árvore da vida, planta que restitui a vida pura e a promessa de imortalidade. O “Lírio”, que é a flor de Lis, é o símbolo da pureza, da inocência e da virgindade. Na mitologia greco-romana, o “Lírio” é resultado da metamorfose de Jacinto, representando o amor proibido. Outra

simbologia baseada na mitologia greco-romana é a associação do “Lírio” à tentação e como a porta dos infernos, pois Perséfone foi capturada por Hades ao colher lírios no campo. O formato do pistilo levou os autores antigos a associar o “Lírio” à procriação e, em seguida, à fertilidade; esta relação com a fertilidade fez do “Lírio” a flor do amor intenso que é sublimado (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).

Gustavo Teixeira gosta de associar o “Lírio” à brancura da pele da mulher amada como em “(Se eu pudesse) colher um lírio no jardim desse alvo colo” (p. 51). Também é freqüente a associação das “Rosas” com os “Lírios” (“Mas guardei sempre, sempre a tua imagem na alma/na glória de um altar de rosas e de lírios”, p. 379), talvez simbolizando a busca do poeta pelo prazer que descansa das agruras da vida.

Novamente é importante a relação com partes do corpo humano com a flor, como mão (“... embora a palma/não logre de alcançar tua mão, que é um lírio”, p. 77), Fronte (“Pousavas no meu peito a fronte .../ como um lírio que o vento inclina” p. 222) e seio (E enebria-me o aroma que se evola/do teu seio de lírio imaculado).

Depois temos a “Violeta” com 9% das citações. O nome comum “Violeta” refere-se ao gênero *Viola* (Violaceae), a espécie de *Viola* mais interessante seria *Viola odorata*, muito perfumada e com muita utilização na medicina como expectorante, anti-espasmódica, sudorífera, diurética e anti-inflamatória. *Saintpaulia ionantha* (Gesneriaceae) refere-se à “Violeta-Africana”, muito popular e cultivada no Brasil (SOUZA & LORENZI, 2005). Para um leitor brasileiro, o nome “Violeta” é mais associado ao gênero *Saintpaulia*, sendo o gênero *Viola*, mais associado ao nome “Amor-Perfeito”. A violeta é essencial na obra de Gustavo Teixeira, pois a usava quase que invariavelmente para rimar com “borboleta”, rima que se repete à exaustão.

*Viola odorata* é associada à fidelidade. Na poesia de Shakespeare a violeta é um símbolo da humildade e da constância no amor e que sonhar com violeta pressagia progresso na vida (SCOBLE & FIELD, 1998).

O principal atributo que Gustavo Teixeira usa de “Violeta” em seus poemas é o perfume (“um delicado, um fino aroma de violeta”, p. 53), aproximando sua imagem à *Viola odorata*, mas em nenhum momento ele fala da fidelidade.

Em seguida observa-se o “Jasmim” com c. 6% das citações. Este nome é associado a muitas plantas diferentes, mas as principais são as representantes do gênero *Jasminum* (Oleaceae) (FERREIRA, 2004.)

O “Jasmim” o foi uma planta introduzida no ocidente pelos navegadores portugueses, tendo fama de dar boa sorte e favorecer o crescimento econômico, este último atributo é a base da tradição italiana das noivas usarem um raminho de jasmim em seus vestidos (SCOBLE & FIELD, 1998).

Assim como a “Violeta”, o principal atributo utilizado por Gustavo Teixeira do Jasmim é o seu perfume (“Se teu cabelo cheira a malva/teu seio em flor cheira a jasmim”, p. 378).

Logo depois, em número de citações, encontramos a “Açucena”, sinônimo de “Cecém”, os dois nomes juntos com c. 3% das citações. Este nome comum é identificado como *Lilium candidum*, sendo aplicado também para *Amaryllis* e *Hippeastrum* (ambos Amaryllidaceae) (FERREIRA, 2004). Alguns autores associam ao nome apenas o gênero *Hippeastrum*, com muitas espécies diferentes (SOUZA & LORENZI, 2005). Outros citam como “Açucena” outros gêneros como *Zephyranthes*. Uma açucena (*Hippeastrum equestre*) apresenta bulbo que fornece suco "excitante e purgativo", a açucena da espécie *Hippeastrum procerum* é denominada "flor da imperatriz" e largamente cultivada no Brasil e na Europa (CORRÊA & PENA, 1984)

Gustavo Teixeira usa as “Açucenas” de forma muito similar àquela que ele usa os “Lírios”, basicamente a planta reforça a cor branca (“o orvalho, que afogava as brancas açucenas”, p.48) e a pureza, principalmente a pureza virginal (“da idade em que eras apenas/da altura das açucenas”, p. 402)

A seguir tem-se o “Craveiro”, sinônimo de “Cravo”, os dois nomes juntos com quase 3% das citações. Existem muitos craveiros: *Dianthus caryophyllus* (Caryophyllaceae), Cravo-da-índia (*Caryophyllus aromaticus* - Caryophyllaceae), Craveiro-da-terra (*Calyptranthes aromatica* ou *Pseudocaryophyllus sericeus*, ambos Myrtaceae) (FERREIRA, 2004). Também se afirma que o nome comum “Cravo” é aplicado a *Syzgium aromaticum* (Myrtaceae) (SOUZA & LORENZI, 2005)

Na linguagem poética e dos namorados os cravos têm significação diversa conforme a cor: amarelo=desdém, branco=fidelidade, róseos=sensação, variegado=acoroçoamento, vermelho=horror (CORRÊA & PENA, 1984).

O atributo de “Cravo” que Gustavo Teixeira mais usa é o perfume (“O olor de um cravo...”, p. 145), além disso, o poeta relaciona a planta à paixão (“E os cravos purpúreos de pétalas de chama”, p. 57) e à motivos eróticos (“E em cujo seio níveo e

perfumado/como um craveiro em flor”, p. 40). Ele relaciona a flor à cor vermelha, mas associado ao calor da paixão (“Hei de beijá-la até que fique tão vermelha/como um cravo onde pousa uma sequiosa abelha”, p. 383)

“Camélia” vem em seguida com c. 2% das citações. Esta planta é associada à espécie *Camelia japonica* (Theaceae)(FERREIRA, 2004).

“Camélia” foi a planta da "moda" por muitos decênios, sendo que os cultivadores muito se dedicaram a ela, razão pelo qual se explica o grande número de variedades (CORRÊA & PENA, 1984).

A “Camélia” representa a honestidade. Contudo, este significado não aparece na poesia de Gustavo Teixeira, que associa esta flor, principalmente às partes do corpo da amada, como o colo (“De bocas de papoula, e colos de camélia”, p. 50), o seio (“Desfolha em beijos o botão da boca/ E as camélias dos seios nos abraços”, p. 262) e o cabelo (“Trouxe para teu colo êste colar de rimas/ e para o teu cabelo uma camélia branca.”, p. 76), sempre relacionando com a cor branca, logo, com a pureza.

Todas as demais plantas citadas apresentaram juntas 38% do total das citações.

Ao se tentar associar os nomes comuns usados pelo poeta a nomes científicos, de forma que se torna possível avaliar a procedência das espécies e buscar informações precisas sobre as mesmas, percebe-se uma grande imprecisão nos dados.

Na verdade, a identificação, ou seja, a associação destes nomes comuns com nomes científicos, às vezes é impossível, pois um mesmo nome pode estar associado a espécies diferentes, que podem ser da mesma família ou de famílias diferentes, por exemplo, pode-se citar o nome “Urze” associado a duas espécies diferentes: *Leucothoe duckei* e *Gaylussacia amazonica*; Como também o nome “Bonina” pode referir-se à *Mirabilis jalapa* (Nyctaginaceae), a *Bellis perenis* (Asteraceae) ou a *Callendula officinalis* (Asteraceae) (HOUAISS, 2001; FERREIRA, 2004).

Considerando a correspondência dos nomes comuns citados com táxons botânicos, conforme as referências acima citadas, observa-se que apenas 3 famílias tiveram cinco ou mais nomes citados: seis deles são associados às Asteraceae (c. 6,7%), cinco às Leguminosae e o mesmo número de nomes às Poaceae (c. 5,6%).

A família Asteraceae, conhecida também como Compositae, reúne as populares margaridas, sendo caracterizada pelas inflorescências que simulam uma única flor, um tipo de pseudanto, que tecnicamente levam o nome de Capítulo. É uma das famílias com maior número de espécies da flora mundial. Na obra poética de Gustavo Teixeira, esta família é citada com os nomes: “Margarida” (“Que são os corações das mortas margaridas”, p. 57), “Crisântemo” (“Pus um crisântemo à lapela/para assistir a procissão...”, p. 309), “Cardo” (“O desgraçado que em prantos erra/por entre cardos, trevas, pavoros”, p. 351), “Mal-me-quer” (“E, desfolhando um mal-me-quer”, p. 308), “Dália” (“Viçavam nele (no leão de bronze) a avenca, o mirto, a rosa, a dália”, p. 196) e o “Helianto” (“Como um helianto quando o sol declina”, p. 109).

*Leucanthemum vulgare* é o nome da espécie mais frequentemente associado à Margarida, porém tal nome comum pode estar associado a outros gêneros botânicos, como *Chrysanthemum* e *Bellis* entre outros (FERREIRA, 2004; SOUZA & LORENZI, 2008).

NA língua inglesa, a margarida é chamada “Daisy”. Esta planta sugere a inocência (SCOBLE & FIELD, 1998). Essa inocência é possível depreender dos versos em que o poeta usa a imagem das margaridas, como em “Minha alma, como um canteiro/de margaridas de alvas flores se constela” (p. 236).

Crisântemo é o nome dado a muitas espécies do gênero *Chrysanthemum*, sendo difícil precisar uma espécie. Alguns associam o nome à *Chrysanthemum morifolium* e também a *Dendranthema grandiflorum*, ligando a planta ao sentimento de esperança que surge nas épocas desfavoráveis (SCOBLE & FIELD, 1998). Esta imagem é encontrada na obra de Gustavo Teixeira como no verso: “E eu, que alimento uma ilusão/Pus um crisântemo à lapela/para assistir a procissão...” (p. 309), onde o eu lírico espera encontrar a amada.

O nome “Dália” refere-se a três espécies do gênero *Dahlia* : *D. coccinea*, *D. imperialis*, *D. variabilis*, que devem ser a origem da híbrida intensamente cultivada atualmente (CORRÊA & PENA, 1984; SOUZA & LORENZI, 2005). A “Dália” sugere a instabilidade da beleza perfeita, pois sendo uma planta originária da América central, ela não sobrevive aos rigores do inverno europeu; no seu país de origem era cultivada como alimento, pois seu tubérculo é doce e comestível. Na poesia de Gustavo Teixeira, a Dália representa a beleza superficial, o enfeite, como o detalhe que embeleza (“Viçavam nele (no leão de bronze) a avenca, o mirto, a rosa, a dália”, p. 196) (SCOBLE & FIELD, 1998)

Tal indeterminação encontrada nos exemplos anteriores não acontece com o Cardo (*Centaurea melitensis*), que se acredita ter sido introduzido no Brasil junto com sementes de linhaça (CORRÊA & PENA, 1984).

O nome “Mal-me-quer” é associado à espécie *Aspilia foliacea*, é muito utilizado popularmente, como uma forma de verificar se o amor dedicado a outrem é correspondido (FERREIRA, 2004).

“Helianto” é um dos nomes comuns do popular Girassol (*Helianthus annuus*), uma espécie que apresenta um movimento de seu capítulo de acordo com o movimento solar, daí o sentido do verso construído pelo poeta: “Como um helianto quando o sol declina”, (p. 109). O girassol incorpora alguns predicados do próprio sol, sendo relacionado ao poder e ao calor; na cultura chinesa, ele é associado à longevidade (SCOBLE & FIELD, 1998.).

Outro táxon rico em espécies na obra poética de Gustavo Teixeira é a família Leguminosae. Esta família, extremamente complexa, com muitas espécies importantes como o Feijão (*Phaseolus*) e o Pau-Brasil (*Caesalpinia*), caracteriza-se pelas suas folhas compostas, sempre alternadas e com estípulas, como também pelos seus frutos em forma de vagens, algumas, inclusive, um tipo especial destas vagens é denominado tecnicamente de Legume, e é daí que surge este nome tradicional da família. Assim com as Asteraceae, que tem como nome alternativo Compositae, o nome Leguminosae é o nome alternativo para Fabaceae, o nome correto desta família.

A família Leguminosae contou com cinco nomes. Foram eles: Acácia (“Além, renques em flor de acácias e de mirtos”, p. 198), Ébano do Oriente (“Dentro do esquife de ébano do oriente”, p. 210), Flamboyant (“Enquanto o flamboyant a sementeira d'oiro”, p. 197), Giesta (“Colhendo lírios e giesta”, p. 153) e Tojo [(“aquele que tem fê pode)/fazer chorar a pedra, o tojo dar violetas”, p. 465]

“Acácia” é nome comum que coincide com o gênero *Acacia*, mas que também é aplicado a algumas espécies de *Senna* ou *Cassia*, como também a algumas espécies de *Tecoma* (Bignoniaceae). No Brasil existem muitas espécies que antigamente pertenciam ao gênero *Acacia*, mas que atualmente pertencem ao gênero *Senegalia*. É possível que o poeta esteja se referindo a um representante de *Cassia* ou *Tecoma* (Bignoniaceae), que são muito cultivados e não ao gênero *Acacia*.

O nome “Ébano do Oriente”, não foi encontrado na literatura consultada. Encontrou-se “Ébano da Austrália” (CORRÊA & PENA, 1984). Creio que Gustavo Teixeira refira-se a esta espécie, senão ele teria usado simplesmente “ébano”, que se referiria à Ebenaceae *Diospyrus ebenum*. Outro fato que corrobora este nome é que o “Ébano da Austrália” foi introduzido no Brasil em São Paulo, no Instituto Agrônomo de Campinas “há uns 40 anos...”, como afirma Corrêa, considerando que os três primeiros volumes da obra de Corrêa foram publicados entre 1926 e 1952, e que esta informação estava no volume II, então esta introdução deve ter se dado mais ou menos na virada do século, ou no início do século 20, ou seja, esta planta era cultivada na época de Gustavo Teixeira e na região em que ele morava.

O nome “ébano” é associado a uma madeira extraordinariamente negra e dura, o que levou o poeta de forma lúgubre a utilizá-la para um caixão (“Dentro do esquife de ébano do oriente”, p. 210)

O “Flamboyant” tradicionalmente é associado à outra Leguminosae denominada *Delonix regia*, que produz imensas vagens, algumas com quase 80 cm de comprimento, abrigando uma semente muito apreciada em artesanato. Na época da floração, a árvore se veste de grandes e vistosas flores de pétalas vermelhas, contudo o poeta associa a planta à cor amarela (“Enquanto o flamboyant a sementeira d'oiro”, p. 197)

O nome comum “Giesta” é associado a dois nomes científicos: *Genista tinctoria* e *Spartium junceum* (FERREIRA, 2004), sendo impossível decidir a qual destas espécies o poeta se referia; O mesmo associa o nome “Tojo” à espécie *Ulex europaeus*, também pertencente às Leguminosae. Gustavo Teixeira associa a planta ao “Lirio”, dando um ar de ingenuidade e pureza (“Colhendo lírios e giesta”, p. 153)

A outra família que contou com cinco nomes citado foi Poaceae, que também tem um nome alternativo (Gramineae). As gramíneas formam um grupo de plantas essencial para a vida humana, é a família do arroz, do milho, da cana-de-açúcar e de muitas outras espécies utilizadas na alimentação. Caracteriza-se pelas folhas alternas dísticas, com bainha aberta, presença de lígula e uma inflorescência muito especial, que abriga uma flor extremamente reduzida. Na poesia de Gustavo Teixeira encontramos os seguintes nomes citados: Trigo (“E cabe (Deus) dentro de áureo grão de trigo”, p. 287); Bambu (“sob o bambual que freme e se debruça/para dar sombra carinhosamente/(...)/plange minha saudade mais ardente”, p. 361); Joio (“O homem vendo na seara o joio, diz consigo...”, p. 476); Arroz (“De um arrozal maduro o oceano loiro”, p. 101); Vetiver (“Não cheira a mirra ou vetiver” p. 308).

O “trigo” (*Triticum vulgare*) é uma daquelas plantas que dispensa apresentações e comentários, pois todos são capazes de indicá-la e todos conhecem seu significado para a humanidade. Sendo a base alimentar de boa parte da espécie humana e historicamente associada à satisfação da fome, o trigo é associado ao que é bom. Ao mesmo tempo o joio (*Lolium temulentum*), planta venenosa que pode invadir as culturas de trigo, representa o que há de mau. É o que o poeta exprime nos verso: “O trigo - os bons, o joio- os réprobos, o imundo” (p. 476), em que reproduz a ideologia cristã.

O “Bambu” (*Bambusa* sp.) é usado na poesia do autor do “Ementário” por conta do som produzido nas grandes populações de espécies deste gênero, que costumam emitir um som lamentoso, quando seus colmos são forçados a se tocar com vento. É o que expressa os versos em que “Bambu” é citado, além do acima referido ainda podemos ver em mais dois: “O murmúrio do bambual nem move as ventarolas” (p. 369) e “Os bambuais, que o vento dobra” (p. 404).

O “Arroz” (*Oriza sativa*), também é bastante conhecido como base alimentar em diversos países do mundo, inclusive o nosso. É popular também a chuva e arroz sobre os recém-casados.

O “Vetiver” (*Andropogon squarrosus*) é uma erva aromática também conhecida como patchuli (FERREIRA, 2004), daí o poeta ter colocado ao lado da Mirra, outra planta com reconhecidas qualidades aromáticas.

Ao tentar associar os nomes apresentados pelo poeta em estudo às espécies botânicas, mesmo que de forma imprecisa, mesmo que de forma incompleta, é possível estabelecer uma medida do quanto que as espécies nacionais motivaram o poeta. Neste ponto observa-se que a maioria esmagadora dos nomes vegetais empregados é associada a plantas estrangeiras. Assim, do conjunto total de “espécies” (90) 63,3 % são nomes de plantas estrangeiras introduzidas no Brasil, enquanto que apenas 12,2 % são nomes de plantas nacionais, demonstrando certa dificuldade do poeta em separar-se da cultura européia na composição de seus textos, mesmo uma época em que a intelectualidade brasileira voltava-se para o país como fonte inspiradora de temas literários e tendo a natureza um papel importante neste processo. A poesia deste obscuro escritor brasileiro revela um autor capaz de composições delicadas, para isso ele apoiou-se nas texturas e cores das flores, bem como nos seus significados para expressar seus pensamentos e emoções. Levantamentos similares em outros autores brasileiros podem levar a novos conhecimentos sobre seus processos de composição e sobre os significados dos poemas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBIERI, R., & STUMPF, E.(2005). Origem, evolução e história das Rosas cultivadas. *Revista Brasileira de Agrociência*, 11 (3), 267-271.
- CORRÊA, M. P., PENA, L. A. (1984). *Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal.
- DAMASCENO, D. (1983). Poesia do sensível e do imaginário. In C. MEIRELES, *Obra Poética* (pp. 13-36.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A.
- CHEVALIER, J., & GHEERBRANT (2009). *Dicionário de Símbolos*. (V. Costa e R. S. Silva, A. Barbosa, e L. Melim. Trad.). (23ª. Ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- FRÁGUAS, C., CHAGAS, E, SILVA, E., PASQUAL, M., & OLIVEIRA, P. (2002). A cultura do lírio. *Boletim de Extensão* (UFLA), 31, 1-17.
- FERREIRA, A. B.DE H.( 2004). *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo.
- HOUAISS, A., & VILLAR, M.S.( 2001) *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- PEREIRA, V., & HACHMANN, C. (2009, Novembro 3). Nomes de Logradouros de flores. *Jornal Hoje (Cascavel)*, Coluna Local (Sua Rua), edição de 3 de Novembro.
- SCOBLE, G., & FIELD, A. (1998). *The meaning of flowers*. San Francisco: Cronicle Books.
- SOUZA, V., & LORENZI, H. (2005). *Botânica sistemática*. Nova Odessa: Instituto Plantarum,.
- TEIXEIRA, G.(1959). *Poesias Completas*. São Paulo: Anhambi.

A presente edição comemorativa do 8.º aniversário (2017) da European Review of Artistic Studies (Revista Europeia de Estudos Artísticos) reúne, em cada anuário em versão impressa, as investigações organizadas pelas suas quatro áreas centrais de atividade investigativa: Estudos Musicais; Estudos Teatrais; Estudos em Artes Visuais; Estudos Interdisciplinares. A este projeto que nasce em 2016, junta-se a PBACC que corrobora na promoção deste ciclo de publicações conjuntas, no caso em formato livro (versão impressa e online em Open access), assim como pretendem dar continuidade ao trabalho realizado no espectro da promoção cultural e artística, nacional e internacional, com incidência no espaço lusófono.

Levi Leonido

**ERAS | PBACC**



ISBN 978-989-99832-3-6



9 789899 983236

**ERAS**

**Anuário 2014**