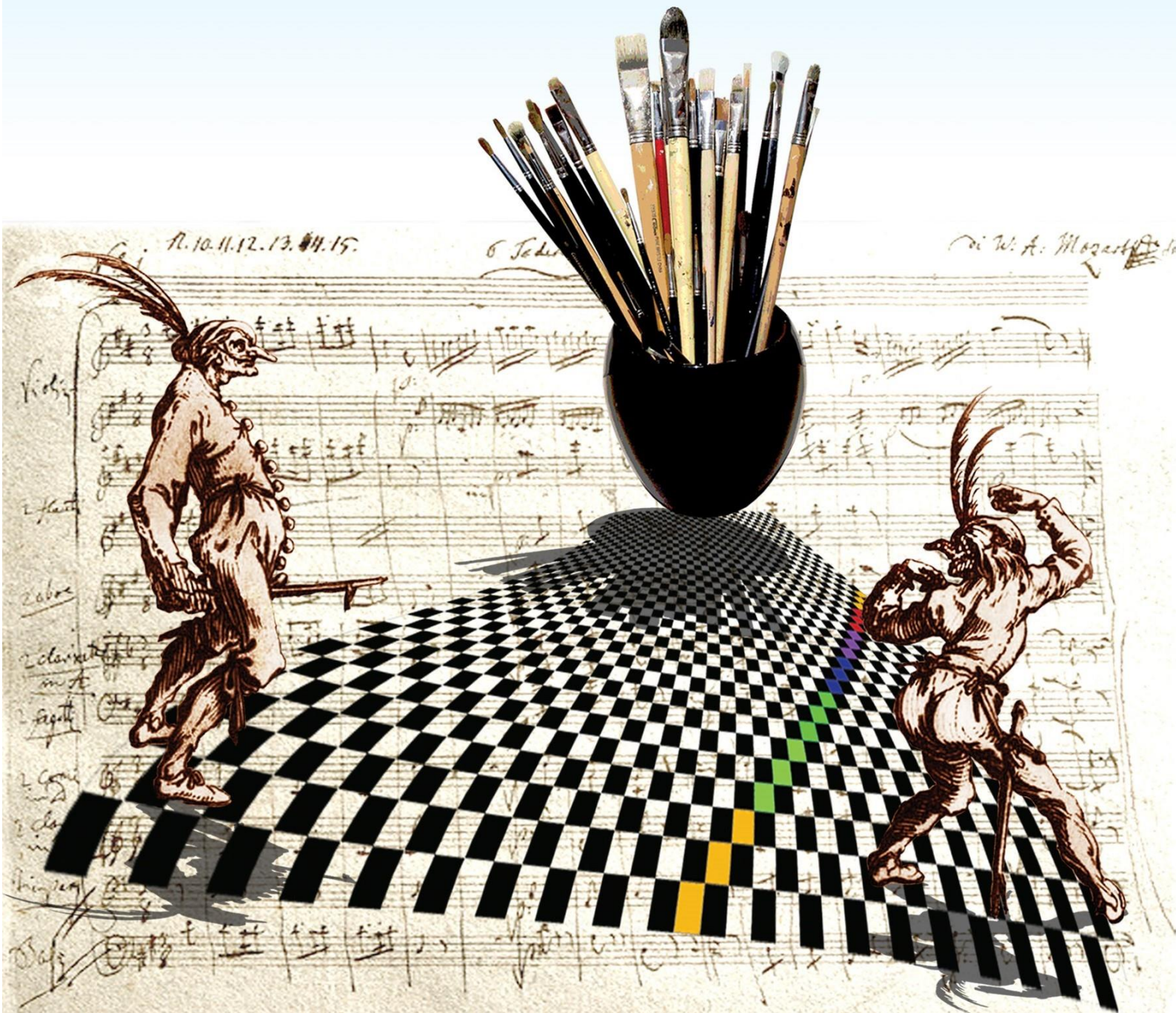




# ERAS

**European Review of Artistic Studies**

**Anuário 2023**



≡ ANUÁRIO ≡

≡ 2023 ≡



© ERAS

Título: ANUÁRIO 2023

Autor: AA.VV.

Editor: MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura

Coordenação: Levi Leonido

Organizadores: Elsa Morgado, Levi Leonido, João Bartolomeu e Carminda Carvalho

Capa e Contracapa: Luís Canotilho e Filipe Canotilho

Edição, Design e Execução Gráfica: Levi Leonido

Data da edição: setembro de 2023

ISBN: 978-989-53887-9-0

ISSN (online): 1647-3558 ISSN (impresso): 2184-2116

Classificação THEMA - Nível 1: A – Artes

Classificação THEMA - Nível 2: AT - Artes do espetáculo

**Nota:** Projeto financiado pelo PAAC (Programa de Apoio a Agentes Culturais) da Delegação Regional de Cultura do Norte.

# ÍNDICE

## ESTUDOS MUSICAIS

*Ludicidade Expressivo-Musical: Reflexões sobre o desenvolvimento da Infância*

Elsa Maria Gabriel Morgado, Maria Beatriz Licursi, Mário Cardoso, & Levi Leonido

[7-20]

*Percepção e Leitura Musical no Brasil: Um estudo bibliográfico preliminar*

Gustavo Frosi Benetti

[21-29]

## ESTUDOS TEATRAIS

*Análisis del estatuto del actor, la noción de personaje y la situación de actuación en el centésimo mono de Osqui Gusmán*

Valeria Misevich & Rocío Rivera

[31-51]

*El Clow: Un desafío metodológico para la formación de los Actores y las actrices*

Victoria Cestau & Karina Mauro

[52-81]

*Actuación y estilo en Alma Mate De Flores, Teatro Comunitario Argentino*

Elina Villibar Arriagad & Karina Mauro

[82-116]

## ESTUDOS EM ARTES VISUAIS

*Appropriation Art. A Propósito do que poderemos designar como Apropriações PARADAMNATIVAS*

Carlos Alberto Matos Trindade

[118-150]

## ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

*A relação entre espaços físicos e a representação feminina negra no romance O Olho Mais Azul, de Toni Morrison: uma análise interseccional da trajetória de Pecola Breedlove*

Jane Cely Marques do Nascimento Pereira & Márcia Tavres Silva

[152-173]

*O NEOBARROCO na Obra “A Máquina de Fazer Espanhóis” de Valter Hugo Mãe*

Guilhermina Costa

[174-184]

*A Viagem a “São Martinho de Bornes”: A dilatação temporal e a imensidão espacial na descoberta de Eu*

André Ribeiro

[185-205]

*Adelaide Cadete, uma Pedra Angular na Construção da Humanidade*

João Rodrigues, Ana Coelho, Larissa Brandão, & Valeryia Zholtzikava

[206-223]

*A música como recurso ergogênico: a influência da música no desempenho durante a prática do treinamento de força e treinamento*

Lucas Gleydson, Emanuel Moita, Ethel Machergiany, Sandra Fonseca, Tiago Guerra, Uânia Alves, & Thiago Gadelha

[224-235]

≈



***Ludicidade Expressivo-Musical: Reflexões sobre o desenvolvimento da Infância***

Elsa Maria Gabriel Morgado, Maria Beatriz Licursi, Mário Cardoso, Levi Leonido

---

| 7-20

***Percepção e Leitura Musical no Brasil: Um estudo bibliográfico preliminar***

Gustavo Frosi Benetti

---

| 21-29

# LUDICIDADE EXPRESSIVO-MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O DESENVOLVIMENTO NA INFÂNCIA

*Expressive-Musical Playfulness: reflections on childhood development<sup>1</sup>*

MORGADO, Elsa<sup>2</sup>, LICURSI, Beatriz<sup>3</sup>, CARDOSO, Mário<sup>4</sup>, & LEONIDO, Levi<sup>5</sup>

---

## Resumo

Os sons e a música estão presentes na vida desde o nascimento. Nas escolas a educação musical infantil é reconhecida como importante contribuição curricular para a expansão de hábitos e realizações culturais contribuindo para a sociabilidade uma vez que a música é extremamente colaborativa neste particular. Além disso, estimula a memorização, capacidade importante para futuras aprendizagens. Apresentamos neste trabalho uma reflexão a respeito da manifestação do talento infantil, procedimentos educativos e seus efeitos generosos no cérebro, suporte para a mente, os quais serão indispensáveis para a evolução pessoal e intelectual do educando. Destacamos que a ludicidade é um fator importante na aprendizagem pois o brincar é natural da criança. O presente estudo nos possibilita apreciar a dimensão de atividades específicas a partir da iniciação musical constatando como e porque deverão ser aplicadas enquanto potencial condutor para a evolução pessoal e cognitiva na educação infantil. Nesta pesquisa pretendemos fazer uma abordagem teórico-empírica sobre a importância da ludicidade na aprendizagem da arte musical.

## Abstract

Sounds and music are present in life from birth. In schools, early childhood music education is recognized as an important curricular contribution to the expansion of cultural habits and achievements contributing to sociability since music is extremely collaborative in this regard. In addition, it stimulates memorization, an important skill for future learning. In this paper we present a reflection about the manifestation of children's talent, educational procedures and their generous effects on the brain, support for the mind, which will be indispensable for the personal and intellectual evolution of the learner. We emphasize that playfulness is an important factor in learning because play is natural to children. The present study allows us to appreciate the dimension of specific activities from the musical initiation, verifying how and why they should be applied as a potential conductor for personal and cognitive evolution in early childhood education. In this research, we intend to make a theoretical and empirical approach to the importance of playfulness in learning the art of music.

**Palavras-chave:** *Educação; Infância; Ludicidade; Aprendizagem; Educação musical.*

**Key-words:** *Education; Childhood; Playfulness; Learning; Music Education.*

**Data de submissão:** setembro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023

---

<sup>1</sup> Tradução: CARMINDA CARVALHO- MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura. PORTUGAL. Email: carmindajdecarvalho@gmail.com

<sup>2</sup> ELSA GABRIEL MORGADO – Centro de Investigação em Educação Básica do Instituto Politécnico de Bragança. PORTUGAL. Email: elsa.morgado@ipb.pt

<sup>3</sup> MARIA BEATRIZ LICURSI CONCEIÇÃO –Universidade Federal do Rio de Janeiro. BRASIL. Email: musicafeliz@terra.com.br

<sup>4</sup> MÁRIO ANÍBAL CARDOSO – Centro de Investigação em Educação Básica do Instituto Politécnico de Bragança. Email: cardoso@ipb.pt

<sup>5</sup> LEVI LEONIDO – CITAR | Universidade Católica Portuguesa, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: levileon@utad.pt

## INTRODUÇÃO

A manifestação espontânea de habilidades artísticas na infância poderá surgir em atividades do cotidiano de maneira informal, lúdica ou em atividades escolares assim como no seu ambiente familiar e social. Além disso, podemos afirmar que frequentar a arte da dança, teatro, desenhos animados ou cinema possibilita o despertar do ser humano para a arte musical uma vez que esta é necessariamente um componente importante para as representações citadas.

Quesitos como talento, genética e educação musical, entre outros, serão apresentados com o intuito de compreendermos o seguimento adequado para o aprimoramento destes atributos de forma que o educando sinta-se capaz e confiante diante do seu próprio reconhecimento e sentimento de prazer ao trabalhar a performance em ascensão.

Ressaltamos que estudar e vivenciar música é importante para todos independente da intenção de se tornarem professores ou artistas profissionais. No mínimo serão provavelmente excelentes músicos amadores. Estudos científicos comprovam o quanto os estudos musicais podem beneficiar o desenvolvimento cerebral sobretudo desde a infância. Neste sentido, pretendemos levar a cabo uma abordagem teórico-empírica sobre os aspetos relacionados a particularidades, comportamentos, circunstâncias e expressividades naturais que possibilitam a percepção da manifestação do talento para a arte musical na infância e as suas possibilidades de desenvolvimento do indivíduo.

### *Ludicidade, Música e Desenvolvimento*

Ludicidade aparece como um conceito que envolve a criação de um ambiente lúdico, no qual as atividades são realizadas quer de forma prazerosa, quer de forma espontânea e livre. A ludicidade estimula a imaginação, a criatividade e a interação social, proporcionando uma experiência de aprendizagem significativa (Antunes & Pagaia, 1974; Csikszentmihalyi, 1996; Brougère, 1998; Ausubel, 2002; Gee, 2003; Johnson, 2005; Pellegrini, 2011; Kishimoto, 2013; D'Ávila, 2014; Santos, 2015). É por meio da ludicidade que as crianças, e até mesmo os adultos, exploram, experimentam e aprendem de maneira envolvente e divertida, utilizando o jogo como uma ferramenta educacional e de crescimento pessoal (Luckesi, 2014, Bocheco & Prado, 2017; Mineiro & D'Ávila, 2019).



Este conceito, relaciona-se com o ato de brincar e à importância do jogo na aprendizagem e no desenvolvimento humano, embora não haja uma única definição consensual, diversos autores, nomeadamente, Piaget, Vygotsky, Fröbel, Fridman, Huizinga, e Kishimoto e Wallon, entre outros, apresentaram as suas perspetivas sobre a ludicidade/jogo.

Piaget (1973) considerava o jogo como uma forma de assimilar e acomodar conhecimentos, além de promover o desenvolvimento cognitivo, apresentou a importância do jogo como uma atividade espontânea e autónoma, na qual as crianças podem explorar e experimentar diferentes possibilidades.

Vygotsky (1967) enquadrou o jogo como uma atividade social, na qual as crianças aprendem a interagir com o outro, e a construir significados compartilhados. Ele argumentou que o jogo promove a zona de desenvolvimento proximal, estimulando a imaginação, a criatividade, e a resolução de problemas.

Fröbel (1887), acreditava que brincar era uma atividade vital para o desenvolvimento físico, social, emocional e cognitivo das crianças, é considerado o pai do jardim de infância, valorizava o jogo como a principal forma de aprendizagem na infância.

Brincadeira. – A brincadeira é a fase mais alta do desenvolvimento da criança – do desenvolvimento humano neste período; pois ela é a representação auto-ativa do interno – representação do interno, da necessidade e do impulso internos. A brincadeira é a mais pura, a mais espiritual atividade do homem neste estágio e, ao mesmo tempo, típica da vida humana como um todo – da vida natural interna escondida no homem e em todas as coisas. Por isso ela dá alegria, liberdade, contentamento, descanso interno e externo, paz com o mundo. Ela tem a fonte de tudo o que é bom. A criança que brinca muito com determinação auto-ativa, perseverantemente até que a fadiga física proíba, certamente será um homem determinado, capaz do auto-sacrifício para a promoção do bem-estar próprio e dos outros. Não é a expressão mais bela da vida neste momento, uma criança brincando? – uma criança totalmente absorvida em sua brincadeira? – uma criança que caiu no sono tão exausta pela brincadeira? Como já indicado, a brincadeira neste período não é trivial, ela é altamente séria e de profunda significância. Cultive-a e crie-a, oh, mãe; proteja-a e guarde-a, oh, pai! Para a visão calma e agradável daquele que realmente conhece a Natureza Humana, a brincadeira espontânea da criança revela o futuro da vida interna do homem. As brincadeiras da criança são as folhas germinais de toda a vida futura; pois o homem todo é desenvolvido e mostrado nela, em suas disposições mais carinhosas, em suas tendências mais interiores (Fröbel, 1887, p. 55-56).

Friedman (1996), destaca a importância do jogo e do lúdico como atividades fundamentais para o desenvolvimento integral da criança, evidenciando que através dele a criança explora o mundo, adquire conhecimento, desenvolve habilidades sociais, emocionais e cognitivas, além de exercitar a imaginação e a criatividade.

Kishimoto (1990), assume ser possível observar a presença de elementos lúdicos e a importância do jogo na narrativa, os quais acabam por favorecer o desenvolvimento da inteligência. Henri Wallon (1981) enfatizou a importância do jogo como uma atividade central no desenvolvimento da criança, este argumentava que o jogo permite que a criança expresse suas emoções, explore o mundo ao seu redor, desenvolva habilidades motoras e cognitivas, além de aprender a lidar com regras e interagir socialmente.

Huizinga (1938/1980), refere que o jogo expõe características distintas, como a voluntariedade, a separação do mundo real e a presença de regras, e que essas características são essenciais para a experiência lúdica, no seu livro intitulado “*Homo Ludens*”, faz uma alusão ao jogo como uma atividade fulcral para a cultura humana. Para o autor, as características dos jogos (anterior à cultura) estão enraizadas em diversas áreas da sociedade, misturando-se ao conceito de elementos como arte, poesia, direito e justiça, guerra, filosofia, entre outras.

A ludicidade e a música são formal e conceptualmente parceiros, proporcionando uma experiência envolvente e prazerosa de expressão, exploração e aprendizagem aos praticantes, aos interlocutores e aos espectadores. Aprender instrumentos musicais na infância pode contribuir de certa forma para uma melhora na cognição, na atenção e na memória operacional, este estudo desenvolvido por Kausel et al. (2020) comparou diversas habilidades num universo de 40 crianças com idades compreendidas entre os 10 e 13 anos, sendo que metade estudou um instrumento musical regularmente pelo menos dois anos, os resultados deste trabalho indicaram que, o grupo de crianças, que contactou com um instrumento musical, apresentou uma pontuação maior nos desafios de memória, evidenciando melhor desempenho na assimilação de informações, e habilidades.

Vários autores (Peretz & Zatorre, 2003; Levitin, 2006; Patel, 2008; Jäncke, 2008; Koelsch, 2014; Licursi et al, 2017; Kausel et al., 2020) evidenciam que, quando o cérebro é exposto a uma obra musical, ele é intensamente ativado, desempenhando um papel fundamental na criação e no processamento da compreensão, memorização e interpretação da música, destacam que essa exposição musical, envolve uma série de processos cognitivos e neurais complexos, nos quais o cérebro é solicitado de várias

formas para assimilar, armazenar e dar significado às informações musicais. Essa interação entre o cérebro e a música é fundamental para a formação da experiência musical e para a compreensão emocional e intelectual que podemos obter a partir dela. Neste aspeto Sacks (2007) apresenta a seguinte observação:

Há numerosos indícios de que os humanos possuem, tanto quanto o instinto da linguagem, um instinto musical, independentemente do modo como ele tenha evoluído. Nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística. Isso assume muitas formas. [...]. Construimos a música na mente usando muitas partes do cérebro (Sacks, 2007, p. 10).

Mediante a evolução dos estudos identificamos a soberania da expressividade na música e reconhecemos a nossa potencialidade para responder a ela (Morgado et al., 2022; Auzani et al., 2022; Leonido et al., 2023). Pois “Para algumas sociedades primitivas e civilizações passadas, a música é a linguagem de revelação divina [...]” (Leonido et al., 2020, p. 96).

### *Talento Musical*

Gardner (1995, p. 188) evidencia que “Os seres humanos são criaturas biológicas, mas são igualmente criaturas culturais. Mesmo antes do nascimento, o organismo imaturo está no útero de uma mulher que tem hábitos, estilos e práticas que refletem a sua cultura e subcultura. [...] não há dúvida de que a vida do bebé depois do nascimento está intrinsecamente ligada às práticas e pressupostos de sua cultura”.

Consideramos relevante a compreensão a respeito do talento para a melhor orientação principalmente no ambiente familiar cujo estímulo é fundamental. Constatamos que pesquisas realizadas na área médica têm comprovado cientificamente que o “génio” não nasce pronto. Portanto é certo que a performance artística virtuosa é fruto de estudos disciplinados e persistentes (Cardoso et al., 2018). Compreendemos então a afirmação apresentada de que a “realização musical compreende dez por cento de talento e noventa de trabalho”. Para Shenk (2011), desde a concepção, o nosso talento, entre outras características, está submetido a um processo de progressão. Segundo o autor “sozinho, os genes não nos tornam [...] talentosos ou surdos para a música. Todos os dias, de todas as formas possíveis, você ajuda a determinar quais genes serão ativados. Sua vida interage com seus genes” (Shenk, 2011, p. 37).

Gardner (1994), atestou nas suas pesquisas a existência de várias capacidades natas em todo ser humano na sua obra intitulada *Inteligências Múltiplas*. Ao divulgar os novos conceitos obtidos a respeito das diversas formas nas quais a nossa mente realmente funciona, chamou a atenção, para o fato de que a diferença está no nível de desenvolvimento proporcionado pelo indivíduo a cada uma delas. “[...] todos os seres humanos possuem várias capacidades cognitivas relativamente autónomas, [...]” (Gardner, 2008, p. 14), “Na melhor das hipóteses, as inteligências são potenciais ou inclinações que são realizadas, ou não, dependendo do contexto cultural em que são encontradas (Gardner, 1995, p. 188).

Sobre a inteligência musical, Gardner (1994, p. 78) afirma que “de todos os talentos que os indivíduos podem ser dotados, nenhum surge mais cedo que o talento musical. No mínimo, a extensão no qual o talento é expresso publicamente dependerá do meio no qual se vive”.

O autor afirma que a referida particularidade está relacionada à capacidade de aprender, interpretar música além de perceber variados padrões, notas musicais, timbres, melodias e ritmos. Esse tipo de inteligência é característica de músicos, compositores, maestros, críticos de música e bailarinos. Sobre este aspeto, Shenk (2011) sustenta que para a inteligência desabrochar, é necessário um desenvolvimento gradativo que não procede espontaneamente. Ou seja, “A inteligência não é uma aptidão inata, embutida no momento da concepção ou dentro do útero, e sim um conjunto de habilidades em desenvolvimento, conduzido pela interação entre os genes e o meio ambiente. [...] Alguns adultos não chegam nem perto de alcançar seu verdadeiro potencial intelectual” (Shenk, 2011, p. 39). Acerca deste assunto Snyder (1997, p. 166) salienta que:

Jane Healy (1991), in *Endangered Minds: Why Children Don't Think and What We Can Do About It*, explores children's brain development. She indicates that children's brains are becoming physiologically diferente due to environmental and societal changes of the past decade. At birth the human brain is “plastic.” This term refers to a malleable state, rather than a texture or material. While some neurons controlling reflex actions and basic learning are in place at birth, there are many neurons floating, inclined but uncommitted, ready to be lured into place, based on experiences. The places they may approach are the different centers of the brain, loosely related to Gardner's intelligences. The final configuration of the brain is affected greatly by environmental contact.

Silver et al. (2010) apresentam-nos as características da inteligência musical:

<b>Predisposição/Inteligência musical</b>	
<b>Sensibilidade para:</b>	<i>Tom, ritmo, medodia, timbre, som</i>
<b>Inclinação para:</b>	<i>Ouvir, cantar, tocar um instrumento</i>
<b>Aptidão para:</b>	<i>Compor música (escritor de letras, compositor, músico, maestro) e analisar música (crítico musical)</i>
<b>Atividades:</b>	<i>Tocar música, cantar, criações de rap, assobiar, bater palmas, analisar sons e música.</i>

Fonte: Adaptado de Silver et al. (2010, p.14, 22).

Consideramos relevante a seguinte declaração de Gardner (1994, p. 97) a respeito da capacidade musical, ao referir que, “A inteligência musical apresenta sua própria trajetória de desenvolvimento bem como sua representação neurológica própria, a fim de que não seja engolida pelas mandíbulas omnívoras da linguagem humana”.

No entanto, destacamos o quanto é interessante aproveitar as oportunidades que se apresentam no dia a dia para através da música, de forma lúdica, estimular no meio ambiente vivente o prazer e o entusiasmo pela arte musical. A inteligência musical está associada diretamente à imaginação, criatividade e comunicação (Healy, 1991; Sloboda, 1985; Odena, 2005; Concepción, 2009; Plaza, 2012). Pois como refere Jane Healy (1991, p. 45) “What we do with, for, and to our children's growing minds will shape not only their brains but also tZhe intellectual 'standards' that represent our cultural furore”.

Em estudos progressos tivemos conhecimento de que a música abrange diferenciadas áreas do cérebro inclusive determinadas regiões envolvidas em outras qualificações de cognição. Ao aprofundar estes resultados, investigações médicas têm atestado através de exames de imagem o quanto nosso órgão rei responde de maneira refinada aos estímulos musicais. Importante frisar mais uma vez que as respostas cerebrais à música estão subordinadas a experiências realizadas para este aprimoramento (Healy, 1991; Snyder, 1997; Plaza, 2012). Coulter (1984) referido por Snyder (1997, p. 167) referencia que, “There is additional evidence showing that music learning increases the capacity of the frontal lobes of the brain, which is the area that deals with altruism, empathy, pattern recognition, global understanding, simultaneous processing, and inner speech”.

Coulter predicts that someday the majority of learning in early schooling will be “taught through music”. Applying all this brain research to our intuitions about music education, we know that music is highly motivating to children, and is the only reason some remain in school. Children are inclined toward musical experiences, activities, and interaction because it is “wired in.” (Snyder, 1997, p. 167).

As pesquisas científicas comprovam que a percepção sonora é um aprimoramento progressivo. O hábito de se expor a procedimentos musicais promove mutações neuronais continuamente no córtex auditivo (Kausel, 2020). Portanto, à medida que se prossegue nos estudos o desenvolvimento musical é indubitável. Snyder (1997, p. 167), baseado em vários autores, apresenta que:

The patterned nature of music is likely to interact with all kinds of learning, perhaps explaining Rauscher's recent results, including a significant increase in spatial IQ of preschoolers involved in interactive music-making (Rauscher, Shaw, Levine, Ky, & Wright, 1994), and findings that older students who listened to Mozart exhibited increased memory (Rauscher, Shaw, & Ky, 1993).

Como professores, músicos e pesquisadores observamos o quanto é fundamental o estímulo ao culto às artes, especificamente a arte musical, desde a infância através de atividades que estimulem a imaginação, ampliação do vocabulário, atividades motoras e a sociabilidade. É uma atitude extremamente benéfica ao sujeito pois “A música [...] é uma atividade que requer grandes e múltiplos recursos cognitivos. É um poderoso estimulante do diálogo que mantêm os hemisférios cerebrais favorecendo um equilíbrio dinâmico entre as capacidades de ambos” (Jauset, 2013, p. 153). Pois como já anteriormente Snyder (1997, p. 166) havia referido “Concurrently, early exposure to music may be necessary, or greatly enhance, development of other cognitive processes and intelligences”.

Doidge (2011, p. 13) comprova que através de exames de neuro imagem aplicados em músicos, podemos vislumbrar as várias áreas do cérebro significativamente diferenciadas daquelas de não músicos ressaltando que os “iniciados antes dos 7 anos têm áreas cerebrais maiores interconectadas entre os dois hemisférios e apontam que uma mudança no córtex auditivo — um aumento de frequência na ativação — leva a mudanças no lobo frontal conectado ao córtex”. Existem resultados atestando também que o convívio com a música ainda que por prazer e contemplação, ou seja, sem contato com o instrumento mediante escuta compenetrada, dispara estímulos cerebrais abundantes. Ira Altshuler (2001), psiquiatra e musicoterapeuta pioneiro, constatou que “a música, ao contrário das outras artes, emociona mais rapidamente. Pode orgulhar-se mesmo de arrastar multidões”. E explica que “Música, que não depende das funções superiores do cérebro para franquear entrada ao organismo, ainda pode excitar por meio do tálamo. Uma vez que um estímulo tenha sido capaz de alcançar o tálamo, o cérebro superior é automaticamente invadido” (Altshuler, 1954, p. 24).

É de conhecimento geral que o comportamento musical compreende os fatores biológico, social e psíquico desenvolvendo o processo de aprendizagem que é caracterizado pela forma como representamos a música em nossas mentes, e se dá primeiramente por meio da enculturação durante a infância e posteriormente pela aquisição e treinamento de habilidades específicas. Tal como refere Sloboda (2008, p. 10):

A primeira é a enculturação desenvolvimentista, isto é, aquele, aprendizado que resulta de nossa exposição durante a infância aos produtos musicais comuns de nossa cultura, juntamente com a aquisição de habilidades simples, tais como a habilidade de reproduzir canções curtas. De maneira geral, o conhecimento adquirido nesta fase não resulta de uma aprendizagem ou de um esforço autoconscientes. Ao contrário, as crianças simplesmente adquirem conhecimentos através de suas experiências sociais no dia a dia. Em consequência disso, tal conhecimento tende a ser universal em uma determinada cultura, e constitui a base sobre a qual outras habilidades especializadas serão construídas. A segunda fase é a aquisição de habilidades específicas através do treinamento. Estas habilidades não são universais em uma determinada cultura; são aquelas que transformam os cidadãos comuns em “músicos”.

Segundo Doidge (2011, p. 13) “[...] pensar, aprender ou agir podem ativar ou desativar nossos genes, moldando assim nossa anatomia cerebral e nosso comportamento—certamente uma das maiores descobertas do século XX”. A experiência musical na infância pode funcionar como um elo de integração entre aspectos cognitivos e emocionais das crianças e favorecer a sua socialização face à emocionalidade associada à música. Assim Tavares e Freire (2020, p. 114) descrevem que “o aprendizado musical reflete uma experiência multissensorial promissora para dar suporte às das funções executivas que são reconhecidamente importantes para o processo de desenvolvimento infantil e para o ajuste na vida adulta. A continuidade dessa experiência multissensorial exerce efeitos significativos na plasticidade cerebral a curto e a longo prazo (Herholz & Zatorre, 2012), além de que pode representar uma importante fonte de prazer e de realização humana ao longo da vida”.

Adicionalmente, Tavares e Freire (2020, p. 108, baseado em Miendlarzewska & Trost, 2014 e Bugos & De Marie, 2017), referem que “Tocar um instrumento musical em idade precoce requer altos níveis de integração sensorio-motora, induz a altos níveis de atenção e a atividade musical de curto prazo engaja os sistemas atencionais do cérebro, o que dentre outros aspectos, resulta em múltiplos benefícios cognitivos relacionados a diferentes domínios de aprendizagem”.

Na qualidade de professores e performers reconhecemos o fato de que à medida que se progride nos estudos a mente musical acompanha essa evolução com requinte e maestria.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Vários estudos abordam as mudanças emocionais e os impactos da música no sistema nervoso, mudanças essas que afetam processos tais como a respiração, a frequência cardíaca, a pressão sanguínea, a digestão, o equilíbrio hormonal, o humor e as atitudes.

Autores como Elkonin (1998), Leontiev (1978, 1988), Lúria (1987) e Vygotski (1994), referem que é através da análise do social que se pode compreender, em parte, como o indivíduo adquire o conhecimento. Desta forma, a relação entre o meio social e cultural e o papel ativo que a criança desempenha neste contexto contribuem, decisivamente, na formação das funções psicológicas. Assim, a ação e os modos sociais de utilizar os objetos são aprendidos pelas crianças na interação prática, que futuramente provoca, também, a necessidade de dominar o mundo dos objetos humanos, provocando o surgimento das primeiras brincadeiras.

Por sua vez Snyder (1997, p. 167) destaca que “The undeniable implication is that education without music is incomplete, and indefensible”. Vivenciar a arte musical promove a estruturação de múltiplas habilidades na infância cruciais para outros processos cognitivos inclusive para além da música. A musicalização contribui, entre outros fatores, segundo Ilari (2010), para uma maior afetividade e um melhor relacionamento entre a criança, o jovem e seus pais ou responsáveis. A educação musical desde tenra idade promove o desenvolvimento intra e interpessoal, o crescimento de habilidades cognitivas e motoras, o autocontrole emocional e a ampliação do conhecimento cultural e musical. “There is so much evidence that music and the arts are essential for human growth and normal development, it is a wonder that some decision makers still consider them “frills” (Snyder, 1997, p. 171).

Estudos demonstram mudanças estruturais nos cérebros exercitados por meio das práticas da educação musical. Assim, as pesquisas futuras decorrentes da iniciação musical deverão, quando possível, explorar aspetos musicais como: musicalidade, coordenação motora, acuidade auditiva, imaginação e criatividade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altschuler, I. M. (1954). The Past, Present and Future of Music Therapy. In: E. Podolsky (org.), *Music Therapy*. Nova York. Philosophical Library.
- Altshuler, I. (2001). Psychiatrist's Experiences with Music as a Therapeutic Agent. *Music and Medicine Nordic. Journal of Music Therapy*, 10(1), 69-76. <https://doi.org/10.1080/08098130109478019>
- Antunes, C., & Pegaia, U. A. (1974). *Ludopedagogia*. Editora do Brasil.
- Ausubel, D. P. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva. Cognición y desarrollo humano*. Paidós.
- Auzani, A. S., Silva, L. L. F., Pereira, A. M. A., & Morgado, M. G. (2022). Artistic-Cultural Perspectives in Technical-Professional Training at UTFPR-Brazil. *Motricidade*, 18 (nº SI 2022: Sport, Culture and Communication), 2-18. <https://doi.org/10.6063/motricidade.25790>
- Brougère, G. (1998). A criança e a cultura lúdica. *Revista da Faculdade de Educação*, 24(2), 103-116.
- Cardoso, M., Morgado, E., & Silva, L. (2018). Os Efeitos de uma proposta didáctica de Educação Auditiva no Desempenho Musical. *Revista Per Musi*, 2018, 1-18.
- Concepción, M. M. M. (2009). Psicología y Música: inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista Digital Universitaria*, 10(11), 1-13.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. HarperCollins Publishers.
- D'Ávila, C. M. (2014). Didática lúdica: saberes pedagógicos e ludicidade no contexto da educação superior. *Revista Entreideias*, 3(2), 87-100.
- Doidge, N. (2011). *O cérebro que se transforma*. Editora Record.
- Friedmann, A. (1996). *Brincar: crescer e aprender: o resgate do jogo infantil*. Moderna.
- Froebel, F. (1887). *The education of man*. Appleton.
- Gardner, H. (1994). *Estruturas da Mente. A teoria das Inteligências Múltiplas*. Artes Médicas.
- Gardner, H. (2008). *Cinco mentes para o futuro*. Atual Editora.

Gee, J. P. (2003). What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy. Palgrave Macmillan.

Healy, J. (1991). *Endangered minds: Why children don't think and what we can do about it*. Touchstone.

Huizinga, J. (1980). *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva.

Huizinga, J. (2000). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva.

Ilari, B. (2010). Cognição musical: origens, abordagens tradicionais, direções futuras. In B. Ilari & R.C., Araújo (Orgs.), *Mentes em música*. Editora da Universidade Federal do Paraná.

Jäncke, L. (2008). Music, Memory, and Emotion. *Journal of Biology*, 7(6), 21. <https://doi.org/10.1186/jbiol82>

Jauser, J. (2013). *Cerebro y musica, una pareja saludable*. Editorial Círculo Rojo.

Johnson, S. (2005). Everything Bad Is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter.

Johnson, S. (2005). *Everything bad is good for you: How today's popular culture is actually making us smarter*. Riverhead Books/Penguin Putnam.

Kausel, L., Zamorano, F., Billeke, P., Sutherland, M. E., Larrain-Valenzuela, J., Stecher, X., Schlaug, G., & Aboitiz, F. (2020). Neural Dynamics of Improved Bimodal Attention and Working Memory in Musically Trained Children. *Front. Neurosci.* 14:554731. <https://doi.org/10.3389/fnins.2020.554731>

Kishimoto, T. M. (1997). *Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação*. Cortez.

Kishimoto, T. M. (2011). *O jogo e a educação infantil*. Cengage Learning.

Koelsch, S. (2014). Brain and Music. Wiley Interdisciplinary. *Cognitive Science*, 5(4), 485-496.

Leonido, L., Licursi, B., Cardoso, M., Rodrigues, J., & Morgado, E. (2020). A expressão, a expressividade e a performance na interseção poético-musical sob uma perspectiva multifacetada da estética artística contemporânea. *Motricidade*, 16(1), 94-102. <https://doi.org/10.6063/motricidade.20062>

Leonido, L., Pereira, A., Mendes, L., Rodrigues, J., & Morgado, E. (2023). Art Education: Two Decades of Creation, Evaluation and Application of An Interdisciplinary Method of

Artistic Literacy. *Education Sciences*, 13(6):589.

<https://doi.org/10.3390/educsci13060589>

Levitin, D. J. (2006). *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Penguin Books.

Licursi, M. B., Morgado, E. M. G., & Silva, L. (2023). Arte y Sociedad: una reflexión artística y científico-cultural. In: Musicoguia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2023* (pp. 41-45). Adaya Press. <https://doi.org/10.58909/ad23571835>.

Luckesi, C. (2014). Ludicidade e formação do educador. *Revista Entreideias*, 3(2), 13-23.

Mineiro, M., & D'Ávila, C (2019). *Educ. Pesqui.*, 45, e208494. <https://doi.org/10.1590/S1678-4634201945208494>

Morgado, M. G., Licursi, M. B., & Silva, L. L. F. (2022). Music, rhythmic gymnastics and expressiveness: an artistic performance. *Motricidade*, 18 (n.ºSI 2022: Sport, Culture and Communication), 1-15. <https://doi.org/10.6063/motricidade.25789>

Odena, O. (2005). Creatividad en la educación musical. Teoría y percepciones docentes. *Eufonía*, 35, 82-94.

Patel, A. D. (2008). *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press.

Pellegrini, A. D. (2011). *The Role of Play in Human Development*. Oxford Handbook of the Development of Play.

Peretz, I., & Zatorre, R. J. (Eds.). (2003). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford University Press.

Piaget, J. (1932/1999). *O juízo moral na criança*. Summus.

Piaget, J. (1973). *A formação do símbolo na criança*. Zahar.

Plaza, J. L. A. (2012). El desarrollo creativo en Educación Musical: del genio artístico al trabajo colaborativo. *Educação*, 37(1), 31-44.

Sacks, O. (2007). *Alucinações Musicais*. Cia das Letras.

Santos, C. L., & Silva, J. F. (2015). O lúdico como estratégia de ensino. *Educação em Revista*, 31(4), 123-146. <https://doi.org/10.1590/S0102-46982015000400006>

Sawyer, R. K. (2008). Learning from music collaboration. *International Journal of Educational Research*, 47 (1), 50-59.

Shenk, D. (2011). *O gênio em todos nós*. Editora Zahar.

Silver, H. F, Strong, R. W., & Perini, M. J. (2010). *Inteligências Múltiplas e Estilos de Aprendizagem – Para que todos possam aprender*. Porto Editora

Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind*. Oxford University Press.

Sloboda, J. A. (2008). *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Eduel.

Snyder, S. Developing musical intelligence: Why and how. *Early Childhood Educ J.*, 24, 165–171 (1997). <https://doi.org/10.1007/BF02353274>

Vygotsky, L. S. (1967). Play and its role in the mental development of the child. *Soviet psychology*, 5(3), 6-18

Wallon, H. (1981). *A Evolução Psicológica da Criança*. Edições 70.

Wallon, H. (1989). *Origens do pensamento na criança*. Manieie

## PERCEPÇÃO E LEITURA MUSICAL NO BRASIL: UM ESTUDO BIBLIOGRÁFICO PRELIMINAR

### *Music Perception and Reading in Brazil: Preliminary Bibliographic Study*

BENETTI, Gustavo Frosi<sup>6</sup>

---

### **R**esumo

Esta proposta tem como objetivo realizar um estudo bibliográfico preliminar sobre o ensino de percepção e leitura musical no Brasil no âmbito do ensino superior. Trata-se da primeira etapa do projeto de pesquisa “Cantador”, da Universidade Federal do Maranhão. Quanto à metodologia, se caracteriza como pesquisa bibliográfica, realizada por meio de bases bibliográficas representativas à área, a partir da definição dos termos descritores específicos, com delimitação temporal atribuída de 15 anos, considerando-se textos em língua portuguesa. O resultado das buscas passou por um processo de seleção, observando-se a proximidade e relevância à atual pesquisa, com o estabelecimento de 15 textos submetidos à leitura, organizados por critérios como autoria e periódico, que serão analisados detalhadamente na sequência do projeto. De acordo com os dados coletados, percebe-se que a temática se concentra em periódicos e eventos específicos, e recebe atenção de um grupo reduzido de pesquisadores brasileiros na atualidade.

### **A**bstract

The study aims to present preliminary bibliographical research about the education process that involves perception and reading musical systems, considering the Brazilian University context. This is the first stage of the research project “Cantador”, promoted by the Federal University of Maranhão. The methodology is bibliographical research, using relevant bibliographic bases of the area, based on the definition of specific research terms, with an assigned time limit of 15 years, texts in Portuguese. The results of the searches were submitted to a selection process, considering the proximity and relevance to the current research, getting the number of 15 reference texts, organized by criteria such as authorship and journal of publication, which will be analyzed in detail in the sequence of the project. According to the data collected, the proposed theme is concentrated in some journals and events, and currently receives attention from few Brazilian researchers.

**Palavras-chave:** *Música; Percepção musical; Solfejo.*

**Keywords:** *Music; Musical Perception; Solfeggio.*

**Data de submissão:** janeiro de 2023 | **Data de publicação:** março de 2023.

---

<sup>6</sup> GUSTAVO FROSI BENETTI – Universidade Federal do Maranhão. BRASIL. Email: gustavo.benetti@ufma.br

## INTRODUÇÃO

Em qualquer processo de ensino e aprendizagem de música, uma das dimensões a ser explorada – independentemente da natureza, do enfoque dos conteúdos ou do nível de profissionalização – consiste em coordenar a capacidade perceptiva e auditiva ao domínio técnico musical. Isso ocorre desde a musicalização com crianças até adultos, incluindo-se etapas de ensino formal como a educação básica, profissionalizante em música e os cursos de nível superior.

Sou professor no Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos / Música, do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e um dos componentes curriculares que costuma ter enfoque nas questões apresentadas denomina-se “Percepção Musical”, um conjunto de quatro disciplinas (I – IV) alocadas nos períodos iniciais do Curso. Em outros cursos de música no Brasil há variantes no nome da disciplina, contudo, as práticas e os conteúdos seguem uma linha semelhante, independentemente do título. Esse conjunto de disciplinas usualmente ocorre desde o início da formação, na maior parte dos casos em quatro semestres, embora sejam encontradas configurações variadas.

Ao revisitar minha experiência no Curso em questão – desde 2020 ministro as disciplinas de Percepção Musical I a IV – noto, do ponto de vista quantitativo, uma tendência dessas disciplinas possuírem maior índice de reprovação em relação aos demais componentes curriculares. Numa perspectiva qualitativa, percebo, por um lado, o interesse no tipo de conteúdo abordado, por outro, um desconforto com esses componentes por parte dos alunos. Associado a essas constatações, percebo ainda que o currículo vigente no Curso desde 2017 não está focado em proporcionar uma experiência auditiva diversificada em relação à música brasileira, e considerando minhas experiências anteriores predominantemente focadas na área da musicologia histórica, surgiu a ideia de discutir essas questões por meio de um projeto de pesquisa.

O projeto foi registrado no âmbito da UFMA com o título “Cantador: repertório brasileiro como recurso para a percepção e leitura musical”, não possui financiamento externo e tem duração prevista de três anos, iniciado em junho de 2023. O projeto estrutura-se em oito etapas, descritas a seguir:

1) Revisão de bibliografia acadêmica: pesquisa de artigos de periódicos, anais de eventos e trabalhos monográficos que utilizam como proposta o desenvolvimento da percepção e leitura musical principalmente a partir da utilização da música brasileira.

2) Estudo de materiais didáticos e métodos de solfejo: leitura e catalogação de materiais publicados, seguidos de análise estrutural para compreensão das categorias abordadas e sequências didáticas propostas em cada método. Estudo comparativo dos métodos com a finalidade de buscar a sequência didática mais adequada para o material didático a ser proposto como resultado desta pesquisa.

3) Coleta e classificação de melodias da música brasileira: pesquisa e coleta de melodias que se enquadrem nos critérios definidos nas etapas anteriores em relação à sequência didática a ser proposta para o material didático. As melodias contemplarão variedade de matrizes estilísticas, gêneros e contextos musicais.

4) Estudo sobre direitos autorais visando a possibilidade de utilização de excertos musicais que não se enquadrem como de domínio público.

5) Edição e elaboração de seções didáticas parciais: os excertos melódicos com a finalidade de compor o material didático resultante desta pesquisa serão editados no MuseScore, exportados como imagem com extensão *png*, e organizados em sequência didática parcial em software de edição de texto.

6) Teste: os capítulos parciais editados serão submetidos a testes nas disciplinas de Percepção Musical I, II, III e IV, em disciplinas afins e em atividades de estágio do Curso de Linguagens e Códigos/Música do Centro de Ciências de São Bernardo da UFMA, e eventualmente em outros contextos de ensino, conforme a oportunidade.

7) Avaliação dos testes e edição final: a partir dos resultados obtidos nos testes, serão realizadas possíveis reorganizações de conteúdos, alterações de sequência didática, inclusão de melodias, e o que mais for detectado como necessário a ser realizado durante a fase de testes. Nesta etapa será finalizada a edição, será feita a solicitação do ISBN e a organização do resultado em *e-book*. Se for detectada a demanda por uma versão impressa e houver agência de fomento interessada na publicação, também pode ser proposta a impressão em livro físico.

8) Publicação e distribuição: ocorrerá a princípio em *e-book*, a ser disponibilizado pelos canais de divulgação próprios da UFMA, de forma gratuita. Na eventualidade de ocorrer publicação impressa, os critérios e parâmetros da distribuição serão definidos junto à agência de fomento que venha a financiar o projeto.

Atualmente o projeto “Cantador” encontra-se na etapa inicial, dedicada à revisão de bibliografia, objeto deste texto.

## **MÉTODO**

A proposta presente neste texto, caracterizada como a primeira etapa do projeto “Cantador”, é de identificar e discutir a bibliografia relacionada à leitura musical a partir da voz, ou o solfejo, bem como as possibilidades perceptivas que caracterizam estas práticas no âmbito do ensino de música no Brasil. Portanto, compreende-se este estudo como revisão bibliográfica.

A busca pelos textos foi realizada por meio do Portal de Periódicos da Capes e do Google Acadêmico. Inicialmente foram aplicados termos descritores aleatórios relacionados ao tema, para identificar quais dentre os testados seriam os termos que apresentariam resultados efetivos. Os resultados mais satisfatórios, considerando os objetivos do estudo, ocorreram com o uso dos termos “percepção + música” e “solfejo”. Outras combinações de termos, como “leitura + música”, por exemplo, proporcionaram uma busca ampliada, que por vezes coincidiu com os títulos a partir dos termos anteriores, acrescida de textos com temáticas mais afastadas da proposta do projeto “Cantador”, como muitos voltados à leitura aplicada a algum instrumento musical. Como o foco seria a prática de leitura a partir da voz, do solfejo, estes últimos não foram considerados no presente estudo. A delimitação temporal atribuída foi de 15 anos, portanto, considerados textos a partir de 2008. Optou-se por textos em língua portuguesa.

A partir dos resultados provenientes da aplicação dos termos descritores “percepção + música” e “solfejo”, procedeu-se à leitura dos resumos e classificação em pertinente ou não à proposta, bem como a indicação dos principais periódicos e autores mais significativos que se dedicaram ao tema. Após essa classificação inicial, procedeu-se à leitura completa dos textos selecionados. Os resultados podem ser verificados na sequência.



## RESULTADOS

A busca realizada no Portal de Periódicos da Capes, considerando-se a delimitação temporal de 15 anos e idioma português, e aplicando-se os termos descritores “percepção + música”, gerou um total de 326 publicações, distribuídas da seguinte forma: 319 artigos e 7 dissertações. Ao filtrar por assunto, com foco apenas nos títulos classificados como “Música”, “Educação Musical” e “Leitura de Partituras Musicais”, o resultado foi reduzido para 17 títulos. Destes títulos, apenas 4 dialogam diretamente com o tema. Alterando-se o termo descritor para “solfejo”, o resultado foi de 14 artigos, e destes apenas 1 apresenta relação próxima ao tema.

No Google Acadêmico, ao aplicar os mesmos filtros de 15 anos e língua portuguesa, com os termos descritores “percepção + música”, foram apresentados 29.100 resultados, sem a classificação de tipos de trabalho. Todos os resultados mais relevantes se concentraram nas primeiras páginas, e aos poucos foram se distanciando da temática, por isso, optou-se por considerar apenas as 10 primeiras páginas, totalizando 100 publicações. Foram identificados 4 títulos de possível interesse à temática. Ao alterar o termo descritor para “solfejo” foram apresentados 4.470 resultados. Pelo comportamento similar ao anterior, utilizou-se o mesmo critério das 10 primeiras páginas, dentre as quais foram encontrados 5 títulos de possível interesse. A seguir, a demonstração dos resultados preliminares das buscas (Quadro 1):

**Quadro 1** – Resultados das buscas.

Busca	Termos descritores	Quantitativo	Relevantes à pesquisa
Periódicos CAPES	percepção + música	326	4
	solfejo	14	1
Google Acadêmico	percepção + música	29.100	4
	solfejo	4.470	5

**Fonte:** Elaboração do autor.

Ressalte-se que os dados sintetizados acima não são propriamente uma comparação, mas um demonstrativo sintético das buscas realizadas para auxiliar o leitor. Mesmo tendo sido mantidos os critérios relativos ao recorte temporal e os termos descritores, são bases com mecanismos e lógicas distintas entre si.

Entre os 14 textos selecionados inicialmente para a revisão integral, há uma dissertação, dois foram publicados em anais de eventos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), quatro na *Revista da ABEM*, três na *Opus*, e os outros quatro em periódicos variados. Os textos foram submetidos à leitura e foi observada a relevância dos temas em relação à proposta estruturada no projeto “Cantador”. A partir desse critério, estabeleceu-se o referencial bibliográfico preliminar do projeto, caracterizado pelos cinco textos apontados a seguir.

## DISCUSSÃO

A busca bibliográfica preliminar realizada neste artigo, mesmo que separada temporalmente por 15 anos de um dos textos selecionados de Otutumi (2008), constata que os veículos de difusão desse tipo de temática continuam muito próximos do que havia na época. A autora informou que “a Revista da ABEM e os anais dos encontros dessa associação vêm sendo o principal meio pelo qual divulgam-se os trabalhos da área de Percepção Musical . . ., seguida da Revista Opus e os anais da ANPPOM, da Revista Em Pauta e da Hodie” (Otutumi, 2008, p. 38).

A diferença numérica entre os textos pré-selecionados (conforme o Quadro 1) e os textos que dialogam diretamente com a proposta atual pode ser explicada devido à maioria dos estudos listados estarem focados na relação estímulo-resposta ou em discussões com maior distanciamento de uma abordagem prática. No caso do projeto “Cantador”, a proposição é por outra direção, centrada na música enquanto experiência cultural para a aquisição das habilidades de leitura a partir da percepção. Em relação a uma abordagem contextualizada, apontamos o relato de Caregnato (2015):

O que tenho observado, enquanto pesquisadora e professora da disciplina, é que o modelo atual de ensino de Percepção Musical tem contribuído pouco para a formação de músicos verdadeiramente autônomos, capazes de se ouvir e produzir música criticamente, de estabelecer pontes entre os conceitos aprendidos em sala e o mundo real e de adquirir conhecimentos que sejam perenes e não simplesmente esquecidos depois da última prova da disciplina. Essa forma de ensino também parece não promover a mobilização do aluno e o seu envolvimento com a matéria de estudo. As influências do que tem se caracterizado como um modelo de ensino tradicional parecem antes contribuir para que os estudantes desenvolvam repulsa ou temor pela disciplina de Percepção Musical (Caregnato, 2015, p. 96).

Em relação a essa forma tradicional de ensino de Percepção Musical, Otutumi (2013) detectou cinco pontos recorrentes em estudos da área:

(1) Uso predominante de repertório da música erudita ocidental ou europeia, com ênfase no tonalismo (e conseqüentemente pouco uso de repertório da música popular brasileira); (2) Ensino fragmentado da música; (3) Uso do ditado e solfejo como ferramentas principais das aulas (com práticas fragmentárias e o piano como instrumento referencial); (4) Percepção Musical para o treinamento; (5) Professor corrige por gabarito, privilegia o ouvido absoluto, em uma atuação que dá continuidade ao tradicionalismo (Otutumi, 2013, p. 171).

Um aspecto a ser observado é que uma parte não desprezível dos professores que se dedicam às práticas de percepção musical, pelo menos no contexto brasileiro, foram formados a partir da perspectiva descrita pelas pesquisadoras citadas, o que por si demanda reflexão da área.

Nesse sentido, Freire (2008) dedicou-se a discutir e comparar sistemas tradicionais de ensino de leitura e solfejo, seja fixo, móvel ou por relações intervalares, e concluiu:

Pode-se verificar que os métodos tradicionais de ensino de solfejo, quando relacionados com o contexto musical brasileiro, apresentam vários elementos de interferência. Os sistemas de solfejo fixo apresentam como elemento de interferência a imprecisão quanto ao uso de acidentes, situação na qual uma mesma sílaba pode representar vários sons diferentes. Os sistemas de solfejo móvel, por sua vez, apresentam como elemento de interferência: o fato de uma mesma sílaba poder representar várias alturas diferentes dependendo da tonalidade, além de também apresentar conflito com a prática instrumental (Freire, 2008, p. 124).

A partir dessas constatações, o autor propôs o “sistema fixo-ampliado”, no qual nenhuma sílaba representaria mais de uma nota, com a intenção de “valorizar as particularidades de cada nota, como no sistema fixo, e também valorizar as funções tonais, como no sistema móvel” (Freire, 2008, p. 125). Essa proposta se caracteriza pela utilização das sílabas guidonianas para representar as notas naturais, acrescidas de sílabas derivadas para representar notas com acidentes.

No presente estudo não foi possível identificar outros autores que discutiram ou aplicaram a proposta de Freire, o que demanda estudos adicionais para verificação na sequência da etapa de revisão.

Ressalte-se que no projeto “Cantador” ainda não há uma definição metodológica sobre as possibilidades de solfejo e técnicas de leitura, trata-se apenas de um apontamento inicial, em caráter de revisão, para o posterior desenvolvimento da temática.

Entre os 14 textos observados, há um que se aproxima da ideia do projeto “Cantador”, pois indica entre outros aspectos o uso de repertório nacional como estratégia para o ensino de leitura e solfejo. Os autores, a partir de critérios indicados no texto, chegaram em um resultado de “150 peças selecionadas em Songbooks populares, coletâneas de peças nacionais brasileiras e métodos de ensino de música” (Viana Júnior, Fernandes, Nogueira & Silva, 2014, p. 6). Aparentemente o texto indica um estágio inicial da pesquisa dos autores, não obtivemos informações sobre etapas posteriores. Na sequência da revisão de bibliografia será feita a verificação dos resultados a fim de descobrir se o referido projeto evoluiu e se produziu resultados adicionais.

Dessa pequena amostra inicialmente selecionada, procederemos à revisão de bibliografia completa do projeto a partir da análise das obras apontadas nas listas de referências, de pesquisa de textos dos autores revisados correlacionados à temática, e de buscas diretas nos periódicos que mais frequentemente publicam textos sobre o assunto.

## CONCLUSÕES

Na revisão bibliográfica preliminar realizada como base para o projeto “Cantador”, foi possível constatar alguns pesquisadores de referência, conforme citações neste texto, bem como a relevância de alguns veículos de divulgação científica à temática, dentre os quais os periódicos *Opus* e *Revista da ABEM*, associação da qual também destacamos os anais de eventos regionais e nacionais. Apesar da busca inicial ter gerado um número expressivo de resultados, considerando os parâmetros apontados anteriormente, percebe-se que a abordagem proposta no projeto “Cantador”, voltada à música enquanto experiência cultural contextualizada, difere consideravelmente das tendências acadêmicas percebidas.

Como decorrência desta busca preliminar, nas próximas ações da revisão de bibliografia do projeto “Cantador” será realizada uma busca detalhada nas listas de referências das obras indicadas, nos periódicos e anais citados, bem como nas publicações dos autores referenciados neste estudo.

Um dos aspectos apontados por Otutumi (2013, p. 171), sobre o uso de repertório por vezes descontextualizado, na nossa percepção tende a causar afastamento por não propiciar conexão entre o conteúdo proposto e as experiências sonoras anteriores dos estudantes, e este é justamente um dos pontos centrais da presente proposta. A partir do projeto “Cantador” realizaremos a coleta de melodias utilizadas no repertório de música brasileira, sem restrição quanto aos estilos, gêneros e contextos musicais, para posterior organização em sequências didáticas a serem estabelecidas durante a pesquisa. Existe a expectativa de que a utilização de repertório brasileiro poderá contemplar tanto a identificação de quem utilizará o material que será produzido por reconhecer algumas das melodias, quanto a possibilidade de ampliar o conhecimento de música brasileira no caso de confrontar-se a melodias até então desconhecidas pelo estudante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Caregnato, C. (2015). Em busca da autonomia e da mobilização na aula de Percepção Musical. *Revista da ABEM*, 23(34), 95-109. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/526>

Freire, R. D. (2008). Sistema de solfejo fixo-ampliado: Uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, 14(1), 113-126. Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/239>

Otutumi, C. H. V. (2008). *Percepção musical: Situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

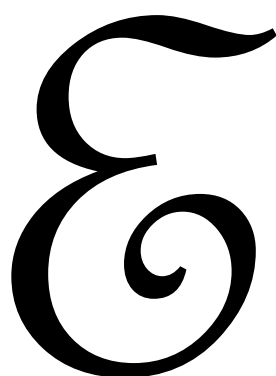
<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.420270>

Otutumi, C. H. V. (2013). O ensino tradicional na disciplina Percepção Musical: Principais aspectos em destaque por autores da área nos últimos anos. *Revista Vórtex*, 1(2), 168-190. Disponível em:

<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/437>

Viana Júnior, G. S., Fernandes, S. P. D., Nogueira, R. R. S., & Silva, M. H. C. (2014). Repertório brasileiro para atividades de percepção e solfejo. *Encontro Regional Nordeste da ABEM*, 12, 1-11. Disponível em:

[http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_ernd/v1/index.html](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v1/index.html)



## STUDOS TEATRAIS

*Análisis del estatuto del actor, la noción de personaje y la situación de actuación en el centésimo mono de Osqui Gusmán*

Valeria Misevich, Rocío Rivera

---

| 31-51

*El Clow: Un desafío metodológico para la formación de los Actores y las actrices*

Victoria Cestau, Karina Mauro

---

| 52-81

*Actuación y estilo en Alma Mate De Flores, Teatro Comunitario Argentino*

Elina Villibar Arriagad, Karina Mauro

---

| 82-116

## ANÁLISIS DEL ESTATUTO DEL ACTOR, LA NOCIÓN DE PERSONAJE Y LA SITUACIÓN DE ACTUACIÓN EN EL CENTÉSIMO MONO DE OSQUI GUZMÁN

*Actor's statute analysis, notion of Character and Acting Situation in "El centésimo mono" by Osqui Guzman*

MISEVICH, Valeria<sup>7</sup>, & RIVERA, Rocío<sup>8</sup>

---

### Resumen

En *El centésimo mono* de Osqui Guzmán se ponen en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. La obra abre un espacio alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino del siglo XXI que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender y que parece desdibujarse, es el eje central sobre el que reflexiona la obra y se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados desde una perspectiva teórica que apela no solo a conceptos propios de la teoría teatral sino también a otros campos del pensamiento cultural, nos permiten complejizar la problemática dupla actor-personaje y su *performance* sobre el escenario. En *El centésimo mono* al actor-sujeto deja sus propias marcas desde pequeñas hendijas que se abren en la trama “como por arte de magia”.

### Abstract

*El centésimo mono* by Osqui Guzmán puts theatre, actor and character at stake by enabling the audience's critical eye. The play creates an alternate (and interesting) space within the Argentine theatre system in the 21st Century which questions the production and expectation conditions of the theatrical event itself. The Character, a splintered, blurred and hard to grasp entity, is the centrepiece of the play and turns into a guide and direct speaker to the audience. The resources and procedures analysed from a theoretical perspective that appeals not only to its own concepts but also to other fields of cultural thinking, make it possible for a more complex analysis of the actor-character duality and his performance on stage. *El centésimo mono* is a play where the actorsubject leaves his own marks through the cracks which open up the plot by magic.

**Palabras clave:** *Metateatralidad; Personaje; Dispositivo Teatral; Osqui Guzmán; Buenos Aires.*

**Key-words:** *Metatheatricality; Character; Theatrical Device; Osqui Guzmán; Buenos Aires.*

**Data de submissão:** janeiro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023.

---

<sup>7</sup> VALERIA MISEVICH - Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. Email: vamisevich@hotmail.com

<sup>8</sup> ROCÍO RIVERA - Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. Email: rociobelenrivera11@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

La dupla realidad y ficción ha sido, desde siempre, una compleja conjunción donde se ponen en marcha mecanismos de análisis y reflexión de la relación del ser con el mundo. Dentro del sistema específico del teatro, y en particular en Argentina en el siglo XXI, esta red compleja de elementos confluye en un interminable listado de obras dramáticas que ponen en juego la concepción clásica de teatro, actor y personaje. *El centésimo mono*<sup>9</sup> de Osqui Guzmán se presenta entonces como un ejemplo cabal de esta reflexión intelectual y metateatral que ha estado en boga en las últimas décadas en el teatro nacional.

Siguiendo lo postulado por autores dentro del sistema teatral y del pensamiento teórico cultural tales como Karina Mauro, Marco de Marinis, Michael Foucault, Michel De Certeau, Giorgio Agamben, entre otros, el presente trabajo pretende hacer un aporte analítico a la cuestión del estatuto del actor, del personaje y la situación actoral en los tiempos que corren, tomando la obra elegida como un claro ejemplo de liminalidad entre la noción clásica mimética de teatro -hegemónica en el sistema teatral argentino-, y las distintas disciplinas que discuten y complementan dicha definición. En este caso particular, el uso de una técnica específica y extra teatral como es la magia constituye un elemento que permite la ostensión del riesgo inherente a la situación de actuación. Por otra parte, la producción y circulación tradicional de teatro ve expandidas sus fronteras y la hibridación como procedimiento continúa siendo atractivo en el circuito independiente.

### ***Marco teórico: herramientas de análisis para la obra El centésimo mono, de Osqui Guzmán.***

Para poder desarrollar un análisis preciso y concreto de un caso particular como el que nos ocupa, se presenta como fundamental, en primera instancia, definir algunos conceptos teóricos que no provienen del campo teatral y que resultan operativos, con el fin de disipar dudas y ambigüedades terminológicas que pueden inducir al error o a la confusión.

Trabajaremos con el concepto de “dispositivo”, que Michel Foucault (1991) desarrolló a partir de los años 70, y que Giorgio Agamben (2011) estudió y sistematizó para analizar las relaciones que se establecen entre el actor, el personaje y la trama al interno de *El centésimo mono*. Con el par conceptual “táctica-estrategia”, propuesta

---

<sup>9</sup> La obra fue estrenada el 31 de marzo de 2011 en el teatro La Carpintería, y sigue presentándose en Buenos Aires con el mismo elenco (Marcelo Goobar, Emanuel Zaldúa y Pablo Kusnetzoff). La dramaturgia y la dirección son de Osqui Guzmán.



teórica de Michel de Certeau (2007), intentaremos dar cuenta de las tensiones que se suscitan en la representación, y de las posibilidades de resistencia del actor frente al personaje en tanto agente de control.

Agamben define al dispositivo como un conjunto de praxis, de saberes y de medidas que controlan y orientan comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres. Para el autor, un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2011, p. 257). Foucault, por su parte, ofrece una definición que caracteriza la noción de dispositivo que utilizaremos para el presente análisis teatral:

He dicho que el dispositivo era de naturaleza esencialmente estratégica, lo que supone que se trata de cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc. (...) El dispositivo se halla pues siempre inscrito en un juego de poder (Foucault, 1991, p. 130).

Y es en dicho juego donde el Personaje se constituye como mediador entre Actor y Espectador. Consideraremos al Personaje -y en este caso particular, en relación al juego permanente con el Yo Actor (Mauro, 2014a) de cada intérprete- como el dispositivo que controla y ejerce el poder por sobre el actor. En *El centésimo mono* este dispositivo está problematizado, y ofrece, a nuestro juicio, la oportunidad de pensar los mecanismos de manipulación y determinación que participan en la trama intentando borrar las huellas de la subjetividad del actor.

Analizando diferentes concepciones de Personaje, Abirached, en una definición clásica, habla de “una persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra de dramática” (1994, p. 15). Según este autor los personajes reúnen una serie de características tales como la presencia de una entidad literaria emanada de la trama, la posesión de todos los requisitos de totalidad y de una estabilidad y coherencia, además de ser quien reúne todas las cualidades bajo un nombre, un comportamiento que obedece a la causalidad y participa como parte de una unidad mayor. Estas características permitirían la construcción del efecto de transparencia propio de la dimensión transitiva<sup>10</sup> de la representación.

---

<sup>10</sup> Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. Una representación de carácter transitivo es aquella donde se sustituye algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, que se vuelve transparente en favor de aquello que refiere.

Al mismo tiempo es interesante rescatar de la mano de De Marinis, la afirmación y casi en simultáneo, el cuestionamiento de la noción de personaje devenida en el siglo XX, considerándolos como “entidades biográficas ficticias, imaginarias, habitantes de un mundo posible de la fábula dramática, pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de la vida pasada y presente y de las características físicas y psicológicas bien precisas” (De Marinis, 2005, p. 18). Tal afirmación del concepto de personaje lleva a este autor a reflexionar sobre la relación (siempre problemática) entre actor y personaje, lo cual resulta relevante para el análisis y la puesta en crisis del estatuto del actor y del personaje en la obra analizada. La relación actor-personaje siempre fue compleja debido a la existencia de dos fuerzas contrarias: empuje estabilizador, centrípeto (apoyatura en el texto en busca de coherencia) y por otro lado un empuje desestabilizador, centrífugo, que llevaría a un primer plano al actor creador (De Marinis, 2005).

Estas fuerzas contrapuestas pueden ser analizadas en relación con los conceptos de estrategia y táctica de Michel de Certeau. El autor llama estrategia “al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (...) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio” (De Certeau, 1996, p. 42); y por táctica, entiende a “la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 1996, p. 43).

Siguiendo el análisis de María Graciela Rodríguez (2009), las estrategias presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes y normas, produciendo discursos y textos, tal como funciona el dispositivo Personaje. Son acciones de quienes ejercen poder. Las tácticas, por el contrario, corresponden a prácticas de desvío producidas por los débiles, por los consumidores, por los actores -agregaremos nosotros-; y son prácticas fugaces que aprovechan el instante y dependen de la astucia, instalándose en las fallas y fisuras del sistema.

Otra herramienta de análisis que nos permite ahondar en la cuestión del personaje es el concepto de Yo Actor (Mauro, 2014<sup>a,b</sup>), definido como una identidad que origina la posibilidad de posicionarse en la situación de actuación. La cuestión relevante para nuestro estudio es la afirmación de la autora sobre el carácter táctico de la acción del actor<sup>11</sup>, retomando a su vez, los conceptos de De Certeau.

---

<sup>11</sup> “La actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano. Como corolario, el actor no puede abandonar su posición parcial en la situación de actuación, ni retirándose, ni perdiéndose en ella al entregarse por completo a algún elemento o circunstancia que, de este modo, pase

### ***Análisis de la obra El centésimo mono***

Luego del visionado y análisis de la obra elegida, y de atender al proceso de creación del espectáculo<sup>12</sup>, podemos sostener la hipótesis de que a pesar de la contundente presencia del elemento performativo que pone en riesgo continuamente la situación de actuación, con los trucos de magia en primer plano, la trama logra imponerse para dar sentido a la experiencia, evidenciándose la misma como lugar común del teatro representativo/mimético que se basa en un texto, en un hilo conductor que da organicidad a lo presentado en escena. Es el Personaje en tanto agente de control, lo que se constituye como elemento clave para el análisis, y que justifica la elección de nuestro objeto de estudio. La dinámica interna propia de este dispositivo en *El centésimo mono* es llevada a un punto justo de tensión que resulta estimulante tanto para el crítico o experto como para el público en general. El Dispositivo Personaje se constituye en lugar de disputa, donde la dualidad “Yo Actor-Yo Mago” se desenvuelve “tácticamente” como agente desestabilizador de la convencionalidad teatral dentro de la obra. Al mismo tiempo la identidad del Yo Actor se ve puesta en riesgo por el doble estatuto actor/mago. Las fuerzas contrapuestas constitutivas del dispositivo Personaje resultan expuestas en toda su dimensión y se duplican debido a la dualidad mencionada anteriormente.

#### ***Dispositivo de control - Resistencias***

La relación dialéctica entre las fuerzas centrípetas y centrífugas se presenta concretamente en la forma de juegos de resistencia (trucos) sobre los márgenes de un sistema articulado –la trama– que en sí mismo permanece, organizando la multiplicidad de elementos. La situación de riesgo propia de toda situación de actuación crece exponencialmente ante cada truco que el Mago/Actor en tanto Personaje propone en escena. Tales “efectos” de realidad intentan centrar la atención del espectador en el virtuosismo de la técnica, al mismo tiempo que buscan su reacción inmediata (asombro y goce). El ejemplo más evidente de dicho propósito se explicita en el truco de magia “globo-pañuelo” donde dos de los actores/magos sacan un pañuelo desde dentro de un globo inflado, sin que éste se desinfe. Tal acontecimiento es ralentizado por los

---

a ocupar la totalidad de la misma. Para preservar la mirada del espectador, el Yo Actor debe adquirir y conservar su lógica de acción táctica en el contexto cambiante e impredecible que constituye la situación de actuación” (Mauro, 2014a, p. 146).

<sup>12</sup> El texto espectacular no partió de un texto dramático previo, sino que fue la producción de materiales de los propios actores-magos durante ensayos lo que reclamó la intervención de un dramaturgo que le diera “estructura al disparate”, como sostiene Zaldúa (Misevich & Rivera, 2015).

actores/magos, creando un *suspense* y dilatando la resolución y el estado de expectativa que se genera entre el público. De esta forma, la magia abre una zona aparentemente incontrolable, aunque sin abandonar las convenciones teatrales que sitúan al espectador todo el tiempo dentro de un espacio y un tiempo particular.

Los actores configuran prácticas que pueden entenderse y analizarse como “entre” dos niveles complementarios y contradictorios: aparecen los trucos de magia “dentro” de la trama, la cual responde a una lógica *estratégica* surgidas de un tipo de racionalidad, con un dominio del tiempo y del espacio, del saber y del conocimiento; y sin embargo, estos se separan, pasando a un primer plano y posicionándose “fuera”, temporal y espacialmente, lo que pone de relieve la dimensión reflexiva de la representación, y la propia experticia de los protagonistas.

La utilización del ritual de la magia, del ilusionismo, como espacio virtual subversivo construido dentro de la trama, requiere de un cuerpo entrenado, de un saber específico adquirido para la exhibición. Es el Personaje “mago” quien controla y domina al actor, integrándose a la trama, pero se evidencia que la dimensión performática del acto de prestidigitación constituye una táctica de resistencia frente al dispositivo, un desvío hacia un tiempo y espacio “otro”. En tanto acción táctica, que se caracteriza por su debilidad y a la vez por su potencial condición de fortaleza, el sujeto -aquí el Actor/Mago- “no es un sujeto sujetado, pero sí limitado a una suerte de resistencia subordinada.” (Abal Medina: 2007, 4). Sostenemos que en el caso analizado, las posibilidades de agencia sobre la trama están limitadas pero son esos mismos límites y la consciencia de ellos, la fortaleza del espectáculo.

El trío deviene entonces en tres magos de profesión que se encuentran trabajando como actores que representan a tres magos. En este punto se abre otra cuestión que creemos que podría ser objeto de análisis de un futuro trabajo: uno de los principales obstáculos para la asunción del Yo Actor radica, según Mauro

(...) en el conflictivo status profesional y/o laboral del actor. En primer lugar, esto se debe a la histórica ambigüedad de la condición actoral, ubicada en la encrucijada entre una tipificación que señala al actor como artista y otra que lo señala como trabajador (...) Más allá de la discriminación social del actor, posteriormente desplazada en una desvalorización al interior del campo cultural y aun del campo teatral mismo, la principal dificultad radica en la autodefinition del actor como tal (...) El Yo Actor no es una identidad completamente individual, sino que es tributaria de la pertenencia del sujeto a un grupo. Por consiguiente, en tanto relato colectivo, el Yo Actor se halla conformado por “aquello que hacen los actores (Mauro, 2014b, pp. 8-11).

***Metateatralidad: puesta en escena***

El virtuosismo de los actores en *El centésimo mono* en el momento de desarrollar los trucos de magia pone en evidencia su formación en este rubro específico<sup>13</sup>. Al exponer la opacidad de la instancia enunciativa, se hacen evidentes al enunciador y al receptor. Se busca la reacción inmediata del público ante los “números” que presentan los magosactores. Una reacción que se da en un tiempo y espacio diferente al de la trama que se aúna con el presente del Yo-Actor, y que nos hace reflexionar sobre la presentación, la representación y el teatro.

En la instalación de dos tiempos y dos lugares dentro de la misma puesta en escena, toma relevancia el objeto escénico puerta, como el umbral que separa la teatralidad<sup>14</sup> específicamente teatral, de la teatralidad del acto mágico en sí. Esta separación de dos niveles de realidad simultáneos que la obra presenta, se ve profundizada al mismo tiempo por la utilización, podría postularse, de un personaje narrador, quien antes de cruzar el umbral mágico de la puerta, comenta la situación en la que se encuentran los personajes, evidenciando a su vez, el carácter metateatral de la obra.

**Figura 1** - Objeto escénico puerta como umbral que separa lo teatral y lo metateatral.



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

---

<sup>13</sup> Además, es posible acceder al *curriculum vitae* de cada uno de los actores (se encuentran disponibles en sus páginas personales). Los tres presentan un recorrido formativo de gran importancia en el campo de la magia, incluso con presentaciones en distintas partes del mundo.

<sup>14</sup> Se toma el concepto de teatralidad del teórico Jorge Dubatti (2009) quien la define como la forma de organizar la mirada de los otros.

**Figura 2** - Simultaneidad de acciones, varios niveles de representación.



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

Este carácter metateatral se evidencia, en primera instancia, en los parlamentos: los actores enuncian verbalmente declaraciones explícitas respecto a la conciencia del hecho teatral en sí, tales como “hay que dar teatralidad, el acto transcurre en la cabeza de un hombre” (...) “Anestesia total, es el mejor efecto mágico del mundo: anula las actividades cerebrales, sólo los deseos, sueños y frustraciones, son las actividades del cerebro que quedan activas” (Guzmán, 2016).

En segunda instancia, lo metateatral también se explicita en la actuación en sí misma. La puesta en abismo se sitúa en los propios cuerpos:

- La postura corporal de los actores: los mismos explotan la frontalidad, de forma casi homogénea, su actuación es de cara al público, inclusive haciendo referencia en sus parlamentos a ese público que es evidente para ellos, que se encuentra observándolos. Esto anularía el concepto de la “la cuarta pared”, procedimiento del realismo dominante y hegemónico dentro del circuito teatral argentino, y explicita la toma de conciencia del hecho teatral en sí por parte de los intérpretes. Tal metareflexión de su propia práctica se evidencia en los siguientes elementos:

- Los actores juegan con la velocidad y el ritmo de sus movimientos: desplazamiento de sus cuerpos de un extremo al otro del escenario, o caminar y moverse de forma exuberante o fuera de lo común<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Respecto al trabajo sobre el texto dramático, que no han publicado y que no les interesa hacer circular, sobre una pregunta acerca de las indicaciones escénicas, Zaldúa nos comentó que “las didascalias que incluimos en esa versión -del texto dramático con el que trabajan- sólo refieren a las acciones físicas y a

**Figura 3** - Frontalidad de los cuerpos. Anulación de la cuarta pared.



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

**Figura 4** - Gestualidad y movimientos exuberantes.



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

**Figura 5** - Gestualidad y movimientos exuberantes



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

---

los desplazamientos en el espacio. No hay aclaraciones sobre estados emocionales y esto pone en evidencia la mano de Osqui y del teatro físico” (Misevich & Rivera, 2015).

- La tonalidad y el lenguaje que utilizan en sus discursos: se produce la desnaturalización y las acciones interpretadas en escena se vuelven extrañas (por ejemplo, la utilización de un inglés inventado y su traducción incongruente con efecto paródico).

- Otro procedimiento que aparece en el desarrollo del espectáculo es la repetición. Una misma acción es repetida de forma simultánea por los tres actores, lo que podría representar la mostración paralela de distintas formas de interpretar un mismo hecho (aunque se trate de un hecho nimio, como es atender un llamado telefónico), y que más allá del sentido que se construya, permite resaltar el carácter ficcional de la puesta en escena en sí misma.

**Figura 6** - Desdoblamiento de un mismo personaje mediante la utilización de máscaras. Frontalidad de los cuerpos.



**Fuente:** Equipo de *El centésimo mono*.

A través del recurso de lo metateatral, donde se pone en juego el estatuto de ficción, se evidencia una representación dentro de una representación (nuevamente el objeto puerta aquí se manifiesta como el umbral que separa ambas representaciones, la del actor como mago anestesiado y la de cada actor encarnando distintas facetas del mago). Según Chartier (1996) la representación esencialmente es aquello que hace presente algo que está ausente. Este autor, además, complementa tal definición alegando, como anteriormente se mencionó en este trabajo, que en toda representación están presentes dos dimensiones: la transitiva, elemento representante sustituye el representado, volviéndose transparente y borrándose las huellas de enunciación; y la reflexiva, en la cual el nuevo elemento, el representante, exhibe su propia presencia, su opacidad, siendo



la misma representación su propio referente. Considerando estos postulados, sostenemos que en la obra *El centésimo mono* podemos advertir y señalar concretamente el funcionamiento de estas dimensiones, ya que no sólo la representación se vuelve reflexiva a través del recurso del teatro dentro del teatro, sino que la actuación se problematiza de igual modo. Los actores son magos que representan magos, el referente se vuelve entonces redundante lo que habilita a la tensión tanto en la identidad del Yo Actor, como en el estatuto del Personaje, quien se manifiesta tanto mago-personaje, como mago-actor.

Además de los ejemplos esbozados anteriormente, es interesante cómo la obra explicita su carácter metateatral incluyendo una suerte de personaje narrador/presentador, que haciéndose cargo de la instancia enunciativa, no sólo nos introduce en la obra (relatando en un comienzo el tema del que va a tratar y planteando en diferentes momentos del desarrollo de la obra preguntas existenciales que permiten reflexionar sobre el Ser, el Teatro, la Vida y la Muerte) sino que va aportando datos y/o comentarios a medida que la acción va transcurriendo. Este personaje narrador/presentador, si bien recae mayoritariamente en Zaldúa, uno de los actores/magos, es representado por los tres actores en distintas etapas de la obra.

### ***El riesgo y la situación de actuación***

El riesgo<sup>16</sup> presente en la situación de actuación, en este caso, genera una tensión espectacular inusual, que no solo lleva a reflexionar sobre el teatro, sino sobre la relación actor-espectador como sostén del pacto ficcional<sup>17</sup>.

La especificidad de la acción actoral es estar soportada por la mirada de otro. En *El centésimo mono* el sostenimiento de la mirada y la organización de la misma, está basada en el doble juego entre teatralidad poética y teatralidad de la magia. Estas acciones de los ilusionistas son pensadas como acciones que buscan engañar los sentidos de los espectadores, pero claramente no engañan, hay una distancia entre el ver y el saber, similar a lo constitutivo del teatro; el desdoblamiento entre acontecimiento real y al mismo tiempo el reconocimiento de la ficción, tanto teatral como del ilusionismo.

---

<sup>16</sup> Nuevamente sirve de ejemplo la escena del “globo-servilleta” explicitada anteriormente.

<sup>17</sup> En uno de los monólogos sobre el ejercicio de la magia, con respecto a la relación que se entabla entre espectador y mago, el personaje enuncia: “Todavía no te creo, pero hago que te creo” (Guzmán, 2016), símil al pacto ficcional al momento de asistir al teatro.

Deviene interesante en este punto del análisis en relación con la tensión que la magia genera en la situación de actuación de la obra y a la hipótesis postulada de que el Yo Actor se presenta como la táctica dentro de la estrategia de la trama, lo postulado por Rodríguez al momento de emparentar dos autores trabajados en el presente escrito, Foucault y de Certeau, a saber:

Si para Foucault todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una <<falla>> (...) De Certeau se va a ubicar del otro lado de esos dispositivos, en los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas (Rodríguez, 2009, p. 5).

Sin embargo, vale la pena destacar que estos elementos subversivos, caracterizados como tácticas dentro de una estrategia convencional como es la trama, categoría establecida en pos de un análisis reflexivo de la obra, no plantean a la misma como una puesta que replantea la noción de teatro convencional en su totalidad, ya que si bien la obra, desde lo ya enunciado anteriormente, busca una participación directa del público a través de su reacción espontánea, al mismo tiempo que juega con lo metateatral en todo su desarrollo, nunca abandona los parámetros básicos de la concepción teatral tradicional (división público/escena, comienzo y final claramente puntuados, no espacio para la improvisación, la necesidad de un director de escena<sup>18</sup> que organice todo el material, entre otros elementos), sino que se presenta como un cuestionamiento al teatro dentro del teatro y que finalmente, termina convencionalizado el elemento subversivo que presenta: la inclusión de la magia.

Para analizar esta problemática circunstancia del Yo Actor y de la situación de actuación, no podemos soslayar un aspecto técnico fundamental. Hay una apropiación clara de procedimientos de la tradición del teatro popular. Este tipo de actuación, históricamente relegada de los estudios académicos, es aquella que se halla estrictamente circunscrita a la situación de actuación. Karina Mauro expone una apreciación de la relación entre los sujetos básicos de la relación actoral (actor y público), que se aplica de forma idónea en la obra analizada:

---

<sup>18</sup> Interesante elemento que podría abrir las puertas a una futura investigación, donde se ahonde sobre la necesidad de un director de escena y no la posibilidad de que la obra se presente como un trabajo colectivo de composición llevado a cabo por tres actores/magos (a tener en cuenta: espacio donde se lleva a cabo la obra, circuito donde circula, etc.), quizá, una hipótesis a futuro, podría ser por una originaria intencionalidad de enmarcar a *El centésimo mono* dentro del rótulo teatro y no como un espectáculo performático/alternativo.

En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (...) De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor (Mauro, 2013, p. 3).

Dicha observación es aprehensible en la obra de Guzmán, ya que a través de la utilización de trucos de magia y de la tensión que los mismos crean, se genera un magnetismo particular. “El actor popular debe (...) tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer una relación creativa con el espectador y con los materiales con los que trabaja” (Mauro, 2013, p. 25). El elenco demuestra cabalmente un gran dominio de la escena<sup>19</sup>.

Como anteriormente se planteó en este escrito, la obra se presenta como metateatral y como ejercicio de reflexión de lo actoral, en palabras de de Certeau esta reflexión se lleva a cabo desde una estrategia de la trama subvertida parcialmente por la táctica del Yo Actor puesto en abismo. Tal juego dentro del sistema teatral también es apreciado por Mauro en la actuación popular, en palabras de la autora:

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación popular se presenta entonces como la práctica de un <<escamoteo>>. En los términos planteados por Michel de Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación tradicional reducida a la interpretación de un personaje. Es así como la Actuación popular se convierte en una <<actuación sobre la actuación>> (Pellettieri, 2001), en tanto parodia las formas legitimadas por el campo teatral del que se trate. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo inherente a las formas populares de teatro (Mauro, 2013, p. 10).

---

<sup>19</sup> En otra sección del trabajo se analizarán críticas de la obra.

### ***La dramaturgia y dirección de Osqui Guzmán***

Actor de teatro, cine y televisión, Osqui Guzmán es hijo de bolivianos, madre costurera y padre plomero gasista, y pasó su infancia en un humilde cuarto del barrio de La Boca. Sin conocer nada sobre el mundo de la actuación y el teatro, Guzmán se inscribió para estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Debutó en el elenco del Teatro Callejero de la Rivera, en la Boca, en el que hacían sainetes.

A partir del año 1992 comenzó a trabajar profesionalmente en teatro, destacándose en obras como *El niño argentino* (de Mauricio Kartun, 2006) y *El Bululú. Antología endiablada* (de Leticia González De Lellis y Osqui Guzmán, 2010), en películas como *Topos* (de Emiliano Romero: 2012) y *Tiempo de valientes* (de Damián Szifrón, 2005), y en ciclos televisivos como *Campeones de la vida* (1999-2000), *Malandras* (2003) y *Hermanos y Detectives* (2006), los cuales lo ayudaron a llegar a un público masivo. En los últimos años en la ENAD conoció y estudió la técnica del teatro de la improvisación con la cual participó en varios espectáculos, siendo hoy uno de sus máximos referentes. En 2002 debutó en el rol de director de un grupo de teatro de improvisación, y en 2011 debutó como dramaturgo en la obra *El centésimo mono*, la cual también dirigió. Al respecto, Guzmán dice:

La obra comenzó con una propuesta de un grupo de magos y actores (Pablo Kutnezoff, Marcelo Goobar y Emanuel Zaldúa) quienes buscaban unir la magia con el teatro, porque en congresos de magia suelen decir que son dos cosas irreconciliables. Se dice que los magos no crean situación dramática ni los actores la sensación mágica. Ellos me llamaron para dirigirlos, y fue un desafío porque hasta ese momento sólo había dirigido durante diez años a mi grupo de improvisación (Qué rompimos). Fue un proceso rarísimo, porque tuve todas las acciones físicas armadas y luego escribí el texto (Santillán, 2016<sup>20</sup>).

Es interesante la autorreflexión que el mismo Guzmán ofrece, lo que permite evidenciar la peculiaridad de la obra durante su proceso de producción.

Resulta significativo como antecedente y complemento del estudio de *El centésimo mono*, remitirse a la obra que llevó a este prolífero actor a la cumbre de su carrera, *El Bululú. Antología endiablada*.

---

<sup>20</sup> [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerda-nino\\_0\\_Vycd40yJ-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerda-nino_0_Vycd40yJ-.html)

Esta obra se estrenó en 2010 en el Teatro Nacional Cervantes, y es una adaptación, realizada por Guzmán junto a Leticia González De Lellis, su pareja, quien también es actriz. Ambos tomaron la obra original de José María Vilches, basada en textos clásicos españoles, e incorporaron materiales e imágenes que remiten a la infancia de Guzmán y a la cosmovisión del mundo andina. Respecto a esto, Guzmán explica:

La andina es una cultura sometida desde el principio de la colonización en América. Eso prevalece en el espectáculo. Yo tengo rasgos andinos heredados de mis padres, pero soy un actor argentino. Esa transculturación, la mezcla de la estamos hechos, predomina en nuestra puesta. Mi patrimonio lo transformo en oro, oro cultural y el público se despierta en el discurso de la obra (...) Un itinerario donde el público se apega a la historia y se refleja. No hay persona que no salga diciendo: me pasó algo parecido. Yo hablo de mis papás y hay quien piensa en los suyos. La revisión que hago, se replica en la platea. Ese trayecto de intimidad, hace que *El Bululú* resuene en lugares muy profundos. Viajo hasta mis raíces, mis afectos, y la gente también. No es un trabajo realista sino despegado (*Diario Río Negro*, 2017).

Al mismo tiempo y en relación a la técnica y tipo de actuación que caracteriza a este actor y que lo enmarca dentro de una visión y vivencia del hecho teatral que se explicita también en su trabajo como director en la obra analizada en este escrito, expone claramente:

Creo que un lenguaje físico, poético, dialéctico muy interesante, alrededor de lo que se hace con el cuerpo, se dice con las palabras, letras del Siglo de Oro español, y lo que se cuenta. Una suerte de viaje en el túnel de tiempo, donde mágicamente el público entra en una historia íntima. La de mi vida, de cómo me hice actor. Un traspaso temporal al que uní mis raíces andinas, la mixtura entre el Siglo de Oro y el oro que se llevaron de Bolivia; el cruce entre rescatar algo de la memoria y coserlo con el viejo oficio de costurero que heredo de mis padres. (...) Es teatro en español, en verso, obliga al espectador a escucharlo en una métrica desacostumbrada, lejana, que sin embargo se une a mis cosas, a mi vida (*Diario Río Negro*, 2017).

En cuanto al proceso de gestación de la obra *El centésimo mono*, es importante destacar que en las distintas entrevistas relevadas al director, Guzmán explicita su labor de organizador de los materiales previos que los actores le otorgaron para trabajar y de la importancia del trabajo en equipo entre director y actores para la concreción de la idea de la obra:

(...) Y ensayando, probando, se me ocurrió que los tres no se veían, no se tocaban, no se escuchaban pero les pasaba lo mismo. Y un día, siguiendo ese juego en los ensayos, Marcelo dice: <<esto se parece a la teoría del centésimo mono>> (...) Esta concepción es lo más parecido a la magia que la ciencia tiene, entonces empezamos a jugar con la teoría del centésimo mono, pensamos que les estaba ocurriendo a estos magos con el pequeño detalle, que este mago, que está en un lugar y está en otro y en otro, se está muriendo (*El Cronista*, 2011).

Teniendo en cuenta la formación de Guzmán y su recorrido en el mundo teatral (pasando por los roles de actor, productor, director) es interesante reflexionar su intervención puntual en la obra analizada en este trabajo desde algunos de los postulados que plantea Jean Pierre Sarrazac en su famoso libro *El drama en devenir* (2009). Este autor aporta una mirada hacia la denominada crisis del drama mediante la noción de rapsodización del teatro, aquella que se caracteriza por

rechazo de la metáfora del <<bello animal>> aristotélico y elección de la irregularidad; calidoscopio de modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico (Sarrazac, 2009, p. 4).

Esta singularización resulta pertinente a la lógica de cuestionamiento (institucionalizado, claro está) que se percibe en la obra *El centésimo mono*, donde se utiliza una revisión de la relación que se establece entre escena y público al mismo tiempo que se presenta y vivifica como una obra dinámica, que logra el montaje (gracias al trabajo de dirección de Guzmán) de los fragmentos originales del trabajo de los magos/actores, obteniendo como resultado una obra dramática con elementos teatrales y extrateatrales que se complementan en un producto escénico complejo. Por eso mismo, el trabajo de Guzmán se transforma, como enuncia Sarrazac, en una escritura dramática que deviene en un espacio de tensiones, de líneas de fuga y de desbordamientos. En palabras del autor:

Hacer que el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro. En este juego de <<quitar y poner>> al que se libran los diferentes modos poéticos en los autores más inventivos de nuestro tiempo, es todavía el modo dramático el que, aún de manera muy limitada, aporta esta dimensión de confrontación interhumana que nunca hemos cesado de esperar del teatro (Sarrazac, 2009, p. 5).

Resulta significativo cómo este proceso colectivo de producción queda relegado en las críticas realizadas a la obra en los medios más populares de comunicación, eclipsada por la figura conocida de Osqui Guzmán como director.

Sólo luego aparece el trabajo interpretativo (y no de composición dramaturgica) de los actores. Encontramos un ejemplo de lo mencionado en los siguientes fragmentos de críticas que desde la misma página oficial<sup>21</sup> de la obra, se ofrecen a los lectores virtuales:

---

<sup>21</sup> <http://www.elcentesimomono.com.ar/>.

“Osqui Guzmán, en su rol de director, ofrece un planteo escénico que se impone por su belleza. Un espectáculo profundamente poético, que nos introduce en una especie de mundo inconsciente. Los intérpretes logran no solamente llevar a cabo trucos de magia con verdadera maestría, sino que además saben jugar con las energías y las tonalidades de manera muy interesante” (Federico Irazábal, *La Nación Espectáculos*, 6 de marzo de 2012).

“Una mezcla de trabajos corporales, miradas intensas y efectos de magia que logran los ¡guau! del público. Es casi imposible que el espectador no se conecte con algunas de las propuestas: ya sean los momentos dramáticos, los efectos de magia o las escenas cómicas. Osqui Guzmán no le tiene miedo a la abstracción, se puso a volar y encontró imágenes que transmiten ternura” (Mercedes Méndez, *Tiempo Argentino*, 16 de mayo de 2011).

“Una original obra en la que Guzmán envuelve al espectador en un relato onírico. Como en una película de David Lynch, no es la lógica el hilo conductor sino ese estado de ilusión permanente. Guzmán demuestra que tres magos, con una capacidad histriónica apabullante, pueden construir un texto dramático donde el campo de lo real se vuelve ilimitado” (Alejandra Varela, *Revista Debate*, 30 de abril de 2011).

“A sala llena se producen 90 minutos de magia que dejan al espectador encantado. La dramaturgia y la dirección de actores está tan bien llevada por Osqui Guzmán, que la propuesta respira poesía. El público termina rindiéndose ante el desenfadado histrionismo de los magos, Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa cumplen una excelente labor” (Laura Ávila, *Planeando sobre BUE*, 1º de junio de 2011).

“Es un excelente trío de magos/actores los que intentan acercarse a la teoría del centésimo mono. Osqui Guzmán nos brinda una pieza en clave de comedia haciendo un paralelo entre la magia y la muerte, al compás de los ritos y manías de tres excelentes magos que sorprenden y divierten hasta el final” (Julia Panigazzi, *A sala llena*, 11 de abril de 2011).

“Los actores, también magos, además de demostrar gran destreza en el mundo de la magia, logran situaciones de gran tensión dramática y siguen con fluidez el curso del complejo ritmo de la obra. Cabe destacar la dirección y dramaturgia de Osqui Guzmán, quien imagina mundos oníricos fascinantes y luego logra ponerlos en escena con tanta simpleza como maestría” (Silvia Bernabé, *GEO teatral*, 28 de julio de 2011).

“Hace mucho que algo no me sorprende, esta obra no sólo lo logró sino que me emocionó e invitó a la reflexión. ¿No será mucho? Créanme que no. Sin fisuras, la fusión es absoluta, jamás se sabrá si el mago actúa o si el actor hace magia, si el truco disparó la dramaturgia o las frases hicieron los trucos. Los tres intérpretes realizan un trabajo memorable. Guzmán ha sabido administrar todo, el equilibrio entre lo sutil, lo profundo, lo banal y lo genuinamente payasesco es impactante, digno de un alquimista. Una experiencia para renovar la fe en que el buen teatro existe” (Editor, *Mundo Teatral*, 7 de junio de 2011).

A esta hegemonía de la calificación de la labor del director como figura conocida del espectáculo, se contraponen, en menor cantidad, las siguientes críticas:

“La destreza de los magos, el profesionalismo de sus actuaciones y la magia de sus pases sorprendentes transportan al espectador. La fuerza de la acción, lo atractivo de la imagen y la expresividad corporal atraen la atención sin decaer un momento. Con histrionismo, humor y cierta melancolía componen una obra originalísima y excelente” (Josefina Sartora, *Claroscuros*, 4 de mayo de 2011).

“Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa conmueven por su nivel de entrega. Los cuerpos, las voces, las miradas, todo es energía y fascinación. *El Centésimo Mono* devora con acierto todas las áreas: vestuario, iluminación, música, escenografía, texto” (Virginia Lauricella, *Llegás*, 3 de marzo de 2012).

“La habitación de hotel en que se transforma el espacio de actuación de La Carpintería es tres habitaciones a la vez, donde los colegas atraviesan esa enigmática zona que separa la vida de la muerte. En ese plan, Goobar, Zaldúa y Kusnetzoff entrelazan actuación y magia, y construyen un relato en el que las palabras ceden un generoso espacio al lenguaje de los trucos. Comedia y drama. El crédito es de los cuatro” (Eduardo Slusarczuk, *Clarín Espectáculos*, 6 de mayo de 2011).

Resulta provechosamente pertinente y complementario al anclaje puntual (personaje/actor) que se ha tomado para el análisis de la obra en el presente trabajo, la reflexión sobre las críticas expuestas anteriormente. Si bien algunas (las primeramente citadas) se centran en remarcar la importancia y la impronta que la figura de Osqui Guzmán le imprimió como sello distintivo a la obra, no obstante, encontramos algunas que hacen foco en el cruce entre magia y teatro, y cómo la formación previa en esta disciplina aportó a la construcción de los personajes. De esta manera, hay un espacio (no siempre suficiente) de reflexión sobre la práctica actual de las artes escénicas que da cuenta de los cruces y de los aportes que expanden las fronteras del teatro en su acepción más tradicional. El lugar del actor, el estatuto del personaje y la situación actoral necesariamente deberían ser analizados con herramientas propias definidas previamente y que posibiliten la comunicabilidad, para evitar caer en lugares comunes.



## CONCLUSIONES

Luego de llevar a cabo el estudio crítico reflexivo de la obra dramática *El centésimo mono* a partir de la utilización de herramientas de análisis propias y ajenas al sistema teatral en sí, la obra deviene en un interesante ejemplo de la situación de complejidad que las expresiones artísticas presentan en esta “pos” posmodernidad del siglo XXI. En esta obra se pone en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. Al mismo tiempo posibilita múltiples interpretaciones sobre el Arte, sobre el Ser, la Vida y la Muerte, cuestiones trascendentales sobre las que trabajaron colectivamente en el proceso de producción de la obra.

A través de la inclusión de elementos que podríamos llamar subversivos del realismo aún dominante en la escena porteña, como puede ser en este caso, la magia, sostenemos que la obra abre un espacio<sup>22</sup> alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino, que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. No obstante, y teniendo en cuenta la propia historia del arte<sup>23</sup>, la obra se inscribe en un campo cultural, y más específicamente teatral, ya institucionalizado, el cual reglamenta, limita y legitima. Tal instancia, acepta e incorpora la convencionalización de los elementos subversivos y de cuestionamiento que la obra podría presentar. De esta forma, *El centésimo mono* encuentra un espacio donde posicionarse dentro del campo, sin pretensiones de revolución estética, pero con una visión poética propia y a nuestro criterio, más que interesante.

Construye, para nosotros, una profunda mirada introspectiva y, por otro lado, focalizando sobre uno de los elementos de la puesta en escena teatral, invita a la reflexión teórica. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender, que parece desdibujarse, luego se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados creemos que permiten al actor mostrarse como sujeto desde pequeñas hendiduras que se abren en la trama “como por arte de magia”. El dispositivo

---

<sup>22</sup> Cabe destacar que ya en 2008 Emanuel Zaldúa trabaja sobre el par teatro/magia, y estrena en Bar Mágico, *En la tierra de los muertos*, espectáculo definido como Teatro Mágico. En 2015, en el mismo lugar, se estrena *Gualicho*, que continúa en La Casona Iluminada durante dos temporadas. En 2017, Marcelo Goobar produce *Sin explicación #Jam de Magia* con gran aceptación en Timbre4, un espacio de prestigio dentro del circuito teatral porteño denominado alternativo.

<sup>23</sup> Institucionalización de las denominadas vanguardias históricas, pastiche posmoderno, posvanguardias, por nombrar algunos movimientos que se han originado como cuestionadores de la “institución arte” en sí, pero que han terminado adaptándose y formando parte de ese sistema al que buscaban oponerse.

Personaje es mostrado como una entidad compleja y abordable desde distintos enfoques de análisis, tal como lo es el ser humano. En última instancia, la cuestión del actor como trabajador, la relación entre actor y director, las condiciones de producción, circulación y recepción que una obra debe presentar para poder ocupar un lugar dentro del campo teatral donde se circunscribe, son aspectos que no pueden dejar de tenerse en cuenta a la hora de profundizar el análisis. Serán temas a indagar en futuras investigaciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abal Medina, P. (2007). Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau. *Kairos: Revista de temas sociales*, 11(20), 1-11.

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.

Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen.

En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*.

Buenos Aires: Colihue.

Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Buenos Aires: Ed. La Piqueta.

Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.

Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: Identidad, relato y estereótipos. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2).

Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais*, 5, 16-31.

Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>).

Rodríguez, M. G. (2009). Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau. *Papeles de Trabajo, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2(5), 1-13.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir*. Ciudad de México: Paso de Gato.

## **OTROS RECURSOS**

Guzmán, O. (2016) *El centésimo mono* (espectáculo teatral). Buenos Aires: Teatro La carpintería, función del 4 de julio de 2016.

Guzmán, O. (2012) *El centésimo mono*. Buenos Aires: Teatro La carpintería. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o2JoMLeFfmA&feature=youtu.be>

Misevich, V. y R. Rivera (2015). Entrevista personal a Emanuel Zaldúa, 18 de septiembre de 2015.

Santillán, J. J. (2016). “Osqui Guzmán: <<Con el miedo uno recuerda que es niño>>”, *Clarín*, 10 de abril de 2016. Disponible en:

[https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerdanino\\_0\\_Vycd40yJ-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerdanino_0_Vycd40yJ-.html)

S/f (2017). “Osqui Guzmán. El teatro como metáfora de la vida”, *Diario Río Negro*, febrero de 2017.

S/f (2011). “Los artistas somos actores, compositores, directores, somos todo”, entrevista a Osqui Guzmán, *El Cronista*, 14 de mayo de 2011. Disponible en:

<https://www.cronista.com/cartelera/-Los-artistas-somos-actores-compositores-directoressomos-todo-20110514-0006.html>

## EL CLOWN: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES

*Clown: a methodological challenge for actors and actresses*

CESTAU, Victoria<sup>24</sup>, & MAURO, Karina (Coord.)<sup>25</sup>

---

### **R**esumen

El objetivo de la presente investigación es contribuir y enriquecer las investigaciones referidas al campo actoral, a partir del estudio de la metodología del *clown* que propone Jacques Lecoq y problematizar su introducción y posterior desarrollo en el campo teatral porteño actual. Nos proponemos así desde los estudios académicos, aportar y fortalecer el arte teatral, para poder esclarecer el trabajo del actor, visibilizando su presencia, sus funciones y sus influencias en el ámbito educativo y artístico. Entendemos que su labor es vital, ya que dinamiza transformaciones sociales, visibiliza la realidad actual, crea e imagina mundos alternativos. El actor, como artista y como trabajador, ha sido relegado en los estudios teatrales, sin embargo el interés del público en general y los trabajos académicos crecen actualmente, demostrando así su necesaria producción.

### **A**bstract

The objective of this current investigation is to contribute and enrich acting investigations, starting with the methodological study of *Clown* of Jacques Lecoq and problematizing his introduction and further developing, in the acting field in Buenos Aires, Argentina. Basing on academics studies, the challenge is to clarify actors work, making visible his presence, functions and influences in the education and artistic field. We think his labor is vital, creating alternative worlds and making reality visible. The actor, as an artist and employee, has been relegated in theatrical studies, however, it is common interest in the audience, and many papers had been published, demonstrating his production is indeed necessary.

**Palabras clave:** *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

**Key words:** *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

**Data de submissão:** janeiro de 2022 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>24</sup> VICTORIA CESTAU – Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. Email: victoriacestau85@gmail.com

<sup>25</sup> KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: karinamauro@hotmail.com

## **EL CLOWN: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES**

Planteamos enriquecer la escena actual y aportar nuevas soluciones y discusiones que pongan de relieve la importancia del actor como agente social. Poco material académico existe sobre el tema y la mirada que predomina es siempre antropológica o histórica, cuando no semiótica en relación al actor como un signo más que habita la escena. Es por esta razón que consideramos relevante darle un lugar prioritario al *clown* como una metodología actoral y abordarla teniendo en cuenta al actor como protagonista.

¿Por qué el *clown* implica un desafío para la formación de las actrices y de los actores?

El estudio del *clown* implica mucha preparación, tanto por parte de los estudiantes como por parte de los docentes. Su creciente vitalidad, reflejada en la práctica y propuestas artísticas que se verifican en diversos espacios: plazas, parques, universidades, escuelas de circo, calles, *varietés* y teatros, lo han convertido en una moda, donde en algunas ocasiones, la profundidad e importancia en el desarrollo personal del actor se ha dejado de lado. Es uno de los lenguajes más complejos y exigentes para los estudiantes. Por esta razón es que se encuentra al final de la formación que propone la escuela de Jacques Lecoq, referente del *clown* contemporáneo. Dentro de su escuela, el *clown* es el último territorio dramático que los estudiantes abordan. Dentro de nuestro campo teatral porteño, el *clown* se ha construido con características propias y únicas. La ausencia de una formación institucionalizada, exclusiva para las metodologías populares de actuación, ha llevado a que los comediantes o cómicos se encuentren marginados dentro del campo teatral. Como sabemos, el realismo ha sido la metodología actoral hegemónica durante mucho tiempo, sin embargo, con la llegada del siglo XXI, y con la expansión del circo contemporáneo, el *clown* se encuentra dentro de los planes de estudio para los alumnos de distintas disciplinas artísticas.

El *clown* es, en el campo teatral porteño, un oficio consolidado. Sin embargo, desde los estudios académicos no ha sido abordado desde el campo actoral. Los escasos estudios que existen, aportan una mirada historiográfica o semiótica en relación al actor, considerándolo como un signo más que habita la escena. Actualmente el *clown* es una metodología actoral primordial y la abordaremos teniendo en cuenta al actor como protagonista.

La influencia y el aporte de la pedagogía lecoquiana en los años 80, colaboraron a fortalecer y a enriquecer una etapa de revalorización de las metodologías populares de actuación, en la capital de nuestro país. La maestra Cristina Moreira, es la primera que durante los años ochenta, enseña el *clown* contemporáneo en nuestro campo teatral porteño, de forma privada y personalista. Sin contar con su escuela propia, la pedagoga replica la metodología lecoquiana, ofreciendo sus cursos en formatos intensivos, donde aborda los distintos territorios dramáticos (*clown*, bufón, Commedia Dell ‘Arte, melodrama) que aprendió en la escuela de Philippe Gaulier (principal discípulo de Lecoq), durante su gira por Europa. Esta vía y forma de enseñanza del *clown*, lo han autonomizado del resto de la formación lecoquiana. Los textos y escritos académicos de Moreira, fueron reconocidos e incluidos dentro de distintos congresos de teatro. Su trayectoria dentro del campo educativo, tanto en el ámbito público y privado, la posicionan como la referente consolidada. Moreira integra varios lugares dentro del campo cultural/educativo. Es profesora, directora, dramaturga, investigadora y fue intérprete. Su rol como pedagoga y creadora han sido claves para muchos actores y actrices del *under* porteño, que hoy se reconocen como cómicos y cómicas de renombre, tal es el caso de Verónica Llinás, Claudio Gallardou, Batato Barea, Hernán Gené, Osqui Guzmán, Guillermo Angeleli, Gabriel Chamé, Cristina Martí, Toto Castiñeiras, entre otros. Estos actores y actrices inauguran a comienzos de los 80 una poética dentro del sistema teatral porteño, produciendo una nueva forma de hacer comicidad. Pelletieri (1992) lo llamará “el teatro de la parodia” y del cuestionamiento, ya que el *clown* se caracterizó desde sus comienzos, por su “cuestionamiento” al “teatro serio” y al ilusionismo propio del realismo dominante. Coincidimos con Dubatti (1995) y Pellettieri (1994) en que todo este movimiento recuperó la estética del actor popular argentino, el circo y la murga. Expresó la voluntad de los nuevos teatristas de otorgar un estatuto teatral a fenómenos que hasta entonces eran considerados por la cultura alta como no teatrales.

El *clown* se ha consolidado por ser una opción metodológica que atrajo a sujetos que provienen de otras disciplinas artísticas como: bailarines, poetas, magos, acróbatas, músicos, mimos; además ha tenido éxito en nuestra capital ya que Buenos Aires presentaba un campo fértil de actores populares donde el *clown* lecoquiano reconoció una misma tradición actoral criolla. El *clown*, el actor nacional y el cómico italiano comparten procedimientos, conformándose dentro de una misma tradición popular de actuación.

En cuanto a la actuación popular, Pellettieri (2001a) la caracteriza como resultado de la conjunción de los procedimientos del actor italiano, las técnicas del circo y el naturalismo. El actor popular, de imprescindible continuidad en el imaginario del público, hecho que deriva de la identificación del pueblo con el artista, nace en la gauchesca, con los Podestá y el *Juan Moreira* (1884), se afianza durante las primeras dos décadas del siglo XX, en el seno de los microsistemas del sainete y la revista porteños y alcanza su mayor complejidad técnica en el microsistema del grotresco criollo. Los procedimientos del actor popular que comparte con el *clown* son la mueca (contorsión seria pero payasesca del rostro, base del efecto melodramático) y la *maquieta* (exageración de lo costumbrista a partir de la caricatura y el desparpajo, el equilibrio precario del cuerpo y la predominancia de la zona de la cadera, procedimiento fundamental de la interpretación cómica). A estos se agregan el camelo (pronunciación ininteligible) y la morcilla (la improvisación verbal) entre otros.

El actor nacional, el cómico italiano y el *clown* comparten el hecho del juego en el teatro, la exigencia de mantener la atención del público constantemente y de la sorpresa como factor fundamental durante la actuación. Esto implica una orfandad psicológica en relación a la construcción del personaje. El hecho de trabajar el cuerpo al extremo impone en estos tipos de actores abandonar la composición psicológica de los personajes para dejarse llevar por las sensaciones, las imágenes que proyecta el cuerpo, la precisión de la técnica corporal y las emociones. Otra característica compartida es la de semblantar el público. Medir cómo reacciona, es decir provocarlo derribando la cuarta pared y actuar en consecuencia de ello. Todo lo que suceda en la sala debe estar al servicio de vivir el aquí y ahora e integrarlo como parte de la escena. La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral. La actuación deja de ser entendida como una narración con planteamiento, nudo y desenlace. El actor se presenta, el actor es el cuerpo, el cuerpo es la actuación.

La poética que compone el *clown* es singular porque necesariamente parte del actor. No existe en un texto, ni lo crea un director. El sujeto que elige ser *clown* deberá ahondar en un trabajo arduo consigo mismo. Por eso Lecoq (2009, p. 210) afirma que:

“El *clown* no existe por separado del actor que lo interpreta”. El actor deberá jugar a ser él mismo, sin mentir. Delatando su lado débil, mostrando su faceta ridícula. La máscara más pequeña (la nariz roja de payaso) es sin embargo la máscara que lo desenmascara. El maestro afirma que todos tenemos un lado irrisorio. La sociedad nos enseña a que nos vaya bien, a ser exitosos, a mostrar el mejor desempeño, a ser productivos y eficaces. Sin embargo el *clown* desarticula todo este mandato social y nos sumerge en la otra cara. El antihéroe aflora, su rostro débil que siempre oscila entre la sonrisa y la tristeza. “El descubrimiento de que una debilidad personal podía transformarse en fuerza teatral, fue de la mayor trascendencia para la apuesta a punto de un acercamiento personalizado de los *clowns* a la búsqueda de *su propio clown*” (Lecoq, 2009, p. 212).

El abordaje pedagógico es al revés. No debemos entrar en una máscara como en la comedia, debemos habitar la parte *clownesca* que ya tenemos. La máscara, en este caso funciona como algo exterior que revela algo interior. El actor queda expuesto y desprotegido. La nariz roja expone al alumno, “su rostro manifiesta un estado de indefensa disponibilidad” (Lecoq, 2009, p. 213). Esta indefensa disponibilidad responde a una entrega y aceptación total, que todo *clown* debe tener cuando se presenta ante su público. Es un estado de la actuación que exige una determinada apertura para que durante la misma, y sobre todo durante el encuentro con el público, algo que el actor no prevé suceda, sin que este suceso sorpresivo detenga la actuación. Por el contrario este nuevo acontecimiento deberá de nutrir al *clown* y a la actuación.

El *clown* es el que <<acepta el fracaso>>, el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través del fracaso, el *clown* revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír (...) es necesario fracasar en aquello que se sabe hacer, es decir una proeza (Lecoq, 2009, p. 214).

El acercamiento al *clown* es progresivo durante la formación que propone Lecoq. Los alumnos ya cuentan con casi dos años de entrenamiento y han pasado por varias metodologías de actuación. Saben diferenciar los aspectos técnicos que los vinculan con el uso de las máscaras. También se han enriquecido navegando por los distintos territorios dramáticos. El cuerpo está presente, dispuesto. La característica principal de este juego *clownesco* es poder deconstruir la máscara social que el sujeto acostumbra a llevar diariamente. En el caso del actor, el trabajo es doble. Deberá no solamente deconstruir la máscara social, sino también aquella que se relaciona con su oficio, “la misma se halla conformada por un relato que les brinda a los actores una imagen de sí mismos, a partir de un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos” (Mauro, 2014, p.



102). La dificultad que requiere el trabajo en *clown* implica al actor directamente. No solamente hay que desarticular los mandatos culturales sino que también hay que reconstruir cómo el actor se posiciona frente a una metodología que le exige que “actúe menos y juegue más”.

Señalamos que este fenómeno impactó también en la formación de los actores. La posición periférica del teatro y más aun de la actuación en el campo cultural porteño, queda manifiesta en el surgimiento tardío de instituciones de formación para actores. Así como al interior del campo actoral, aún hoy los actores cómicos o comediantes siguen considerándose “menos formados o menos cultos” que el resto. Las metodologías populares de actuación no tienen la misma valoración frente a otras metodologías en la formación de actores y artistas. Las actuaciones populares, que continúan desarrollándose en el formato de número corto, en *varietés*, o espacios públicos son menospreciadas, frente a las obras de texto o de autores clásicos llevados a cabo en otro tipo de teatros o espacios.

El *clown* es una metodología de actuación que durante la formación universitaria local, se encuentra débilmente presente en la currícula para los artistas. Es una opción que ha tenido mucho éxito para los sujetos que no son artistas y quieren incursionar en el mundo teatral. Estas dos variables han traído algunos problemas. En primer lugar, su presencia en la universidad debería construir una legitimación y sistematización de un saber complejo y antiguo. Esto no ocurre. Las pocas horas (no llega a contemplarse en la mayoría de los casos como materia de un cuatrimestre) que se ofrece al alumnado desde la currícula oficial, deteriora el nivel desde un espacio que se encuentra habilitado como un saber especializado, tal es el caso de la universidad. Esto genera una aproximación superficial a dicha metodología, debilitándola y alimentando los espacios privados y personalistas de educación, como maestros y escuelas privadas. En segundo lugar, el auge de talleres privados en el campo teatral porteño es controversial. Por un lado, seguimos alimentando la enseñanza no formal entre maestros y discípulos, que es y ha sido una de las formas más ricas del aprendizaje de este oficio; además de una de las formas de producción colectiva más importantes. Por otro lado, contribuye a que muchos sujetos, sin la preparación adecuada, comiencen a dar clases. Se ha naturalizado asistir a un par de talleres de *clown* y convertirse en profesor. También reconocemos grandes profesores y maestros que han difundido dicha metodología por el país de forma personal.

La vida profesional del actor y además la dedicación para seguir ampliando la formación del mismo, muchas veces se vuelven incompatibles. Este punto es crucial para reflexionar acerca de la formación del actor y su inserción en el medio laboral. Este relato es representativo de muchos artistas que teniendo ya consolidada una formación, buscan herramientas en otras disciplinas para aplicar a la escena. Los talleres aislados de *clown*, comedia, bufón, máscara neutra, melodrama, entre otros, han tenido mucho éxito debido a que acompañan esta búsqueda y necesidad de los artistas jóvenes como de otros que ya se encuentran conformados. El formato de taller sintetiza aspectos y recursos puntuales que el artista puede apropiarse de forma concreta. Al mismo tiempo genera un puesto de trabajo donde el docente se asegura un sueldo determinado. Tanto para quien toma el seminario o taller, como para quien lo propone, este formato logra satisfacer las dos demandas.

Como observamos la oferta educativa en relación al *clown* es muy diversa y contempla tanto al ámbito formal público educativo como al informal privado. Las propuestas abarcan todos los niveles de enseñanza, tanto para niños y adolescentes como para adultos. La enseñanza del *clown* ha presentado en nuestro campo teatral la singularidad de nutrirse de otras disciplinas artísticas populares que se encontraban formando parte de una tradición local. La expansión educativa permitió la profesionalización de algunos artistas. Esto tiene dos consecuencias. Una que es positiva, cada maestro le imprime características propias, enriqueciendo visiones y actualizándola. La consecuencia negativa es que al haberse expandido de forma tan autodidacta, el *clown*, como explicamos anteriormente, implica de forma profunda al alumno y al maestro. De no saberse manejar pedagógica y didácticamente se incurre en errores conceptuales y simplistas como “un payaso debe hacer reír”, buscando solamente el efecto sin comprender tanto desde la teoría y desde la práctica qué causa risa y para qué la utilizamos. El *clown* se difunde y se enseña dentro del campo educativo y teatral a personas sin experiencia desde distintos ámbitos legitimados como la universidad -en los formatos intensivos que brinda la UNA (Universidad Nacional de las Artes) o en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires- y privados personalistas (múltiples escuelas reconocidas.).

Uno de los aportes más importantes es que esta metodología ha sido enseñada a sujetos que no son actores. En tal caso sirve como herramienta técnica para fortalecer y enriquecer ciertos aspectos. Por ejemplo, estar más presentes en “el aquí y ahora

escénico”, saber integrar al público durante la actuación, aprender algunas reglas de la improvisación, integrar los errores o accidentes a la actuación, saber “entrar y salir” de la estructura que guía el espectáculo. La hibridación de elementos técnicos y actorales que la metodología del *clown* utiliza es propia de una práctica cambiante y dinámica que sin perder sus procedimientos típicos los renueva.

Al problematizar su autonomización en Buenos Aires consideramos por encima de todo que el teatro popular escapa a definiciones estancas. En la misma línea que sostenía Lecoq, consideramos incorrecta la lectura del teatro como un hecho “puro”. El teatro y las metodologías de actuación popular específicamente, se relacionan con su contexto, con su público, alumnos y maestros de forma activa. Además de toda esa complejidad que atraviesa a cualquier fenómeno artístico, se integra la comicidad y el humor local, que fusionan siempre modelos tradicionales y modelos nuevos que constantemente se resignifican con la llegada de nuevas generaciones de artistas, críticos y espectadores. La práctica teatral es también un recurso para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias.

### ***UN PERSONAJE LLAMADO CLOWN. EL VÍNCULO ENTRE EL ACTOR Y EL CLOWN***

Un actor entra a escena con una nariz roja de payaso. El público lo mira, el actor mira al público. Se descubren. Para que el *clown* esté presente y el actor no lo anule se debe encontrar el estado, la forma, la energía precisa. Parafraseando a Mauro (2011a), el actor construye su identidad como tal a lo largo de su formación. Durante la carrera, el actor va incorporando distintas metodologías y técnicas de actuación que le permiten afrontar no sólo al público sino todo lo que acontece durante una función. Estas herramientas le otorgan distintos recursos para componer un personaje, que se construye en cada actuación en particular. El oficio de actor será la identidad que le servirá como relato general, estructura que se amplía, cambia, crece, pero que sirve como cimiento. Esta identidad que ayuda al actor a posicionarse en su carrera es distinta del personaje. En *clown* el concepto de personaje se corre de los clásicos lineamientos. Este personaje toma del sujeto aspectos personales, y además estos aspectos personales están atravesados por la particularidad de que sean “debilidades”. Coincidimos con Mauro en establecer la particularidad de la actuación del personaje: el *clown* se constituye y se consolida en cada encuentro con el público que es cambiante y heterogéneo. El *clown* se caracteriza por

relacionarse de forma dialéctica con la identidad del sujeto. La identidad de los sujetos es algo cambiante y dinámica al igual que la construcción del *clown*. Este personaje que crea el actor y que lo acompaña a lo largo de su carrera deja entrever variaciones y transformaciones en el tiempo. A diferencia de otros personajes, la construcción del personaje *clown* implica que el actor se dedique de por vida a construirse y deconstruirse. La elección de ser payaso interpela un desarrollo creativo por parte del actor y un fuerte trabajo personal. Desde la elección de un determinado vestuario, un nombre y un estilo propio. Es así como el actor a través del *clown* compone su propia poética.

Para explicar dicho proceso, tomamos de Abirached la evolución del concepto de personaje en la modernidad.

(...) preferimos la imagen, más rigurosa, de la máscara, que retiene del personaje una nebulosa de relieves, de huecos y de contornos en pleno dinamismo, a la vez precisa y vaga, porque son a la vez físicos y potenciales. El personaje impone de una parte al actor un cierto número de puntos de referencia concretos, que debe aceptar corporalmente (...) Lo que puede producir no es ciertamente el personaje mismo, sino las energías que éste retiene formuladas y que piden ser realizadas (Abirached, 1994, p. 216).

Estos “contornos dinámicos” con “puntos de referencias concretos” vuelven a apelar a la figura popular del *clown* contemporáneo. Chaplin sigue siendo un claro ejemplo que ha construido su propia poética, por esta entendemos:

Lo que constituye el gesto en tanto estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor. Estas son las que caracterizan a la figura del actor, no solamente desde lo que construye físicamente, sino que también nos referimos a una poética en tanto desarrolla elementos propios del universo estético ideológico al que adscribe (Mauro, 2011a, p. 102).

Su *clown* llamado Charlot que camina con el bastón, recurso del cual se vale para jugar con el equilibrio y el eje de su cuerpo (claro ejemplo de la aplicación de las leyes del movimiento según Lecoq); su bigote característico que refuerza la mueca y el gesto del rostro (no utiliza la nariz roja sin embargo compone la máscara *clownesca*); su bombín que lo acompaña en todas sus aventuras y que emplea como parte de destrezas de malabar (mostrando sus habilidades como acróbata, mimo y bailarín); sus pantalones cortos y anchos; y sus grandes zapatos (chalupas) rotos conforman la base de su cuerpo preciso y dúctil. Es un personaje pobre, un vagabundo que siempre se las ingenia para sobrevivir. En busca de comida y trabajo, reminiscencia del Arlequín de la comedia, este personaje parece haber crecido dentro del mismo traje durante todos sus filmes mudos. Estos

elementos componen un determinado cuerpo del actor, construyen la estética y ética del discurso de este payaso. Charlot es el personaje *clown* que crea Chaplin actor.

El concepto de personaje ha sido hegemonizado por las metodologías realistas de actuación. Estas han monopolizado la mayoría de los campos teatrales occidentales, atribuyendo, mayoritariamente, la creación del personaje al autor, y en algunos otros casos al director. Recordemos que el teatro popular occidental antecede a cualquier otro tipo de teatro y subrayamos también que el teatro de máscaras ha sido una de las primeras formas de creación teatral que el hombre ha generado en occidente. El estudio del *clown* que propone Lecoq vincula el teatro popular y al actor desde un lugar innovador. La relación técnica que vincula al actor con el personaje la explica de la siguiente manera:

Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula (...) los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan *ellos mismos*, ¡actúan *con* ellos mismos! Esta es toda la ambigüedad del trabajo del actor (Lecoq, 2009, p. 94).

Por esta razón uno de los aspectos técnicos que Lecoq aborda se basa en las líneas de fuerza que definen al personaje. Pensemos en un trípode para entender dicha definición. Construir una base (base técnica en la formación del actor) para crear una estructura sólida (actuación). Para que esto sea posible hay que pensar en tres elementos: actor, *clown* (personaje) y sujeto. Partimos del sujeto que tiene un determinado cuerpo, personalidad, tono de voz, gustos, intereses, clase social, imaginario cultural, etc. Ese sujeto deviene en actor, luego de un proceso pedagógico de formación. Finalmente el actor arriba a la construcción del personaje *clown*, que es una invención propia que se nutre de todo ese trayecto. La particularidad del *clown* es que muestra una parte de lo que somos y no podemos expresar en sociedad. Una parte reprimida que subyace, al igual que los bufones, en la dinámica infantil. No podríamos imaginarnos a Charlot sino interpretado por Chaplin, y es que Chaplin es Charlot, es decir, es un personaje intransferible, único e irrepetible, que nace y muere con él. Chaplin opina a través de Charlot acerca de la pobreza, la soledad, el amor, la modernidad, etc.; su forma de percibir el mundo conforma su relato como creador, su poética. Chaplin, como paradigma del *clown* contemporáneo, trabaja la figura del antihéroe. Partimos de la idea de que las figuras anti heroicas se ubican dentro de la categoría de los propios valores heroicos, construyéndose como sus opuestos, contrarios o antitéticos. El *clown* aceptando el fracaso se posiciona desde este lugar. Lo heroico forma parte de una temática en la que se suele destacar la osadía y la valentía de grandes hechos calificables como “hazañas”. El *clown*

es la contrapartida a ese universo. En el caso de Charlot están relacionadas con el diario vivir, con hechos cotidianos (conseguir trabajo, ingeniárselas para encontrar comida, conquistar a alguna mujer) y se destacan por provenir de un vagabundo que se encuentra invisibilizado socialmente. Su proeza es sobrevivir en medio de una sociedad desigual. Observamos a un hombre olvidado que se encuentra al margen. Siempre lo persigue la policía o cuestiona la autoridad. Esta posición de *outsider* es otra característica del *clown*, es un anarquista, subvierte y cuestiona la lógica de las sociedades, su funcionamiento y sus reglas. En las sociedades más estructuradas o rígidas se observa una gran cantidad de payasos. O en momentos de crisis económicas y políticas la aparición del *clown* se hace más visible y evidente. Es un lenguaje que distiende las formas duras, porque justamente trabaja fuera de las formas conocidas.

Para hacer reír al otro debemos de reírnos primero de nosotros mismos. Explorar el ridículo. Por esa razón el lenguaje no realista (colocarse una nariz roja, confeccionar un vestuario excéntrico), características de todos los territorios dramáticos de la escuela de Lecoq, ayuda a construir un personaje teatral que se origina desde nosotros mismos sin ser nosotros mismos. La distancia es necesaria.

Para problematizar uno de los puntos centrales de esta investigación apelamos al “distanciamiento” Brechtiano como concepto. Nos centraremos únicamente en el abordaje actoral, que es lo que consideramos necesario para explicar un aspecto técnico de la metodología del *clown*. Cabe destacar que Brecht no es quien lo inventa, la referencia proviene del Teatro Japonés llamado *Nô*, teatro oriental realizado con máscaras y del Teatro Popular Occidental. Sin embargo es Brecht quien es reconocido por la historiografía del teatro occidental. El punto clave es que el actor no se identifica totalmente con el personaje. El personaje *clown* es una parcialidad de la identidad del actor. En términos brechtianos, el actor no se convierte en el personaje, funciona como un intermediario que muestra a su *clown*. Mostrar más que encarnar, distancia más que empatía. “El actor no se permite en el escenario llegar a la transformación total en el personaje que representa. No es Lear, Rapagón, Schwejk, etc., sino que muestra a estas personas” (Brecht, 2004, p. 134).

En *clown* el actor debe mostrarse a él mismo, no es Hamlet, ni “hace de”. Este punto es el más complejo técnicamente, “la gran dificultad consiste en encontrar de entrada la medida justa, en interpretar verdaderamente a partir de la propia persona y en

no *hacer el clown*. Si se convierte en espectador de su propio ridículo, el actor está perdido” (Lecoq, 2009, p. 215).

Todos los temas de la humanidad son abordables por la metodología del *clown*. La libertad es absoluta. Sin embargo, ese material personal que el actor brinda a la escena, debe estar procesado por el actor, para que el *clown* lo juegue. El *clown* genera una sensación de liberación. Si al *clown* se le hace pesado trabajar cierta temática, deberá dejar ir esa idea para abocarse a algo que pueda escenificar. La distancia técnica construye la clave de la actuación. Si el sujeto se identifica totalmente con el *clown* no puede actuar, sin embargo, el sujeto le brinda toda su poética personal para construirlo. A modo de ejemplo, en la conocida escena de *La Quimera del oro* (1925), Chaplin almuerza un zapato. El trabajo que propone está enraizado en su tiempo, característica principal que Lecoq (2009) le atribuye al *clown* y al teatro de creación en general. Chaplin elige mostrar algunas de las consecuencias de la guerra: crisis económica, la desocupación, la pobreza. En el mundo del *clown* todo es posible. La forma, el lenguaje, el cómo es lo que importa. Para abordar temáticas sociales tan complejas la distancia también es necesaria.

La disponibilidad y vulnerabilidad que se requiere es extrema. El maestro explica que el *clown* aparece cuando el alumno menos se defiende. Cuando el actor se deje sorprender por él mismo, sin anteponer ninguna idea: “No se juega a ser *clown*, uno lo es, cuando su naturaleza profunda se manifiesta junto a los miedos primigenios de la infancia” (Lecoq, 2009, p. 215). Es por esta razón que una parte del abordaje técnico es investigar los gestos prohibidos, que durante la socialización del sujeto, se han reprimido. El alumno debe ahondar en su propia manera de caminar, para encontrar cómo camina su *clown*. Es un trabajo meticuloso y detallista de la propia forma, es decir de una poética única.

Sin duda los *clowns* abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda (...) el *clown* pone de relieve la singularidad de cada individuo (...) Con el *clown*, les pido que sea ellos mismos lo más profundamente posible, y que observen el efecto que producen sobre el mundo, es decir en el público” (Lecoq, 2009, p. 218).

El *clown* vive en conflicto consigo mismo, asegura Lecoq. No necesita de conflictos exteriores. Es por esta razón que el pedagogo deberá guiar el trabajo de descubrimiento sin caer en un falso acercamiento psicoanalítico “es el territorio dramático que más cerca sitúa al actor de su propia persona” (Lecoq, 2009, p. 219).

***La relación con el público. El espectador, el otro que el clown necesita***

Existen diversos autores para acercarnos a la recepción en teatro. Tomaremos de Ingarden (2005), Rancière (2010), Eco (1987) y De Marinis (2005) algunos conceptos para reflexionar acerca del vínculo entre el *clown* y el público. Los espectadores influyen, de una u otra manera, en la actuación y por lo tanto son parte constitutiva del hecho teatral. La fuerte y determinante relación entre la estética de la producción y de la recepción exige una comprensión que las abarque. Existe una clara dificultad de sistematizar y formalizar sus modos de estudio debido a la heterogeneidad de disciplinas científicas que se encuentran presentes al abarcar un tema tan inmenso. Estética, recepción, teoría del actor, literatura, psicología, sociología, antropología, historia cultural, semiología, filosofía, política, etc.

El caso del teatro popular merece especial atención por ser un teatro que rompe con la cuarta pared. Específicamente, la actuación en *clown* coloca al espectador en una dinámica diferente a la que se le tiene acostumbrado. El *clown* sale de la escena en busca de un espectador.

Augusto Boal en su texto *Teatro del Oprimido* (1980) explica su interés por liberar al espectador de ese lugar estanco donde se le han impuesto visiones del mundo. Desde Aristóteles, pasando por Artaud y Brecht las imposiciones del teatro no dejan que el espectador actúe por sí mismo. Generalmente se lo quiere aleccionar. La poética del *clown* es un lenguaje que se despega del teatro mensajista y del teatro político. El *clown* no tiene límites. El *clown* cuestiona las formas. Las rompe y construye otras. Consideramos que la actuación en *clown* interpela directa y explícitamente al espectador. Al respecto, Umberto Eco (1987, p. 76) reflexiona sobre la literatura en su texto *Lector In Fabula* y subraya que a medida que “el texto pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa”. El *clown* no se propone instruir, ni liberar conciencias. Necesita al otro, al espectador para que la actuación se lleve a cabo. Necesita que el espectador interprete algo de lo que allí sucede para continuar con la actuación. Esta máxima exposición que experimenta el actor requiere de un vínculo directo e inmediato con el público. Se actúa con el público y todo lo que provenga de los espectadores (risas, ruidos, estornudos, comentarios, bostezos, etc.) se debe de tomar e incluir en la actuación. El *clown* integra y modifica su presente constantemente, sabiendo que la estructura del número o de la obra lo ampara.



El *clown* nos hace reflexionar sin darnos cuenta que lo estamos haciendo. Esto se debe a varias razones. Primero, el actor se posiciona desde un lugar vulnerable para actuar. No se defiende, no se impone, se presenta, es. Esta inocencia que lo caracteriza, es también la gran diferencia que el actor debe aprender en contraposición a otras metodologías de actuación popular. Simplemente entra, interactúa y juega. Esta particularidad de la actuación en *clown* construye espacios de indeterminación (Ingarden, 2005). Estos espacios son diversos y requieren de la historia vivida de cada receptor para poder llenarlos. Son zonas puramente emocionales y personales. “Hay buenas razones por las que no es aconsejable indicar explícitamente todos los detalles posibles de las objetividades representadas” (Ingarden, 2005, p. 37). Cada espectador apelará a su propia vida, a su propia memoria. El *clown* empatiza con el público. Ingarden estudia la estructura del texto literario en relación a las formas en que puede ser concretizado. Tomamos esta idea y la llevamos a la actuación. Coincidimos que la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica sólo al texto o sólo a la lectura. Existe como oscilación entre ambos polos. El *clown* y el público co-construyen un nuevo texto. Lecoq (2009: p. 215) explica al respecto: “A diferencia de otros personajes teatrales, el *clown* tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás”. La mirada a público del *clown* es la ventana explícita de hacerlo parte de su emotivo fracaso.

Otros de los teóricos que han investigado esta relación teatral ha sido Marco De Marinis (2005). Define a un espectador activo, que realiza varias operaciones/acciones receptoras, donde reconoce una dramaturgia del espectador. Esas interpretaciones, valoraciones, apreciaciones estéticas, percepciones, son en efecto un lugar donde el texto espectacular alcanza su plena existencia dramática.

Por su parte, Rancière (2008) emplea otra posible dramaturgia del espectador. En este sentido, el *clown* aborda la relación teatral desde una nueva forma sensible de la experiencia estética. Si bien la estructura dramática del número o del espectáculo es una, el *clown* puede “entrar y salir” de la misma sabiendo a dónde tiene que regresar. Otros de los puntos fijos que el *clown* entrena para poder moverse. El *clown* trabaja teniendo en cuenta al público, reaccionando ante todo lo que suceda durante la actuación, es hipersensible, dirá Lecoq (2009, p. 214). Los espectadores en estas funciones actúan, no

sólo observan, seleccionan, traducen, comparan e interpretan sino que también coparticipan del espectáculo en el intercambio con el actor. No son espectadores distantes ni pasivos. Dentro de un espectáculo de *clown* siempre se incluye la experiencia del espectador. “Eso es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran” (Ranciére, 2008, p. 25). El *clown* corre las fronteras de los pactos teatrales clásicos aristotélicos. Subvierte las convenciones. El actor desde el inicio de su formación ejercita técnicamente la integración de un otro.

### ***Las actuales variedades porteñas. El teatro marginal en formato corto***

Para ordenar la experiencia que he desempeñado como *clown* en distintas *varietés* apliqué un criterio metodológico proveniente de la sociología, donde he utilizado dos herramientas avaladas por las ciencias sociales: la observación participante y los estudios de caso. El objetivo general es dar cuenta de las experiencias que he vivido y que también representan a otros artistas de *varietés*. Es a partir de todas las experiencias -los casos aquí tratados de ninguna forma cubren la totalidad de las *varietés* que existen- que he sistematizado algunas observaciones que se repitieron y que me han llamado a la reflexión.

La observación participante, que se encuentra dentro de la denominada metodología cualitativa, radica su foco en la captación del sentido que el actor le da a su acción. Se orienta a descubrir los significados que los sujetos le dan a su hacer, y trabaja con los discursos, lo que dicen que hacen, lo que hacen y el sentido que para ellos tienen lo que hacen. La observación participante consiste en un proceso caracterizado como una forma consciente y sistemática de compartir actividades de la vida cotidiana y en muchas ocasiones de los intereses y afectos de un grupo de personas. Es muy importante en la investigación ya que tiene la particularidad de poder ser aplicada en cualquier tipo de encuentro con el campo.

Los estudios de caso están contemplados dentro de las metodologías cualitativas y cuantitativas. El caso es algo específico que funciona como un sistema integrado, como una totalidad, tal es así una *varieté* que funciona de forma itinerante dentro de un espacio que puede ser un teatro, centros culturales y/o políticos.

El estudio de estas *varietés* nos interesa como caso intrínseco en tanto trata de un caso particular y singular pero también se puede entender al estudio de caso de forma

instrumental. Este es un medio para alcanzar una comprensión más desarrollada de algún problema que abarca a más de un caso y poder llegar a generalizar otras *varietés* de la capital federal.

Robert Yin (1993) expone que también es bueno tomar documentos y fuentes secundarias a la hora de realizar un estudio de caso: cartas, *memorándums*, agendas, actas, reuniones, documentos administrativos, artículos de diarios relacionados con el tema, etc. Cabe aclarar que mediante esta recopilación de documentos y fuentes se busca credibilidad o valor de verdad de la investigación. De esta manera se contextualiza al caso sociohistóricamente, encontrando en los discursos de las mismas una correlación con el contexto más amplio que los encierra.

La *variété* es un tipo de espectáculo que nace a finales del siglo XIX principios del XX en Europa, frente a la necesidad que tenían algunos artistas de conseguir trabajo para ganarse la vida. La palabra francesa *variété* hace alusión a la variedad de números consecutivos que se suceden arriba del escenario sin un hilo conductor, como sí lo tienen las obras de teatro que acostumbramos a ver. Magos, acróbatas, *clowns*, cantantes, bailarines, músicos, presentan su número de no más de quince minutos, donde interactúan con el público mostrando su arte. En su libro *Las múltiples caras del actor* (2008), Cristina Moreira dedica un capítulo denominado: “*Variété: el mundo anti burgués*”. Afirma que al surgir como un género popular que combina la necesidad del artista, golpeado por las crisis económicas y el contexto entre guerras, y los intereses de los empresarios, nace dialécticamente como: sofisticado, luminoso y decante, intelectual y elemental, pero sobre todo anti burgués.

Fueron el contexto en el que se produjeron estos emprendimientos artístico-comerciales, que nada tenían que ver con la sociedad burguesa de la época. Sus modos extravagantes, excéntricos o circenses eran entendidos como pertenecientes a espacios marginales (...) Las variaciones sobre el *burlesque* fueron deviniendo en espectáculos cada vez más complejos. De aquellos primeros shows de tabernas pueblerinas se llegó a los grandes emprendimientos del vodevil” (Moreira, 2008, pp. 137-138).

La maestra explica que el *burlesque* no tiene una forma estética predeterminada sino que apunta al propio estilo del artista, creando desde y a través de la poética personal algo original. La figura del mismo es lo que toma relevancia, más allá de lo que presente y dónde lo presente. Estos géneros populares consolidan al artista y refuerzan su vida itinerante, ya que la atracción pasa por el personaje esté donde esté.

Los *minstrels* afroamericanos, con sus cánticos y agrupaciones revisteriles, el *blues*, y sus danzas de Etiopía fueron los pioneros del *burlesque*. El *minstrel show* fue desarrollado por los esclavos negros que, con la cara pintada de blanco, acompañaban sus canciones *folk* tocando el banjo e instrumentos de percusión de origen africano. Ellos crearon la estructura más efectiva que el vodevil y luego el *variété* se consolidaría en los emprendimientos comerciales del siglo XX (Moreira, 2008, p. 140).

Como explica la cita, los géneros populares mezclan varias disciplinas artísticas, patrón que se mantiene en la actualidad. El artista de *variété* específicamente desarrolla varias habilidades para llamar la atención de su público y ser él mismo el centro de la escena.

### ***Una mirada acerca de las actuales variétés porteñas. Teatro dentro del teatro***

Observamos que el espacio donde se desarrollan las *variétés* ha sido una variable determinante que vincula particularmente al artista consigo mismo, al artista con el público y al artista con los organizadores de las *variétés*. El armado de las mismas se realiza colectivamente entre: técnicos del espacio (iluminador y sonidista, que por lo general son el mismo), encargados de la barra de la cocina, organizadores de la *variété*, que en casi todos los casos es otro artista que va a actuar y agrupa a los demás invitados, yendo dos horas antes de la función. Esto ocasiona que muchas veces el propio artista a medio vestir, se encuentre realizando tareas de armado durante de la llegada del público, que en muchas ocasiones lo conoce, por tratarse de familiares, amigos o compañeros.

Observamos que en relación al funcionamiento de las *variétés* existen desde casos muy profesionales donde se recibe a los artistas en un camarín con comida y bebidas aislados de toda la organización, y otras que no ofrecen camarines, sino espacios comunes al resto de la casa (por lo general son casas antiguas que devienen en espacios teatrales), reducidos, en algunas ocasiones inhóspitos para maquillarse y cambiarse, muchas veces con poca o nula luz, sin espejos, cerca de lugares como la cocina y el baño de la cantina, donde no hay mucha intimidad y donde se ve la entrada del público. Se le ofrece al artista una consumición que retira con un *ticket* (comida: empanada, pizza, tarta; más un vaso de bebida: gaseosa o cerveza) en cualquier momento de la actuación, que es también lo mismo que se le vende al público.

Esto genera varias cosas en el artista. El artista de *variété* aprende rápidamente el oficio, sabe salir y entrar de escena (en el caso de los *clowns* muchos se quitan la nariz para diferenciar al sujeto del payaso, luego o antes de actuar; otros, se dejan la máscara y hablan como en la vida privada, situación técnicamente extraña), comunicarse con el público, resolver los inconvenientes que surgen, interactuar con los técnicos que operan. El artista de *variété* no actúa en un espacio convencional, porque estos no son ni espacios totalmente teatrales, tampoco funcionan únicamente como bares, son en su mayoría casas antiguas adaptadas, donde producto de esta infraestructura se mezclan prácticas que provienen de teatros, bares y ambientes cotidianos. Esta fusión que se refleja en la dinámica muchas veces nos encuentra mirando el número del compañero, con el vestuario puesto. Muchos optan por estar en personaje y otros deciden ser el sujeto detrás del personaje. Todo este universo conforma una cierta reminiscencia con los comediantes del arte entre bambalinas, y un parecido a la vida comunitaria de circo que se desarrolla fuera del espacio escénico. La proximidad con el público y el carácter autogestivo de los espacios remeda a los actores populares de épocas pasadas.

En muchos casos se toman decisiones a último momento, por ejemplo definir entradas y salidas de utilería entre número y número. Estas tareas se deciden minutos antes de que cada artista desarrolle su número. El orden de los números ya está dado por quienes organizan la *variété*.

Todas las funciones son “a la gorra”, concepto que distingue a las *variétés* de otros tipos de espectáculos. Al finalizar los números se pasa la gorra, que es literalmente un sombrero dado vuelta, donde mostrando el interior del mismo los artistas piden a los espectadores que ellos consideren el valor del espectáculo. Este gesto es una herencia clara del teatro callejero y popular. Los artistas se despiden y construyen un discurso explicando por qué no se cobra una misma entrada para todos. Dejando la responsabilidad al público de valorar el trabajo de los artistas. Esto refleja, por un lado, la precariedad laboral de los artistas, así como también se reivindica un criterio anti burgués vinculado al nacimiento de este género. Esta dinámica de pasar la gorra se la integra como un momento final, donde los artistas se posicionan a nivel actoral, entre el sujeto y el personaje. Todos juntos salen a escena a saludar y a agradecer. Únicamente el Colectivo Payaso cobra una entrada fija, que se puede adquirir a través del sitio web Alternativa Teatral o en la puerta del teatro La Lunares.

En relación a la selección de números no se hace casting previo, quien organiza la *varieté* se ocupa de juntar o seleccionar números de artistas compañeros, que ya conoce o tiene alguna referencia. Excepto el Colectivo Payaso, que funciona totalmente diferente. Dicho grupo realiza las llamadas “visualizaciones” para cada *varieté*, donde el propio grupo artístico conformado como cooperativa de actores, encargados de la producción (son todos *clowns* formados por la misma profesora, Silvia Aguado), deciden conjuntamente qué artistas presentan su número. Este proceder es muy positivo porque implica que el artista y el número estén mínimamente armados, realizando un *casting* que incluye vestuario y maquillaje. También ampliaron la posibilidad de que los artistas sean evaluados a través de videos por si no pueden concurrir al día de la visualización. Este tipo de propuestas profesionaliza al artista de *varieté* y a las *varietés*, eleva el nivel de las presentaciones, ya que como también observamos este filtro se hace a veces necesario. Muchos artistas no están consolidados técnicamente y no pueden sostener la actuación a base de una improvisación, ni muchas veces el número se encuentra adecuadamente estructurado.

Observamos que los niveles entre los artistas son muy dispares. En mi experiencia, que se ha repetido en varias ocasiones, en relación al número que presento<sup>3</sup>, versionando una escena de *Hamlet* de William Shakespeare, me piden que abra la *varieté*. Cuando he preguntado a quienes organizan las *varietés* por qué quieren que yo sea la primera, la respuesta es que necesitan un número fuerte, bien construido para romper el hielo. Se necesita empezar con un número que marque cierto nivel aunque después haya variaciones. Los demás artistas me han expresado que ninguno quiere empezar y me agradecen por eso mismo. Esta experiencia, por un lado, me ha dado la posibilidad de tener una interacción fresca y dinámica con el público, ya que al ser la primera la expectativa y la atención es mucho mayor. El público goza de cierta paciencia, que por lo general, avanzada la *varieté*, se pierde. Por otro lado, he podido observar los números de mis compañeros, detrás de alguna cortina o escucharlos, por lo general se hace muy difícil que todos los números sean técnicamente parejos. Los números del inicio y del final, por lo general, son los dos que mejor sostienen la actuación y la interacción con los espectadores.

---

3. Cuya directora es Rocío Belén Orlandino.

Observamos una cierta reminiscencia al teatro *under*<sup>26</sup> en cuanto a las formas de producción y creación. Muchos artistas salen a improvisar porque aborrecen los ensayos, y basan su actuación en lo que surja en el momento, otros preparan su rutina meticulosamente, otros cuentan con una estructura (como el *canovaccio* de los comediantes del arte) e improvisan también. Las actuaciones van desde números altamente armados a otros que interactúan con el público desde el personaje. Igualmente al tratarse de teatro popular la improvisación está presente.

***El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión de las variedades.***

***Conformación de una nueva imagen del artista***

La creación de páginas web, blogs, perfiles de Facebook, Instagram y foros de chat, no sólo se torna un mecanismo habitual de interacción, información y comunicación entre los sujetos de un grupo, sino entre estos con sus pares en el mundo, donde la tecnología influye en la construcción de la imagen del artista. La pertenencia a redes globales es también una característica del “nuevo artista de *variété*”. Tal como lo desarrolla Robertson (1995) estamos en presencia de la “glocalización”, término que acuña para dar cuenta de los procesos de localización de fenómenos globales. Se aprecian en la mayoría de los casos tanto las especificidades locales, como las propiedades globales de cada cultura.

Siguiendo con el aporte de algunos teóricos, Bauman (1999) explica que lo líquido de la modernidad radica en la fragilidad y precarización de muchos sujetos donde el mundo se presenta con un desempleo estructural. Reflexión que arroja luz para entender no sólo el funcionamiento y proliferación de las actuales *variétés* que son, en la mayoría de los casos, llevadas a cabo por artistas independientes. La idea de un trabajo seguro a largo plazo quedó en el pasado, así como también la adquisición de habilidades y experiencias que no garantizan que un empleo vaya a ser duradero, caso que se potencia en el artista de *variété*.

---

<sup>26</sup> Fenómeno de reunión y proliferación espontánea de numerosas expresiones de nuevos artistas, que tuvo lugar en el campo teatral porteño a partir de los primeros años de la última posdictadura y que finalizó a principios de la década del 90 (Mauro, 2011, p. 445).

Los antiguos artistas de *variété*, en busca de un trabajo o de comida y techo, de hace más de cien años, y el nuevo artista de *variété* comparten un punto en común. Las pasadas (crisis de 1930, período de entre guerras) y actuales crisis económicas, son contextos adversos que los artistas itinerantes, dada sus capacidades, han sabido resignificar para poder seguir desarrollando su vida artística.

Toda oportunidad que no se aproveche aquí y ahora es una oportunidad perdida; no aprovecharla por lo tanto, es algo imperdonable, difícilmente excusable y menos aún reivindicable. Como los compromisos presentes son escollos para las oportunidades de mañana (...) la palabra clave de la estrategia de vida es <<ahora>> sin importar los alcances de esa estrategia ni lo que pueda implicar. En un mundo incierto e impredecible los trotamundos hábiles harán lo imposible para imitar a los felices globales que viajan livianos (Bauman, 1999, p. 173).

Este mecanismo queda reforzado por las prácticas de vida precarizadas que llevamos los artistas. Ya sea por elección propia o porque no hay otra. Elegir cierta filosofía de vida itinerante, ser *freelance* (categoría que se utiliza en muchos artistas de *variété*) versus el “trabajo de oficina”, que el artista sí lo realiza, en su mayoría es para sustentar su vida artística. Esta siempre resulta supeditada como la actividad no profesional, en otro orden de prioridad. Dentro de las *variétés* u otros espacios se escuchan frases como: “con el teatro no pago las cuentas”. Otra opción para subsistir que el artista ha desarrollado, y que puntualmente con el *clown* sucedió dentro del campo teatral porteño, es la docencia. Muchas veces esta práctica puede resultar exitosa pero también tiene sus grandes riesgos. Como sabemos ser artista no implica ser docente. Ni viceversa.

Tanto la difusión como el armado de las *variétés* se realizan a través de grupos de Facebook cerrados que tienen el objetivo de organizar los grupos de artistas. Esto conlleva a que no existe la figura del productor teatral sino que es el propio artista ayudado por los espacios que se declaran en su mayoría como autogestivos y alternativos. Se crean eventos de Facebook para que la difusión sea la misma a través de las cuentas personales o de los perfiles (de Facebook) de los espacios teatrales. La descripción del evento es siempre exagerada con humor y toques de sátira y parodia en relación al teatro oficial y comercial. Se pide a los diferentes artistas fotos y videos para que difundan a través de las distintas redes. Los videos se filman de forma casera, siendo el formato *selfie* una de las opciones más elegidas. Este formato combina y despliega en otro dispositivo, como es el audiovisual, un recurso del teatro popular que consiste en evidenciar los recursos técnicos que conforman la escena o mostrar aspectos personales del sujeto en el personaje.



Por ejemplo, el artista se filma en personaje (maquillado y con vestuario) con su celular en el dormitorio de su casa, invitando al público a asistir a la función. Observamos cómo confluyen distintos lenguajes artísticos que construyen una nueva forma de comunicación y construcción del personaje de *varieté*.

La proliferación de nuevas tecnologías de comunicación, nos exige reconsiderar la naturaleza de la vida pública y privada, además de las cambiantes relaciones entre éstas. En las sociedades contemporáneas los límites entre lo público y privado corren las fronteras tradicionales del yo. Se despliega una nueva configuración de las identidades. Uno de los quiebres más impactantes del uso de las redes sociales para la difusión de las *varietés* se produce cuando el público, muchas veces, conoce al artista antes de verlo actuar en escena.

Se distinguen los nombres de los espacios o teatros del de las *varietés*, ya que las *varietés* son itinerantes. Obsérvese que también los teatros, espacios teatrales o centros culturales y/o políticos cambian de nombre, sin embargo su funcionamiento es siempre el mismo en relación a la *varieté* y al trato con los artistas. Todos estos lugares al ofrecer talleres de diferentes disciplinas artísticas se constituyen en espacios no formales de enseñanza.

Existe actualmente una página en Facebook, titulada “*Varietés Argentinas Capital*”, con casi 800 miembros que difunden *varietés* y talleres en espacios alternativos no formales. Facebook es una de las redes sociales, junto con Instagram, más importante para la difusión de estas *varietés*. Alternativa Teatral, el sitio web que es actualmente una de las plataformas que brinda información teatral, sólo incluye las *varietés* que se encuentran dentro de teatros y/o bares habilitados. Por lo tanto hay muchas *varietés* que se difunden a través de Facebook de forma personal. Otra observación es que muchos de los perfiles de Facebook personales de los artistas llevan el nombre de su personaje. Muchos otros optan por poner el oficio delante “El Mago Daniel”, “El Payaso Tenaza”, etc., otros mezclan el nombre o sobrenombre del sujeto más el oficio, “Nano el Payaso”. Esto refleja que existe una necesidad del artista independiente en vender y ofrecer su trabajo en las redes, así como también se aprecia una interrelación de lo público y privado que hibrida las identidades de los sujetos-artistas.

A continuación presentamos parte de lo que se pide a los artistas en los grupos de Facebook para llevar a cabo las *varietés*. Tomamos el ejemplo de una de ellas, sabiendo que muchas usan un formato similar. Observamos cómo se aplica la producción y gestión colectiva. Por lo general la mayoría de las *varietés* cuentan con un fotógrafo que se encarga de registrar las actuaciones de los distintos números.

“Requisitos para participar en REVISTA FANDANGO (*VARIETÉ*): Enviarnos una foto del personaje de la escena artística que realicen. La foto debe ser de cara y con un fondo liso. La foto será usada en el *flyer*. Aceptar la amistad en Facebook y en Instagram, tanto con el Facebook de *Revista Fandango* como con JUAN VELLOSO (organizador de la *varieté*). Una vez realizada la fecha de la *varieté* podrán si quieren eliminarnos como contactos.

Una vez hecho el *flyer* pedimos compartirlo y en la semana de la fecha de la *varieté* ponerlo como foto de perfil tanto en Facebook como en Instagram.

*Revista Fandango* hará un evento para promocionar la *varieté*, invitar a todos los contactos al evento. Compartir el evento varias veces mínimo 4 en el muro de Facebook diciendo algunas palabras en la descripción para invitar a la gente a la *varieté*.

Hacer dos videíto invitando a la gente a la *varieté*” (Extraído de Facebook).

### ***Micro cartografía de las actuales varietés porteñas***

Como explicamos anteriormente no pretendemos mapear todas las *varietés* que se presentan en la escena actual del campo teatral porteño, sino dar cuenta de ciertos ejes temáticos que explican su funcionamiento general y cómo repercuten en la vida de los artistas.

A continuación se presenta una pequeña tabla de un universo reducido pero representativo de la totalidad de *varietés*. Conformada por ocho espacios teatrales, teatros, centros culturales y/o políticos que agrupan catorce *varietés*. Observamos que a nivel territorial hay una gran concentración de este tipo de *varietés* alejadas de la zona céntrica, que es el lugar preponderante del teatro oficial y comercial de nuestra ciudad. Cabe destacar que he actuado como *clown* durante los años: 2016 a 2018 en todas las *varietés* (menos en la Plebe Payasa y en Espacio Punto Arte) que se presentan en siguiente la tabla:

<b>Espacio</b>	<b>Dirección/Ubicación</b>	<b>Nombre de la Variedad</b>
Teatro Popular la Otra Cosa	Bonpland 1660 (Palermo)	<i>Varieté</i> Lo de Varsovia
Tano Cabrón	Jean Jaurès 715 (Abasto)	<i>Varieté</i> Claun en chancleta <i>Varieté</i> Momiche <i>Varieté</i> del amor <i>Varieté</i> Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música
Teatro Las Lunares	Humahuaca 27 (Almagro)	<i>Varieté</i> del Colectivo Payaso
Espacio Cultural Dinamo (antes de 2018), Panda Rojo (nombre actual)	Sarmiento 3096 (Abasto)	Lunes otra vez Miércoles me cabe La Trocha Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música
Avalon Casa Cultural	Pringles 511 (Almagro)	<i>Varieté</i> La rumba de Kika. Ciclo de humor
Vuela el pez	Córdoba 4379 (Villa Crespo)	<i>Varieté</i> del Pez
La Casa de Teresa	Francisco Acuña de Figueroa 795 (Almagro)	<i>Varieté</i> Metelete Tereré
Espacio punto Arte	Esteban Bonorino 274 (Flores)	<i>Varieté</i> La plebe payasa

Como observamos los títulos de las *varietés* construyen desde su presentación un afán por diferenciarse de la “cultura culta” que reúne a teatros oficiales y distinguirse a su vez de la oferta pomposa del teatro comercial. El lenguaje informal, sin llegar a ser provocador, es un indicador que los agrupa y a su vez los distancia de las otras propuestas artísticas. Las *varietés* utilizan esta forma de comunicación para dar cuenta del ambiente distendido, de los precios populares, y sobre todo para construirse como una alternativa.

Las *varietés* se contabilizan por la palabra “edición” imitando al recurso “culto” del teatro textual, por ejemplo, “*Revista Fandango* 4ª edición presenta” o “la 3ª edición de *Lunes otra vez* con invitados de lujo”.

## CONCLUSIONES

La comicidad y el humor han formado parte del hombre desde sus comienzos como especie. Lo cual nos lleva a afirmar que desde siempre existió un rol vinculado a lo gracioso que hacía reír y entretener a los demás. Sin considerarlos aún como actores profesionales, determinados sujetos que actuaban como *clowns* o payasos tenían una tarea

específica vinculada al humor y a lo cómico. Esto implica y explica que lo cómico se vincula con las costumbres, ideas, modelos, hábitos, y prejuicios de una sociedad o de un grupo. La risa es un hecho social.

En un primer momento observamos que la actuación durante la Edad Media no estaba profesionalizada. Los sujetos que desplegaban sus actuaciones al aire libre eran identificados por su actividad teatral. Todos los sujetos actuamos de determinada manera, según un rol específico que se nos asigna y nos dejamos asignar, y así dialógicamente se construyen identidades. La actuación ha sido siempre materia de problematizaciones sociológicas y filosóficas. Al respecto Erving Goffman (1959) afirma que los sujetos proyectamos una determinada situación desde la cual nos dejamos leer y en consecuencia actuamos de determinada manera, generando expectativas en los demás. Creamos una escena, un personaje, determinadas formas de diálogo. Juglares, bufones, payasos y trovadores eran quienes recorrían castillos, pueblos y aldeas desplegando su actuación. Este saber se transmitía de forma oral de generación en generación. La actuación que integra al público era la base fundante de este teatro al aire libre, donde ya se observan las características principales del teatro popular. Más tarde con la profesionalización de la actuación aparecen los comediantes del Renacimiento. Los juglares y bufones son el antecedente de la *Commedia dell'Arte*, donde se hereda esta multiplicidad de habilidades que el actor debía poseer: cantar, bailar, recitar, actuar, tocar un instrumento musical.

Posteriormente, con la creación del circo moderno se suscita claramente la figura del payaso, que hereda de las arlequinadas del renacimiento la forma graciosa. La multiplicidad de estilos de los distintos payasos diversifica el espectro actoral al interior de dicha metodología. Los roles y funciones de los *clowns* que se presentan en duplas, tríos y cuartetos, reflejan una sistematización de los postulados técnicos a nivel grupal. La valoración del humor como espectáculo se refleja en la construcción de distintas reglas para el juego del payaso en grupo. Se conforman distintos roles-estatus. Por su parte el circo criollo instala una variante distintiva en relación al circo europeo, si bien reconocemos la influencia de las compañías extranjeras en nuestro circo, los actores nacionales logran crear una variante de actuación popular sin precedentes. La confluencia de distintas metodologías y técnicas actorales específicas en el desempeño del actor popular son un antecedente importante para el posterior desarrollo del campo actoral local.

Jacques Lecoq renueva y aporta una pedagogía que propicia y estimula la creación teatral. Reconocemos en su formación y posterior desarrollo, un legado que responde a un teatro popular, donde principalmente se recupera el cuerpo del actor. Su influencia marcada por Jacques Copeau y Étienne Decroux será vital para comprender su afán de continuar cierta pedagogía. De Copeau toma la idea de anular el rostro bajo la utilización de la máscara noble, herramienta que empodera al cuerpo. De Decroux incorpora el mimo corporal contemporáneo que basado en el movimiento del tronco, se aleja del teatro de texto. Estos pioneros, pertenecientes a la misma familia teatral, no cuestionaban el valor del teatro, construyeron una innovación en tanto se proponen retornar a las fuentes primigenias: la tragedia, el coro, los géneros populares, el *clown*, el circo, la comedia, el *music hall*, el teatro isabelino, etc.

El teatro es una práctica del cuerpo y por lo tanto un acontecimiento físico, no textual. Sabemos igualmente que Lecoq trabajaba con textos clásicos que funcionaban como referencias para descubrir las posibilidades expresivas del cuerpo y para nutrir cada territorio dramático. El texto básicamente interroga al cuerpo y al espacio desencadenando las leyes del movimiento. Este acercamiento al teatro por medio del no texto, reivindica justamente que el teatro y la actuación no son una prolongación de la literatura, es un arte con sus propias reglas y procedimientos. La importancia del cuerpo del actor es el resultado de una concepción que lo coloca como un hecho vivo y creador más que como un mero intérprete o ejecutante. Este giro es propio de todas las metodologías populares que se investigan en la Escuela Internacional de Teatro, donde se rescata el valor del uso de las máscaras. Estas funcionan como herramienta que simplifica y amplifica los gestos, redescubriendo el motor de la actuación.

Lecoq concibe al cuerpo como un portador de conocimientos, de memorias físicas comunes a todos los seres humanos más allá de su procedencia cultural. Esto genera una permanencia, un depósito (*depôt*) que viaja a través de todas las épocas donde el ser humano interioriza y esencializa su relación con el mundo. A esta idea la llamó “fondo poético común”. Esta hipótesis que atraviesa todo el trabajo de Lecoq es el eje sobre el cual entiende a las metodologías de actuación popular, que a pesar de presentar ciertas características locales, como por ejemplo en el trabajo sobre bufones o la preponderancia de ciertos roles fijos de la comedia, existe un fondo común, que construye un lenguaje teatral universal. Un teatro que alimenta la capacidad creativa de los actores. El caso paradigmático dentro del campo actoral argentino es el de “Batato” Barea (1961-1991),

quien con procedimientos derivados de distintas metodologías artísticas construyó una estética única y particular.

Un punto de suma importancia es que con el resurgir de las artes populares, y específicamente con el *clown*, se alimentó la confluencia y posicionamiento del teatro no textual, retomando una de las características más representativas del teatro popular. Este desarrollo nutrió a la figura del actor autor, y más específicamente en nuestro caso a la dramaturgia del *clown*.

Tanto Lecoq como Cristina Moreira apuestan al teatro que se lleva a cabo por los alumnos, un teatro que jamás se hizo, un teatro por hacerse. Moreira arma sus espectáculos convocando a sus alumnos, construye un vínculo profesional donde los mismos se enriquecen, aprenden y se consolidan como artistas. Esta forma de vincularse, que va más allá de la estructura o el espacio donde enseñan, pedagógicamente valora ante todo el proceso y resultado de los alumnos que deciden avocarse a una carrera artística. La inclusión de los estudiantes en espectáculos de corte más profesional son experiencias necesarias y positivas tanto para los docentes como para los alumnos. Estos procesos de rico intercambio, no solo que preparan a ambas partes para saber cómo trabajar fuera de los espacios educativos, sino que además otorgan al docente una mirada que diagnóstica el trabajo del recién egresado.

La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral.

El “efecto distanciador” es un recurso técnico que interviene en la relación con el público. El *clown* es universal, empático y sobre todo humano. Cuando vemos a un buen *clown* nos reconocemos en él. En sus torpezas, en sus fracasos, en su ingenuidad. La empatía es directa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

Bauman, Z. (1999). *La modernidad líquida*. FCE de España.

Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Argentina: Losada.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Alba.

Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Folios.

Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AAVV, *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI.

Castagnino, R. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Nova.

Castagnino, R. (1953). *El circo criollo*. Lajouane.

De Marinis, M. (2006). El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales. En Pellettieri, O. (Ed.), *Tiempo, texto y contextos teatrales*. Galerna.

De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.

Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En *Micropoéticas I*. Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta.

Eco, U. (1987). *Lector in Fabula*. Lumen.

Fo, D. (1998). *Manual mínimo del Actor*. Hiru Hondabarria.

Foucault, M. (1985). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gené, H. (2017). *La dramaturgia del clown*. Paso de Gato.

Gené, H. (2016). *El arte de ser Payaso*. Paso de Gato.

- Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Infantino, J. (2011). *Cultura, Jóvenes y Política en disputa. Prácticas Circenses en la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ingarden, R. (2005). *Estética de la recepción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético*. Alba.
- Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.
- Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais*, 5, 16-31.
- Mauro, K. (2011a). *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de Análisis de la Actuación a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mauro, K. (2011b). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>. En Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. Artezblai.
- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Mauro, K. (2009). El actor y su oficio. Sobre las escuelas de actuación. *Funámbulos*, 12 (29).
- Mauro, K. (2006). El actor como autor. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2(3), 81-87.
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *Polhis*, 4(7), 8-15.
- Moreira, C. (2015a). *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora*. INT.
- Moreira, C. (2015b). *La Commedia dell'Arte. Un teatro de artesanos*. INT.
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del Actor*. INT.



Moreira, C. (2006). La voz del clown un cóctel de Letras. En O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas*. Galerna.

Moreira, C. (2004a). ¿Qué estás haciendo en París? El cuerpo y el *clown*. *Cuadernos del Picadero*, 3, 20-29.

Moreira, C. (2004b). El rol de la mujer en la *commedia dell'arte*. En O. Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el Teatro*. Galerna.

Moreira, C. (2002). La gracia del Clown. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y realidad*, Galerna.

Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (Vol. IV.). Galerna.

Pellettieri, O. (2001a). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al <<actor nacional>> argentino*. Galerna.

Pellettieri, O. (2001b). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Vol. V.). Galerna.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Galerna.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Schechner, R. (2000). *Performance*. UBA.

Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II: 1930-1956: crisis y cambios*. Corregidor.

Seibel, B. (1993). *Historia del Circo*. Ediciones del Sol.

Yin, R. (1993). *Applications of case study research*. Sage.

## ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

### *Acting and style at Alma Mate from Flores, Argentinian Community Theatre*

VILLIBAR ARRIAGADA, Elina<sup>27</sup>, & MAURO, Karina (Coord.)<sup>28</sup>

---

### **R**esumen

Este escrito se releva al actor como una condicionante vital en el desarrollo de la trayectoria y de la poética de Alma Mate de Flores, grupo de Teatro Comunitario que se circunscribe en el campo teatral Porteño. El Teatro Comunitario Argentino construye su labor artística en torno a la participación ciudadana, desde una comunidad de vecinos que manifiesta y constituye identidad barrial en la acción teatral. Actualmente existe un marco general que da cuenta del desarrollo de la actuación de este tipo de teatro, no obstante, cada agrupación comunitaria posee sus propios acentos, tendencias y prácticas, lo que signa su carácter. Cuestión que no ha sido indagada y que pretendemos contemplar en este estudio, es decir, estableceremos cómo Alma Mate construye identidad y estilo, para contrastar estos con otros perfiles actorales pre-existentes en la ciudad de Buenos Aires.

### **A**bstract

This article highlights the actor as a vital condition to the development and poetics of Alma Mate from Flores, Community Theatre group part of Buenos Aires's theatrical field. The Argentinian Community Theatre builds its artistic work around citizen participation, from a community of neighbors that manifest and constitute neighborhood identity through the theatrical action. Today we can find a general framework on the development of acting in this kind of theatre, however each community group has their own particular accent or emphasis, trends and practices, which defines their character. This matter has not been researched and in this study we pretend to contemplate it, establishing how Alma Mate builds identity and style, in order to contrast these elements with other pre-existing acting profiles within the city of Buenos Aires.

**Palabras clave:** *Actor; Estilo; Político; Teatro Comunitario; Argentino.*

**Key-words:** *Actor; Style; Political; Community Theatre; Argentinian.*

**Data de submissão:** janeiro de 2022 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>27</sup> ELINA VILLIBAR ARRIAGADA - Magister en pedagogía Teatral, investigadora, actriz y docente chilena; ha enfocado sus procesos de exploración y creación escénica en estructuras teatrales de fuerte componente social, internándose en distintos contextos teatrales en Argentina, Chile y EEUU, en los cuales ha establecido una interdependencia entre los procesos de creación e investigación como campos interdependientes, que se nutren mutuamente. CHILE. Email: evavillibar@gmail.com

<sup>28</sup> KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: karinamauro@hotmail.com

**ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: *Consideraciones sobre el marco teórico y el valor de la mirada local en el contexto del Teatro Comunitario Argentino.***

Es interesante explorar algunas concepciones y preconcepciones en torno a la teoría-crítica asociada a los productos culturales latinoamericanos, cuestión que es pertinente dado el tipo de teatro que estamos estudiando: Teatro Comunitario Argentino. Primero porque éstas afectan a la forma en que concebimos lo teatral y lo artístico. Segundo porque es una constante realizar una acción reivindicativa cuando se focaliza en productos artísticos que se conciben desde lo popular. Tercero, sabemos que el reconocimiento del arte popular en occidente, es tardío y que, por lo general ocurre cuando las expresiones ya no presentan una vigencia real. En Latinoamérica se continúa enaltecendo, de manera regular, los productos culturales foráneos; pese a los esfuerzos que vienen haciendo algunos estudiosos para generar instancias de investigación teórica que apunten al reconocimiento de los artistas y creadores; pasando por el recate de las tradiciones creativas indígena, callejeras, barriales, entre otras. Avanzando hacia el reconocimiento de sus particularidades y recursividades estéticas. Las complejidades surgidas de la visualización de la producción latinoamericana y de cómo recién a mediados del siglo pasado se conforma una base teórica que permite agrupar y conceptualizar estos fenómenos artísticos dentro del ámbito académico.

Cuarto, algo similar ocurre con los estudios teatrales que abren el campo de acción a distintos fenómenos teatrales o parateatrales: teatro obrero, teatro experimental, teatros universitarios, carnaval, fiestas populares, entre otros. En el caso del teatro argentino es el Sainete Criollo y el Grotesco (Pellettieri: 2008) los que marcan un punto de inflexión sobre una mirada centrada en lo local. Para Juan Pablo González, musicólogo chileno, el americanismo vendría a ser una forma de nacionalismo mancomunado, por lo menos en el ámbito musical. En síntesis por un lado se presentan los problemas de valoración de los productos creativos regionales y por otro se dimensionan problemáticas asociadas a la investigación y a la teorización de lo teatral como un campo en expansión, pero que no termina de conformarse y validarse del todo.

En plano de los estudios teatrales el corpus teórico emana, principalmente, del viejo continente: Europa. Lo que no desacredita el material, pero sí limita la observación, instalándolos en un marco con el cuál no conviven naturalmente. Ana Goutman, investigadora de la escena teatral latinoamericana, plantea como posibilidad:

(...) <<descentralizar la mirada>>. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Precisar cuál es la imagen primaria que aparece reiteradamente en nuestros objetos creados para poder respondernos con sinceridad; para crear nuevas fórmulas que vengán a reemplazar a las anteriores, para crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores (Goutman, 2016, p. 17).

La investigadora describe una falta de material teórico atingente a las producciones artísticas Latinoamericanas, cuestión tocante a esta investigación. El descentramiento que propone no sólo se vincula con los objetos de estudio, con darle valor a las creaciones de este lado del mundo, sino también con la selección de un material teórico que nos permita evaluar estos eventos desde concepciones cercanas al contexto de producción que compartan su riqueza simbólica.

En el fondo lo que se propone es una toma de conciencia en torno al proceso de colonialismo intelectual y cultural, entendido como una etapa no totalmente clausurada en materia teórico ni en materia artística. De ahí la importancia de trabajar con una clara conciencia de lo que implica nuestra propia selección de objetos y marcos teóricos. Coriún Aharonian, musicólogo y músico uruguayo, describe así la situación “A cinco siglos de esa conquista, todos los niveles de enseñanza continúan siendo eurocéntricos, desde los preescolares hasta los de posgrado universitario; desde la labor de las instituciones educativa hasta la de los medios de comunicación masiva.” (Aharonian: 2011, p 1) Entonces la dificultad de valorar los productos culturales regionales forma parte de la formación misma de artistas e intelectuales, por lo que no es extraño que miremos como piezas de segundo orden a aquellas que detentan la realidad circundante. Desde esta perspectiva nos parece coherente relevar materiales teatrales contrahemónicos que se construyen desde el arraigo territorial, tanto en lo teatral, en lo musical, en lo formativo como en lo teórico.

En este sentido el Teatro Comunitario argentino ofrece una línea de trabajo artístico teatral que aborda distintas instancias como escuela de formación de artistas, productora de la escena barrial y centro coordinador del espacio local. Como estructura socio-artística se opone a las instituciones académicas reconocidas y establecidas, se organiza más desde una “Pedagogía del Oprimido” (Paulo Freire) o de dinámicas anarquistas de organización social, sin detentar de manera tácita ninguna de estas opciones.

El teatro comunitario es un fenómeno artístico relativamente reciente los estudios más contundentes sobre esta propuesta escénica los han generado cuatro investigadoras: Marcela Bidegaín, *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social* (2007); Edith Scher, *Teatro de vecinos* (2010); Clarisa Fernández, *Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo* (2013) y Lola Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria* (2013). Estas investigaciones abren un proceso de observación y reflexión que permite la visualización de estas agrupaciones en el campo teatral argentino, entendiéndolo como un fenómeno artístico de dimensiones propias.

No obstante aquello, las agrupaciones coexistentes bajo la denominación de “Teatro Comunitario Argentino”, son muchas y muy diversas; algunas de estas, las que ofician como originarias del movimiento Catalina Sur y el Circuito Cultural Barracas, han sido descritas con mayor acuciosidad; pero la mayoría de los grupos no han sido tratados aisladamente en profundidad. Entre las constantes que define el movimiento comunitario esta su capacidad de aglutinamiento y colaboración los grupos conforman una Red de Teatros Comunitarios que organiza actividades, encuentros anuales y lineamientos de trabajo en conjunto. La literatura existente tiende a desarrollar un enfoque descriptivo de carácter más sociológico que estético, salvo en las aproximaciones de Lola Proaño, claro que se establecen desde el conjunto “estética comunitaria”

Toda forma cultural tiene una trayectoria; se organiza y se nutre dentro de una tradición preexistente, ya sea para continuarla o para discontinuar los mandatos estéticos establecidos como válidos, esto posibilita el surgimiento de nuevas poéticas. El Teatro Comunitario nos ofrece una forma particular de entender lo teatral que se opone, en principio, al teatro comercial, al teatro psicológico y al teatro de elite. Por el contrario se conecta con las formas populares de enseñanza del oficio de transmisión directa, con uso no convencional del espacio, absorbe la recursividad que tiene disponible en cuanto a lo musical y teatral. Es por ello que actor comunitario o vecino-actor viene a ser el centro de estas operaciones, y desde ahí surgen particularidades y diversos estilos.

En respuesta a lo anterior hemos adherido al Modelo de Análisis propuesto por Karina Mauro (2011) para comprender las cualidades del actor y de la Actuación en Alma Mate de Flores; lo que nos permitirá contextualizar la producción de comunitario y establece las relaciones pertinentes con el medio teatral. También nos centraremos en los postulados de Osvaldo Pellettieri, quien fuera uno de los grandes estudiosos del campo actoral popular, abriendo con sus investigaciones la atención a fenómenos no valorados

por el campo cultural argentino –actor popular, actor nacional- especialmente, porque entendemos dichos sectores se asocian estéticamente con el grupo escogido como objeto de estudio. Mencionamos antes a las investigadoras del fenómeno comunitario que nos orientaran en lo tocante a las generalidades del movimiento.

Karina Mauro explicita varias problemáticas circulantes en torno a los conceptos y dinámicas antes aludidas; la primera y más substancial, es la falta de un modelo de análisis que permita comprender la Actuación desde sus factores esenciales; observa el desperfilamiento y menoscabo de la figura del actor en lo tocante al teatro, dado que los procesos de investigación se han organizado en torno a: la dramaturgia, el personaje, el director. El actor se ha relegado a un espacio de invisibilidad creativa y desprestigio. La investigadora propone un método de análisis que permite aislar los componentes específicos de la actuación, siempre vinculados al desarrollo de una técnica y a una metodología de trabajo actoral, la cual tiene como principal componente la entidad del Yo Actor que define de la siguiente manera:

De este modo, aquello que le permite al sujeto posicionarse como actor en la situación de actuación, y de este modo captar y preservar la mirada del espectador, constituye la condición a lograr por todo aquél que aspira a desempeñarse en escena. Consideramos que este posicionamiento constituye una identidad, por cuanto es una instancia del orden de lo imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros. En este sentido, se trata de la recuperación de la visión del otro sobre el sujeto actor, su posición frente al otro. Denominaremos a dicha identidad <<Yo Actor>> (Mauro, 2011, p.104).

Desde esta concepción -Yo Actor- Karina Mauro formula una lectura del campo teatral porteño actual, estableciendo que la Actuación se faculta desde la interrelación actor-escena-público. La entidad ficticia construida, donde el sujeto es visto como actor no como sí mismo, es posible de ser caracterizada y estudiada, cuestión que abordaremos en torno a la figura del actor en Alma Mate de Flores. Es en esta identidad de ficción donde surge el personaje, producto, del proceso de dramaturgia, del entrenamiento del grupo y de su contexto situacional, con todo ello se construye una forma de entender la actuación y una visión de lo que es un actor es. Se genera así un *estilo del actor*, diferenciable y comparable con otros estilos tanto en su formación como en su producción escénica. Consideraremos la metodología propuesta por Mauro para aproximarnos a la poética del grupo comunitario, que esgrime de forma tácita tanto el espacio de actuación como al público al que dirige su producción “Ya llegó Alma Mate, prohibido volverse a

casa, porque esta fiesta en la plaza, vecino es un disparate” (*Aviso de obra*, canción de presentación) Es el vecino-actor el que releva las temáticas, posibilita las prácticas y produce las obras. Entendidas estas como una forma de celebración a través de la escena.

Completaremos la mirada considerando aspectos propios de la teoría de la recepción, de la semiología, de la historia del teatro y de la música; estudios teatrales en general. Tanto la semiótica como la teoría de la recepción nos permiten acercarnos a la estructura particular del espectáculo teatral y sus resonancias culturales. Nos proponemos modelos de acercamiento y ópticas de análisis para asir el código teatral; trabajaremos con Umberto Eco, Patrice Pavis, Julia Kristeva y Yuri Lotman. Del mundo de la teatrología repararemos en las propuestas de Santiago García, Marco de Marinis, Marcela Bidegaín, entre otros.

### ***Alma Mate de Flores: Creación colectiva y autogestión***

El comunitario de Flores es una agrupación artística conformada, principalmente, por vecinos del Barrio de Flores, que se reúnen de manera regular -todos los sábados- para hacer bajo la consigna del comunitarismo. Existe en esta propuesta teatral una fuerte vinculación con el espacio que se habita como escenario: la Plaza de los Periodistas. El Barrio se tematiza en sus puestas -no es mera escenografía- podríamos decir que es el gran personaje de las puestas. Este adquiere la dimensión de un amigo entrañable o en apuros, testigo de las vidas de quienes lo pueblan, incluso se presenta como una extensión del espacio familiar “Nuestra casa es una plaza” (*Promesas rotas*, Alma Mate de Flores) La antropóloga Marcela Bidegaín describe este emplazamiento consiente, propio de los grupos comunitarios como una forma de territorialidad lo que involucra nutrir e impulsar el contexto vital, Bidegaín afirma sobre ellos:

forma inédita de teatro contrahegemónico, será sin duda un acontecimiento artístico-cultural más que, se sumará a los anteriores y formará parte de la historia del teatro argentino y latinoamericano. Será así por su fuerza aglutinadora de público y de vecinos intérpretes, por su calidad estética y por su compromiso ético con la historia del país que cada grupo asumen y testimonia (Bidegaín, 2007, p. 24)

Este territorialismo se entiende desde la posición contrahegemónica que asume el teatro Comunitario al ir a contra mano de las políticas neoliberales que tienen como expresión sociocultural la globalización que difumina los rasgos propios de los pueblos y sus comunidades. El teatro de Flores surge del contacto entre los vecinos, de sus historias y sus tradiciones, para generar una historia propia, la que testimonia los

pequeños y grandes hechos desde la mirada de quienes los protagonizan en sus cotidianidad y no en una lectura despersonalizada e indiferente de los que solo ven hechos sin nombre.

Es el Teatro Comunitario un acto de resistencia frente a las condicionantes políticas que se imponen desde los poderes hegemónicos: Neoliberalismo, Estado, Medios de comunicación sociales. La persistencia en lo comunitario establece un rechazo a la posibilidad de ver el mundo como un plano unidimensional donde los procesos de democratización y globalización generan el “bienestar de la población mundial”, ya que desconocen o niegan, de antemano, las particularidades propias de cada pueblo o cultura.

El comunitario de Flores nos invita a detenernos en un espacio social bien definido y en su devenir histórico. Detengámonos, un momento, en las peculiaridades del Barrio de San José de Flores para contextualizar al grupo. Este posee una población de 150.000 personas aproximadamente y es testigo de una rica historia cultural, política y económica. El nombre de este es un compuesto entre San José -patrono de la primera capilla del lugar- más el apellido de Juan Diego Flores, quien invirtió su fortuna en las tierras que hoy comprenden el barrio. Famoso por sus quintas que fueron escenario de grandes fiestas y reuniones políticas. Entre las figuras que trascienden históricamente y que vivieron en este lugar se encuentran: Juan Manuel de Rosas, Justo José de Urquiza, Eduardo Mulhall, el General Roca, entre otros. Entre los artistas resaltan: Roberto Arlt, Cesar Aira, Roberto D'Anna, Julio Cortázar, Alejandro Dolina; Gavino Ezeiza, Juan Moreira (Juan Gregorio Blanco), Juan José de Soiza Reilly, Hugo del Carril y Alfonsina Storni; *El ángel gris* de Dolina es referenciado en *Promesas Rotas*, primera puesta del grupo. Tango, literatura y poesía recorren las calles de este barrio de fuerte contraste socio-económico, existe un Flores Norte o casco antiguo y un Flores Sur o bajo Flores que conforma la zona más pobre. Alma Mate conserva algunas de estas figuras en la dramaturgia de sus obras, por ejemplo, lamenta la destrucción de las casas de Storni y la pérdida del patrimonio arquitectónico en *Aviso de Obra*. La arquitectura local es descrita en un artículo de Diario de Flores de la siguiente manera: “Cuenta todavía con casas de una o dos plantas, con fachadas de diferentes estilos, como <<art decó>>, <<art nouveau>> y <<academicismo>>, algunas típicas neocoloniales, etc. que recuerdan el pasado glorioso y rico del Flores de las quintas veraniegas”. Tanto diferencias socioeconómicas como la decadencia arquitectónica del barrio son tematizadas en todas las puestas del grupo.



La intergeneracionalidad es uno de los aspectos más novedosos en la conformación de elenco en los teatros comunitarios: niños, adolescentes y adultos conviven en un espacio de producción y creación teatral inclusivo. Este factor es determinante en la concepción escénico como en la formación de actores así lo entiende Bidegain que plantea:

en este sentido la idea primordial de la poética del teatro comunitario es inclusiva. Entiende que el arte debe formar parte de la vida de las personas y que se puede aprender junto con el otro aun siendo parte de otra generación (Bidegain, 2007, p.306)

Esta forma de entender los procesos formativos se distancia de las estructuras educacionales de la especificidad y de la formación escolar tradicional organizada por edades; en el comunitarios de Flores la experiencia de un vecino actor de 10 años puede ser mucho más nutrida que la de muchos actores que recién se incorporan al grupo o un adulto sin experiencia puede expresar un potencial actoral no antes atendido. El foco se ubica en entender el arte como un derecho y en el deber de la comunidad de ejercerlo como propio. Una de las técnicas más recurrente en la práctica del grupo es la improvisación que se ejercita sin distinción de edad o género. El grupo contiene al actor, le brinda un soporte positivo y retroalimenta el accionar de este en escena.

Los ensayos y las puestas se realizan en la plaza, de ahí la importancia de la contención actoral del grupo, la expresión grotesca articula muy bien en estas zonas. El contacto con el público es inmediato y permanente lo que puede resultar intimidante para muchos e insostenible para otros. Ya que todos los fallos o desajustes de la escena, propios y ajenos, son expresados en públicamente. Los efectos de la actuación son probados in situ, uno de los ejercicios frecuentes consiste en lograr que una escena capte la atención de algunos de los grupos situados a mayor distancia del ensayo (en la plaza).

En este sentido, el teatro comunitario recupera la forma de la compañía teatral popular o el circo, donde el oficio se heredaba y la formación del actor se iniciaba en la infancia. Es también común la participación de grupos familiares en los elencos. Obviamente la actuación infantil y juvenil no sigue exactamente los mismos patrones de exigencia que la de los adultos, poseen mayor libertad en las condicionantes y exigencias. Aunque, los más jóvenes, los que tienen mayor antigüedad resuelven cuestiones propias de la actuación y la gestión del grupo, cuando se requiere. Los más pequeños y los que recién se incorporan sólo participan de las escenas cuando están dispuestos a ello. Y aunque muchas veces, los niños, parecen no atender a las situaciones que se están

tratando, su facilidad para enganchar siempre sorprende a los adultos. Para Alejandro Schaab, director del grupo, los niños -aún conectados con la etapa de juego de manera natural- ayudan al grupo a recuperar la orgánica y la naturalidad del mismo. Éste señala que “nunca ha tenido que explicar a un niño una consigna de trabajo” donde los adultos ponen la cabeza los niños ya han resuelto desde el cuerpo. Para Marcela Bidegain:

El teatro comunitario es una propuesta de rehabilitación del hombre social por naturaleza a ejecutar sus posibilidades de ser creativo, reeducarlo en el espacio lúdico y de juego como ámbito absolutamente incuestionable de desarrollo de la sensibilidad creadora y de la apertura del conocimiento (Bidegain, 2007, p. 310)

Este espacio lúdico tiene lugar todos los sábados desde las 15:30 a las 19:30 Hs., con un intermedio para el mate, las facturas y el nexo grupal, este momento de esparcimiento varía en duración dependiendo de la intensidad de trabajo que el grupo presente ocasionalmente. Esta instancia es mucho más que un descanso, permite el encuentro entre los vecinos y la integración de nuevos compañeros. Es el espacio en que la comunidad de actores se fortalece. Técnicamente la jornada se organiza de la siguiente manera, una primera instancia de encuentro y saludo, una conversación libre y relajada, donde ocasionalmente se plantea alguna situación necesaria de ser atendida por todo el conjunto. La estructura de trabajo no se diferencia mucho de otras compañías o grupos teatrales siempre hay lugar para el juego dramático, la improvisación, el trabajo de voz. Lo musical tiene un lugar espacial dentro de la orgánica de trabajo, el canto comunitario y su práctica es un ejercicio que marca una diferencia con otras formas escénicas, lo mismo pasa con el uso del espacio escénico dado que requiere una forma específica de posicionarse en él.

Lo interesante de esta organicidad es que permite, al mismo tiempo, cumplir con distintos objetivos, primero facilita la formación y el perfeccionamiento de los actores, colocándolos en el espacio escénico desde un principio. Faculta sostener una interacción constante con los vecinos de Flores -principal objetivo del grupo- y sostener procesos creativos para materializar funciones. Las puestas toman duran entre 4 a 5 años cada una, considerando creación y producción. Se van materializando bajo la forma de un *working progress*, cuando la puesta ha tomado forma se comienza con los espectáculos teatrales que en los primeros años están sujetas a modificaciones hasta que se van fijado. Lola Proaño explica sobre este tipo de grupos:

estos grupos tienen una organización alternativa, poseen el control de la producción y del material artístico, están organizados de modo no jerárquico, casi igualitario y ponen especial énfasis en los procesos colectivos. Con frecuencia sus miembros tienen relaciones diversas con la comunidad y son actores profesionales o vecinos que se van profesionalizando (Proaño, 2007, p. 266).

El ritmo del grupo está marcado por sus intencionalidades y condiciones circunstanciales, siendo la independencia artística uno de sus mayores potenciales. De ahí que la creación colectiva sea la herramienta de creación más potente dado que facilita la inclusión y la cohesión del grupo.

### ***Referentes porteños en la conformación del estilo de Actuación en Alma Mate de Flores***

El carácter performático del teatro y de la actuación, entendidos como actos singulares e irrepetibles, admiten aproximaciones diversas sobre estos hechos artísticos. Lo cierto es que la actividad teatral no termina de dismantelar sus misterios. No es sencillo, en lo cotidiano, traducir la impresión que nos deja una experiencia artística sea ésta satisfactoria o no. Tampoco es evidente, incluso para un actor experimentado o para un asiduo espectador, explicar los componentes de una actuación feliz o de un desacierto; dado que después de ejecutada una pieza, ésta pasa a formar parte de nuestros recuerdos, se convierte en una experiencia del pasado irrecuperable en su materialidad. Nuestra subjetividad y el hecho artísticos se fusionan. No obstante, cuando experimentamos un hecho artístico completo, “redondo”; esa experiencia es inolvidable e ineludible. Ese es el ejercicio que realizamos aquellos que nos involucramos en el ámbito de la investigación, en el intento de transcribir una experiencia estética; actividad altamente frustrante, aunque increíblemente placentera.

Adentrarnos en una estructura teatral que expresa de manera tan natural la complejidad del contexto social actual, sus absurdos y contradicciones es refrescante, con lo anterior no queremos otorgarle una significación mesiánica a este tipo de expresiones culturales, ni mucho menos entenderlas como una utopía artística, lectura que realiza Lola Proaño (2013). Enfoque que no compartimos, principalmente porque la primera condición de la utopía es su carácter irrealizable que se instala como modelo crítico sobre el ejercicio concreto de la realidad social. Además la etimología de la palabra no acompaña bien al estilo teatral que se busca describir, utopía significa sin tierra; y muy por el contrario el teatro comunitario es por definición un movimiento territorial –de Flores, de Villa Crespo, de Barracas, de Villa Urquiza- En cambio en Alma Mate vemos

la materialización no exenta de baches de una producción teatral que con tremendos ejercicios de voluntad y talento construye una poética socio-artística de carácter inclusiva. Esta construcción tiene como base la inevitabilidad de la vida en conjunto. En este sentido el ritual escénico ofrece la posibilidad de hacer consiente dicha condición.

En una sociedad organizada a través de las divisiones de distinto orden: etarias, educacionales, sexuales, económicas, raciales, entre otras. En la cual el fascismo se recompone y adopta nuevas formas de anidar en la organización social, el ritual teatral urbano propone una alerta, una forma de resistencia. Alma mate crea desde las complejidades sociales propone un discurso que evidencia la imposición del canon económico por sobre el humano a la hora de construir visión de mundo, el teatro es entendido como un posicionamiento político, cuestión que desarrollaremos más adelante.

Reconocemos en los investigadores Karina Mauro y Osvaldo Pellettieri, la producción teórica que nos permite ahondar en las formas de producción escénicas propias del campo teatral porteño que actúan como referentes paradigmáticos de la producción de Alma Mate de Flores; es a través de sus investigaciones que organizaremos el análisis. Una constante conceptual establece la Actuación desde el registro popular, con diversos focos de influencia: metodología del *clown*; corpus musical latinoamericano y territorialidad como posicionamiento político. De la amalgama de estos tres lineamientos se construye un proceso de formación de actores que adquiere características únicas, en tanto, síntesis poética determinada por el quehacer del actor y su posicionamiento como tal.

### ***La Actuación popular como referente en Alma Mate de Flores***

Los investigadores antes citados, cruzan referencias en torno a la presencia de lo *carnavalesco* como constituyente en la producción creativa de la ciudad de Buenos Aires -siguiendo la conceptualización precisada por el crítico y teórico del lenguaje Mijail Bajtín- con el objetivo de formular una concepción de actor popular y nacional, en el caso de Pellettieri y; para articular el posicionamiento del Yo Actor popular, y sus injerencias en el caso de Mauro. Extenderemos estas reflexiones a la recursividad teatral del comunitario de Flores para verificar la presencia de lo popular en sus puestas, cuestión que se manifiesta de diversas formas: personajes, intertextualidades, concepción musical, caracterizaciones grotescas, dramaturgia, manifestaciones lingüísticas, espacio escénico, entre otros.

La actividad investigativa de Osvaldo Pellettieri, rescata y origina un proceso de valorización de los productos culturales populares en el ámbito académico, donde lo popular se ha signado negativamente o simplemente se había invisibilizado, caracteriza al campo cultural argentino polarizado por la alta cultura y la baja, entre los tópicos que sistematiza, los que nos competen, se encuentran el Sainete Criollo, el Grotresco y el Circo. Destaca entre los procedimientos el uso de la parodia como punto común a estos géneros. Entiende al teatro popular como un híbrido

Lo popular constituye un término sumamente contradictorio. Bertolt Brecht sostuvo al respecto que lo que ayer era popular, hoy puede no serlo y viceversa. Lo popular está ligado a un momento y a un lugar particulares y los espacios entre lo tradicional y lo popularizado se erigen con sus límites (Pellettieri, 2008, p. 91)

Entiende lo popular como una categoría fluctuante, que sustenta una recursividad dialogante que nutre y se nutre de la esfera tradicional culta.

Esta ascendencia popular estaría marcada por el territorio, la agrupación se instala en una plaza, tal como lo hizo el circo o los espectáculos de volantinos, colocándose a alcance de la clase media y baja con el propósito de compartir con los pasantes la experiencia teatral; Alma Mate desarrolla la misma predisposición escénica, es más, uno de sus primeros ejercicios performáticos reproducía un espectáculo circense. Además, sus tópicos se configuran en torno a una situación histórica preestablecida viva (crisis social y económica del 2001, cierre perimetral de las plazas públicas, destrucción del patrimonio arquitectónico del barrio). En este sentido el Barrio de Flores actúa como escenario físicopoético, siguiendo la tradición del Sainete Criollo y el Grotresco que sitúan sus textualidades en los arrabales de Buenos Aires, tematizando la vida y la convivencia de ese fragmento social, compartido tanto por artistas como el su público, cuestión que replica Alma Mate de Flores que se auto-concibe como un teatro “de la comunidad para la comunidad”

Aunque el sainete criollo pasa de la calle, o más bien, de la carpa a la sala de espectáculos; la modalidad de actuación mantiene un perfil popular, que es una tendencia establecida a la hora de construir espectáculos en los espacios públicos; y que se origina con los espectáculos de volantinos y el circo que condicionan desde el 1800 formas tradicionalmente teatrales. Tanto por su injerencia en el desarrollo de una técnica de Actuación como por el uso del espacio público “Los volantinos, actores trashumantes, dominaban una variedad de disciplinas entre estas: acrobacia, pantomima, sombras

chinescas, títeres, entre otros” así lo describen Laura Mogliani y María de los Ángeles Sanz (2005, p. 131). Estas formas concebidas por la tradición popular se extienden hasta el Teatro Comunitario, que busca revitalizar el espacio social, extendiendo la mirada a lugares no vistos como espacios escénicos –fábricas, estaciones de trenes, sitios baldíos. Alma Mate ocupa la Plaza de los Periodistas para realizar sus ensayos y puestas, transformando un sitio de recreación en un espacio de práctica, enseñanza y creación teatral.

Otro elemento que expresa a relación con la tradición popular porteña nos remite a personajes y figuras propias de la tradición teatral criolla. En *Fragmento de Calesita* observamos la presencia de dos intertextualidades la primera se establece por el personaje de Don Atilio, el calesinero de la plaza: “Don Atilio (el calesinero) con la bocha de la sortija y sortijas en la mano (hablará en cocoliche italiano estilo personaje Armando Discépolo, los dos extranjeros son el símbolo de una Argentina que se terminó, que se le va a hacer)” se configura un personaje que es una nostalgia y, al mismo tiempo se alude directamente a Armando Discépolo como referente teatral -quien fuera una de las figuras más relevantes del Sainete Criollo- esta mención es una forma homenaje y trayectoria. Los inmigrantes, personajes típicos del Sainete criollo, en este texto el calesinero y la gallega, nos dirigen a un espacio histórico-social distinto al presente de la escena, estableciendo un referente poético. La pieza retoma estas figuras para conservarlas vivas en el imaginario del grupo de actores y del barrio; estos personajes por contraste permiten puntualizar las nuevas contingencias sociales. Se establece una línea de continuidad en el extracto social que protagoniza las obras de Discépolo y el grupo de Flores, donde la precariedad de las condiciones de vida son tematizadas.

La condición social permite establecer una conexión cómplice entre actor y público, cuestión clave en el teatro popular de principios de siglo XX, lo que conlleva al empleo de ciertas recursividades estéticas;

Así, el procedimiento privilegiado por el actor popular era la parodia, construida a través de la subversión de la cultura oficial, es decir, de la costumbres y valores esgrimidos e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encontraba la declamación inherente a la actuación culta. Esto implicaba una estrecha comunión entre el actor popular y el público (Leonardi & Mauro, 2014, p.7)

Estos dos elementos complicidad y subversión paródica; constitutivos del teatro popular se proyectan en las obras de Flores que busca subvertir la cultura oficial, que ingresa a la puesta en escena para ser ridiculizada; así se materializa en *Fragmento de Calesita*:

USBINZE: (la pituca vive en Pedro Goyena y se llama Viviana Lamas Usbinze de Madariaga) (se acerca al frente de la calesita) ¡¡¡¡Ay,ay,ay!!!! ¡¡¡En las calles de mi barrio lo que hay que ver!!!!No como yo, Viviana Lamas Usbinze de Madariaga, que vivo en la calle Pedro Goyena, Peter (por Pedro Goyena) del barrio de flowers, flores, allá es distinto, decimos cosas tipo hello, how are you, what your name, come on, new york, bush, baby, drink, dancing, fotoLog fotoshop, bush, living free, hollywood, fakyu,... sorry, sorry es que a mí , hablar el castellano me cuesta un Perú (pausa con cara de asco, se espanta de lo que acaba de nombrar, se pregunta y le pregunta al público) ¿dije Perú, dije Perú? (Se persigna y vuelve a su lugar sin poder creer lo que dijo) (*Fragmento de Calesita*, Alma Mate de Flores).

Este personaje femenino da cuenta del racismo, del clasismo y la moda extranjerizante que utilizan las clases dominantes –predominio de lo blanco- para justificar privilegios y establecer status o para asimilarse, en su defecto, a una clase a la cual no pertenecen. El personaje es ridículo, sin dejar de ser amargo, la hilaridad proviene del uso idiomático y del desprecio por lo mestizo. Viviana Lamas interpela al público y confabula con este los sobrentendidos que la puesta aborda, solo así desde este mutuo saber, se establece la parodia. Lo más sabroso de esta escena es irrecuperable solo desde la dramaturgia y dice relación con la forma en que la actriz encarna el personaje, el uso de la voz, su entonación y gestos; es lo que Mauro establece como posicionamiento del actor –Yo Actor- entidad que habilita la Actuación. La apelación al público es un acto reflexivo que faculta el ingreso del público a la escena por medio de la hilaridad, este recurso típico de la actuación popular en la cual sostener la atención de los espectadores es fundamental básica para generar actuación. Mauro advierte que la actuación popular es la que presenta mayor reflexividad y permite el mejor aprovechamiento del estilo del actor, aunque esta metodología actoral es la menos conservada en el campo teatral porteño por el desprestigio que presentaba frente a la alta cultura en su momento y hasta la fecha.

Por su parte Osvaldo Pellettieri sostiene que el Sainete Criollo y el Grotesco, generan piezas de gran productividad en el circuito teatral porteño, una de las claves que posibilita la repercusión de estas figuras escénicas es la fatalidad, el protagonista nunca triunfa ni en lo económico ni en lo amoroso por lo que adquieren un tono sentimental y trágico. En *Fragmento de calesita* Don Atilio y la Gallega, evocan los procesos de

inmigración, pero en esta dramaturgia no son figuras centrales en el conflicto, conectan con tradición teatral popular, con la memoria histórica; pero para dar cabida a nuevas combinatorias presentes estos personajes no son margen, sino más bien, marginalizan a otros. Carmen, la gallega, es dueña de un almacén y odia a los chinos, que son su competencia.

Existen temáticas coincidentes entre el género del Sainete Criollo y las planteadas por el comunitario de Flores como el hacinamiento, la marginalidad y la pobreza, no obstante, el tratamiento de los personajes es muy diferente, los personajes grupales estructuran el conflicto y dan forma a la obra, la individuación de personajes es breve y cumple una función descriptiva del conjunto al que representa. Los Guardianes, Los Okupas y Los Fantasmas son caracterizados desde el grotesco, tanto en sus gestos, lenguaje y vestuario. Los Okupas, conforman una familia que toma la calesita de la plaza para establecer su residencia. En torno a esta ocupación se organiza el conflicto central de la pieza; ya que los vecinos del barrio – Los Guardianes- reclaman la calesita para su uso habitual y promueven el desalojo de éstos por medio de la fuerza pública. La problemática social de los “sin techo” que tiene presencia en casi todas las grandes urbes del mundo, explota en la Argentina con la crisis del 2001, pese a su atenuación sigue manifestándose como un tema pendiente, que se revitaliza en otras partes de mundo, especialmente a raíz de los procesos migratorios actuales. A diferencia del Sainete Criollo, la pobreza no se aglomera en el margen, sino que se establece en el centro del espacio social a la vista de todo el mundo y frente a la conveniente impotencia de los gobiernos de turno.

Los Fantasmas son personajes que simbolizan, el tópico principal de la pieza, la negación de la pobreza. Estas fantasmagorías sociales son invisibles a los ojos del Estado y a la mirada de la gente que ha naturalizado su presencia. El conflicto se declara cuando estos personajes reclaman su derechos: a la plaza, a la calesita, a la diversión, a la infancia: “FANTASMA NIÑA- Yo quiero ir ahí, al caballito blanco (entra y se coloca entre los dos primeros fantasmas y señala a un caballo de la calesita)” Los rechazados –Okupas y Fantasmas- se unen en un solo bloque para enfrentar a los personajes opresores – Guardianes. El enfrentamiento deja a todos simbólicamente muertos.

Los Guardianes conectan con el tópico del mundo al revés se emplea el “Himno a la Alegría” de Beethoven, para invertir su sentido y producir algo así un himno al individualismo o a la falta de solidaridad. Esta canción expresa la inversión de los valores



sociales por medio del recurso del contrafactum (conservan la música, reescriben la letra) para declarar la desconfianza, el rechazo y el separatismo como formas válidas de organización social. Así se metaforiza el tema en la canción “Somos Guardianes”

“Somos guardianes del destino ciudadano Por  
fin el futuro quedará en buenas manos ¿Qué  
pasa?  
¡Cierre su casa!  
¡Muestre las manos!  
¿Usted quién es? (estribillo)  
Controlaremos todo lo que pase adentro  
Que no entre al barrio quien no tenga documento (...)  
Y si no cumple con todos los requisitos  
Vaya a la provincia donde viven los negritos (...)  
Hay que ir pensando hasta donde llega Flores  
Con nuevas fronteras se irán todos los temores (...)  
Esta es la tercera fundación de Buenos Aires...!!!!!!”

Se describe una sociedad deforme, grotesca que pretende regular el espacio de vida para su propia conveniencia; por medio de la auto-coronación; “somos guardianes” y por medio de la expulsión de quienes no entran en el modelo. Bajtín visualiza un conjunto de recurso que permiten expresar la tensión presente en la estructura social

La lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín, 1987, p. 13).

La inversión se produce porque el conjunto social no solidariza con los afectados, más bien, los estigmatiza y celebra su caída. La Ley aplicada por dos policía Ordoñez e Ibáñez, en claro registro *clownesco*, invierte su propósito original para favorecer sólo a aquellos que ya tiene privilegios:

ORDOÑEZ -Por medio del decreto un mil quinientos setenta ... devenido en ley 77869324 centímetros cúbicos, y bajo las ordenanzas de las encíclicas papales y reales del Rey Carlos primero... Y cuarto de Escocia, procederemos a desalojar el bien mueble, que da vueltas sobre su eje (...) o calesita y que ayuda al desenvolvimiento social y psicosomático de nuestro queridísimos niños” (*Fragmento de Calesita*).

La Ley es presentada como un incoherente tanto en forma como en fondo, el recurso empleado en este caso es la degradación irrisoria de lo decretado, la violencia se instala en la estructura interna del Estado y sus fuerzas de orden.

El comunitario de Flores no presenta una versión romántica o idealizada de los vecinos, pero tampoco busca demonizar las conductas, dado que su objetivo final es acercar a la gente al teatro y entre sí. Como podemos ver los vecinos no son seres elevados que luchan por un mundo mejor, existe mezquindad, racismo, intolerancia y violencia. Okupas, Fantasmas y Guardianes no están dispuestos a ceder en favor de un otro, los rasgos grotescos de estos se acrecientan llegando al final del texto, cuando se produce el enfrentamiento físico. Los personajes grupales se desarticulan sólo vemos cuerpos regados en la escena. Para luego reconstituir un solo coro que canta la propuesta final de la obra:

“Y si tiramos  
¿Y si tiramos entre todos,  
podremos arrancar? Si  
estás tirado en este lodo te  
vamos a sacar. Pero si nos  
caemos todos ¿quién nos  
rescatará?  
Nadie se salvará esta vuelta  
¿a quién vas a ignorar?”

Esta canción deposita una alternativa a las problemáticas planteadas en la escena, no hay una mirada tajante ni un marco político-económico explícito, pero obviamente es una invitación a la acción conjunta y solidaria. Esto que se canta también se ejerce como acción cuando la agrupación de Flores decide mantener el ejercicio teatral abierto a la comunidad. En *Fragmento de calesita* el ejercicio teatral llega a su fin con cierre de murga, a la uruguaya, con tambores y repique que vuelve festivo el cierre, esta expresión, que trataremos más detalladamente más adelante, conecta con unas expresiones populares típicas de la cultura rioplatense con la cual comparte el objetivo crítico, propia del estado carnavalesco.

Otro aspecto significativo, de esta misma ruta, que permite describir el cruce metodológico en la Actuación y el estilo de la agrupación es el uso de la técnica del *clown*, que como tal, adquiere lineamientos propios en el ámbito porteño. La directora

escénica Ana Laura Kleiner, actriz profesional y profesora de *clown* es la principal responsable de que esto suceda. La pedagogía de Jacques Lecoq ingresa a la Argentina de la mano de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, quienes se instruyen en Francia con discípulos del maestro francés. Esta metodología de Actuación pone en el centro de su inventiva al cuerpo y sus posibilidades expresivas. La dramaturgia se entiende como un proceso posterior, es un resultado no una estructura que predice la acción dramática.

La escuela de Lecoq articula un rescate del teatro popular que se organiza en estudios compartimentados la figura del bufón, el *clown*, las máscaras y la Commedia dell'Arte son sus principales centros temáticos, que además están organizados sistemáticamente colocando al *clown* en el último nivel de formación. No obstante su ingreso es anterior a este periodo en la figura del payaso de circo vinculado a los primeros espectáculos trashumantes que ingresaban a Argentina. En los cuales no existía esta visión sofisticada y esta metodología en torno a la creación *clownesca*.

Es en la década de los ochentas, cuando esta metodología cobra un impulso propio en Buenos Aires; se desliga de su marco estructural y adquiere independencia llegando a formar lo que se conoce como La Escuela de *Clown*. Proliferan las formaciones y las creaciones en torno a estas dinámicas de enseñanza-aprendizajes. Ana Laura Kleiner se encarga de incorporar algunas de estas herramientas en la formación del grupo, sin embargo, no es la única que conoce estas prácticas escénicas otros actores incursionan de manera independiente y paralela en este ámbito. Volvemos a la tradición popular sistema recursivo para generar Actuación. Para el actor, que en este caso está en la plaza, sin telón, sin bambalinas ni iluminación la técnica del *clown* le aporta un piso de trabajo que facilita su labor, dado que promueve un estado de alerta que le permita al actor permear las situaciones contextuales a la Actuación en un espacio público. Por oposición se relega el intimismo o los estados psicológicos que formas de sostener la actuación. Algunos de los recursos más empleados son: el uso de puntos fijos para focalizar la atención del público; la ruptura de la cuarta pared, que permite contactar e irrumpir en o desde el público para comprometer su mirada; práctica en el ingreso de situaciones contextuales a la escena por medio de la improvisación, que es además fuente de creación, así lo sugiere Lecoq: “sembramos las raíces del juego teatral y de la creación, principalmente a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida” (Lecoq: 1997, p. 48). El actor es un observador que construye su material desde una actitud lúdica en comunicación con su contexto vital.

Estos recursos facilitan la conexión con un público situado en la Plaza de los Periodistas, que puede o no tener interés en un espectáculo, es por ello que la primera barrera a sortear es captar la mirada. La segunda barrera es sostener la Actuación y, por último, integrar la actuación al espacio de recreación en un contexto urbano.

El espectáculo en sí mismo no tiene otra contención que la imaginación de los asistentes y el cuerpo de los actores; que situados en la Actuación generan una doble ficción la de ser el otro, un vecino o un pasante, que canta sus problemáticas-vivencias. Y la ficción de la Actuación propiamente tal -Yo Actor- frente a un público determinado. Existen múltiples factores asociados a la naturaleza de espacio que pueden hacer que la Actuación desaparezca: grupos trabajando en la plaza (músicos, deportistas, vendedores), condiciones climáticas adversas, ingresos de pelotas, juguetes, animales, niños, locos, borrachos, sirenas de ambulancias o bomberos, alarmas de autos, el tañir de las campanas de la iglesia, entre otros. El ejercicio de *clown* permite que estos elementos sean asimilados por la escena, en el mejor de los casos para contribuir a esta. Las técnicas clownescas permiten subsanar los obstáculos que el medio impone es por eso que los ensayos siempre consideran ejercicios de observación del entorno, el estado de alerta forma parte del estilo del actor.

### ***El posicionamiento político del actor para la construcción de una metodología teatral***

El componente político que mueve al Teatro Comunitario Argentino, surge de las doctrinas sociales que se experimentan en las décadas de los 60 y 70 en gran parte del mundo –comunismo, socialismo, anarquismo, capitalismo- que tienen sus propias expresiones en Buenos Aires. Tanto Marcela Bidegaín como Karina Mauro describen la movilización de lo teatral a lo político en este periodo, considerando como punto referencial el “agit-prop” que en Alma Mate se autodefine como militancia artística, esta resonancia se presenta con una marcada tendencia hacia los valores de izquierda y al anarquismo, pero sin presentar lazos vinculantes a partidos políticos de ningún tipo. Tampoco, los integrantes como grupo, participan de convocatorias partidistas. En esta materia cada vecino-actor acciona como mejor le parezca. Mauro describe la irradiación de lo político de la siguiente manera:

(... varios artistas se volcaron al teatro militante o de “agit-prop” (agi)tación y propaganda). En 1968, Norman Briski ingresó al peronismo y fundó, junto con Carlos Aznares y Carlos Obes, el Teatro Popular Octubre, agrupación que representaba las problemáticas puntuales en villas, fábricas y asociaciones obreras, con el objeto de discutir las y modificarlas. También Juan Carlos Gené hizo teatro en barrios y en fábricas. Otros grupos acusaron la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, quien en 1971 se radica en la Argentina y en 1975, pone *Torquemada, El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo y Ay, ay, no hay Cristo que aguante* (Mauro, 2011, p. 357).

El acontecer político de mediados de siglo XX, en adelante, proyecta una serie de repercusiones en todos los ámbitos sociales incluido el cultural y teatral. La Revolución Cubana se posiciona como un hito de autodeterminación que actuará como ejemplo para América Latina y el mundo. El modelo revolucionario de izquierda se hará cada vez más intenso con las apariciones de las dictaduras militares en el cono sur. El campo teatral argentino se abre a las militancias políticas, cuestión que se intensifica con el advenimiento de la dictadura de Juan Carlos Onganía, el teatro se instala lejos de las salas de espectáculos, además, se crea y brinda en los sectores más pobres de la ciudad, que por lo general, se encuentran alejados de los centros artísticos culturales. Tal como lo describe la cita anterior; villas, fábricas y barrios se utilizan como espacios escénicos donde se privilegia la temática social por sobre la indumentaria y la técnica de actuación; ya que la participación de las colectividades se manifiesta desde la producción escénica no solo como público. En estas instancias se busca que el arte penetre en los sectores más pobres, pero muchas veces desde una acción paternalista que descuida los constitutivos teatrales, lo que imposibilita el asentamiento de una orgánica grupal, por ende, el posicionamiento del Yo Actor, lo que disuelve la Actuación.

Así problematiza Karina Mauro la corriente del teatro proletario, para ella la revolución cesó en su prosificación por diversas razones: fue reprimido, se volvió panfletario, se cristalizó. No obstante, perduró de manera residual en algunos sectores periféricos de la ciudad de Buenos Aires y lo entendemos como un referente escénicopolítico del Teatro Comunitario, existe por demás una falta de documentación sobre estos movimientos artísticos que nos permitan realizar una relación detallada. Podemos observar que los estudios teatrales han seguido el curso de algunos autores de prestigio, pero no existen seguimientos estratégicos sobre las zonas de influencia del teatro proletario ni sus derivados. Podríamos establecer una relación con las puestas que viene desarrollándose por décadas en el sector de Tigre, dirigidas por Norman Briski, las

cuales se construyen desde la participación de actores locales, desde sus historias de vida y problemática, no obstante no podemos establecer una vinculación más efectiva aún.

Por su parte el Teatro Comunitario es heredero de estos fenómenos políticoteatrales anteriores, ya sea que sea consciente de ello o no. Forma parte de las posibilidades y expectativas previas a su formulación, como tal se germina iniciado el periodo de posdictadura militar, mantiene una filiación no oficial con la izquierda, este tipo de teatro sigue siendo una herramienta de didactismo o auto-didactismo, si se quiere, político; en cuanto busca empoderar a los vecinos como agentes políticos activos tanto en la escena artística como social, con derecho a crear y sostener una mirada propia sobre el contexto histórico que se viven; pero que se concentran en construir una dinámica de vida de interacción, pero que no proponen modelos culturales globales. Aunque sostiene una mirada crítica sobre éste.

Al interior de los grupos se establecen procesos y dinámicas horizontales e inclusivas de trabajo lo que se aleja del círculo teatro comercial, la técnica teatral se pone al servicio de las necesidades expresivas de los integrantes del grupo. Se considera el arte un patrimonio de la comunidad y no una exclusividad de los profesionales del área. De ahí su conexión con metodologías que involucran lo popular, como ya habíamos establecido anteriormente. El ejercicio teatral es un deber y un derecho. Estas agrupaciones constituyen un refugio que esgrime un discurso consensuado que se opone a los mediáticos y a los del gobierno de turno sobre la “la realidad social”. La escena construye certezas que emanan de la experiencia de sus participantes, pero también de las acciones concretas que los integrantes realizan para que la escena ocurra. El posicionamiento es temático, pero al mismo tiempo es el ejercicio de acciones que afecta la vida de todo un barrio.

Como ya hemos establecido el actor del comunitario de Flores desarrolla en su creación una forma de entender la sociedad, desde ahí se ejerce la Actuación es ese el contexto en que este Yo Actor se desarrolla y desenvuelve. Para Karina Mauro, estos aspectos son fundamentales en la producción de Actuación, puesto que el Yo Actor se construyen en una conjunción recursiva de distintos materiales: texto dramático, experiencia del actor, interacción con director, interacción con el maestro, poética de actuación, técnica de actuación y estilo personal del actor. Del Gesto particular e irreductible del actor, que emerge de su materialidad física y psicológica, situado ante público surge la Actuación, así lo entiende Mauro, que señala:

Por lo tanto, la coexistencia entre la dimensión representativa (transitiva) y la dimensión no representativa (reflexiva) es igualitaria y necesaria en toda Actuación. El actor, cuerpo en situación, produce acontecimientos que no son recuperables por el relato y que no puede evitar hacer, pese a todas las prohibiciones que puedan esgrimirse sobre su desempeño (Mauro, 2014, p. 100)

Estos acontecimientos son propios del sujeto, aunque éste no tenga conciencia de los mismos, ya que sólo son reconocibles por otro, estas son formas reiterativas que conforman la particularidad estilística del Actor, que corren el riesgo de cristalizarse al ser reconocidas por el mismo. El Yo Actor, presenta diversas exigencias para sostener el contacto con el público, es por ello que en Alma mate, tanto el proceso de ensayo como de aprendizaje de la técnica de actuación son públicos, el ejercicio del actor está expuesto para propiciar la conexión con la concurrencia habitual de la plaza, en busca de una Actuación efectiva. Esta acción territorial caracteriza y diferencia a Alma Mate de otros grupos de Teatro Comunitario que funcionan en espacios cerrados. Esta metodología infringe singularidad en el actor que organiza su cuerpo para sostener un relato que involucra al espectador constantemente. Para Georges Didi-Huberman, historiador del arte, nos plantea que “tomar posición es desear, exigir algo, situarse en el presente y aspirar a un futuro” (2008, p. 11), pero que al mismo tiempo es necesario saber no sólo reconocer nuestro deseos sino reconocer sus implicancias y limitaciones. Podríamos establecer como deseo del grupo la democratización de la técnica teatral y del teatro en sí, dicho deseo estará limitado por los saberes y el propio ejercicio de “la democracia” que se dé al interior del grupo.

En las puestas de Alma Mate –*Promesas rotas*, *Fragmento de calesita* y *Aviso de Obra*- manifiestan una constante la preocupación por una vida barrial que desaparece y el deseo establecer formas de convivencia social que consideren el bienestar real de quienes se viven en el barrio: “nuestra plaza es una casa” así canta el grupo en *Promesas rotas* extendiendo el espacio-hogar al espacio público. En las obras se denuncia la pérdida de injerencia sobre el espacio barrial, son las “las autoridades” las que deciden sobre las mejoras o transformaciones que dichos espacios deben sufrir, la mayoría de las veces las intervenciones que se realizan no contemplan el bienestar de quienes viven ahí. Los vecinos-acores reclaman su derecho a decidir sobre el territorio donde viven, reclaman la falta de preocupación de las autoridades por la calidad de vida y la despreocupación por el patrimonio histórico del barrio San José de Flores. Pero al mismo tiempo critican la actitud complaciente con los modelos de mercado que desconocen las cualidades de

quienes conforman la población real del barrio. Un dato significativo sobre la Plaza de los Periodistas, escenario del grupo, es que recibe ese nombre porque son los periodistas quienes apoyan las demandas de los vecinos por la construcción de un espacio de recreación y esparcimiento en lo que era un baldío, fue necesaria la intervención de la prensa ya que las autoridades querían construir un centro comercial (esta es la trama de *Promesas rotas*), en el cual las autoridades de turno pretendían instalar un centro comercial. Este acto de empoderamiento determina el surgimiento del grupo y su forma de vincularse con el espacio local. El vecino-actor realiza un doble empoderamiento desde el -Yo Actor- lo que permite el ejercicio teatral y desde -Yo ciudadano- que lo faculta actuar socialmente.

El humor viene a aliviar el peso de la propuesta escénica que no busca culpar si no identificar problemáticas y establecer posibles soluciones. Las puestas reflejan la necesidad de entendernos como conjunto, es por eso que el personaje coral siempre tendrá más fuerza que el personaje individualizado. A través de los coros se refuerza la idea de diversidad la coexistencia y la diferencia como ejes constitutivos de la vida en el Barrio de Flores.

Lo personajes unitarios surgen de un tratamiento en conjunto, es interesante en este sentido que mucho de lo que se ha fijado como constitutivo de un personaje se puede atribuir, al estilo personal del actor que ha participado en las improvisaciones, ensayos y puestas con su singularidad. Aunque esto no quede explicitado en la dramaturgia. Por ejemplo, en la construcción del personaje de Pereira, rol cómico, que consiste en secundar la acción destructiva del espacio barrio dirigida por MacLaunly. La actriz encargada del personaje encarnó este asignándole un habla muy aguda y veloz; que le fue corregida desde dirección: se perdía parte del texto. No obstante cada vez que el personaje se ensayaba encarnado por otro actor o actriz, esta manera de decir y de hacer se fue fijando en el personaje. Aquello que materializa el estilo del actor se cristaliza en la dramaturgia de la escena. El grupo ha generado estrategias que permiten a los actores visualizar, en parte, su estilo personal por medio de la imitación y la variación de roles. En Alma Mate los roles no son asignados de manera unívoca, el personaje no es propiedad de un Actor, en teoría cualquiera puede desempeñar cualquier rol, en la práctica algunos actores pueden reemplazar a otros en caso de que sea necesario, en realidad depende de la experiencia actoral que se tenga y de la situación contextual por la que el grupo esté pasando.



En esta instancia el actor retroalimenta su actuación y se nutre de las variantes observadas en sus compañeros. Recordemos que el Teatro Comunitario trabaja a favor de la acción de conjunto y busca propuestas metodológicas que superen los individualismos, lo que se considera un piso fundamental para construir comunidad, por ende, el Yo Actor involucra un posicionamiento comunitario para sostener la Actuación, lo que entendemos es una mirada política sobre la forma de entender la Actuación y el teatro como expresión cultural.

### ***La música como vehículo de expresión de conjunto***

El canto comunitario se establece como una herramienta permanente en el ejercicio del Teatro Comunitario, La música es un indispensable trasmisor de sentido dadas la adversidad de las condiciones espaciales en las que se realizan las puestas del grupo. El uso de canciones corales favorece la puesta, ya que permiten congregarse y dar direccionalidad. La música actúa como un recapitulado de contenidos semánticos. Pavis (2000) señala que la música determina la atmósfera (p.150) en una puesta en escena, explica además lo complejo que resulta el abordaje de este aspecto; ya que la voz no se puede disociar del cuerpo del actor ni del texto lingüístico. Es el cuerpo de los vecinos actores puestos en la plaza, sus corporalidades, lo que determina el espacio liminar y escenográfico de la representación.

Federico Rigoni, director musical del grupo, egresado del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires, Director de Coros con especialidad en Música Sinfónica Coral y de Cámara. Ha realizado múltiples perfeccionamientos tanto dentro del país como en el exterior, de los cuales se destaca: “Educación Funcional de la Voz Método Rabiné”. Este método comprende el funcionamiento del organismo y del individuo para desarrollar el canto. Es el guía y permite consolidar el ejercicio creativo-musical de los integrantes del grupo. Al igual que los directores de escena es un facilitador. Se parte del supuesto de que todos y todas pueden cantar -y actuar- para generar aprendizaje musical. Un punto importante a considerar que determina la musicalidad del grupo es que tanto Rigoni y Schaab, trabajaron juntos dirigiendo la Murga Arrebatagrimas (1998-2002) que se emplazaba en la Plaza de los Periodistas antes de que existiera el comunitario de Flores. Esto determina el sonido del grupo que incorpora ritmos afroamericanos, pero también la forma en que se organiza la puesta en escena, ya que presenta tres secciones inauguradas

por canciones, al igual que la murga uruguaya: presentación, medio, retirada. Como sabemos en Buenos Aires y en otros tantos sectores del cono sur latinoamericano la murga adquiere distintas formas y connotaciones, en el caso del grupo que estudiamos este no conecta con la murga que se desarrolla en los barrios porteños, que presenta un fuerte componente rítmico y una danza conformada por movimientos afro-descendientes de gran complejidad acrobática. Por el contrario Alma mate canta de pie formando un coro de frente a su público, sólo el tren superior acompaña la expresión de lo que se está cantado, mientras el tren inferior de los cuerpos se mantienen firmes sobre el suelo buscando equilibrio y estabilidad.

La potencia vocal, la dirección de la voz y la conciencia de los resonadores corporales son puntos de trabajo permanentes. La atmósfera de la escena se apoya en la música y el movimiento corporal, existe una consonancia entre ambos, un refuerzo. Los ritmos de la murga sirven para abrir un espectáculo (*Aviso de obra*) o para cerrarlos (*Fragmento de calesita*) la energía que transmiten los sonidos afroamericanos generan un clima festivo, volvemos a la celebración de la escena pública. Los tangos y las baladas crean un ambiente nostálgico y sereno que permite hacer ingresar al público en estados más emocionales y reflexivos. Aunque el espacio musical está delimitado, los sonidos instrumentales siguen estando presentes a lo largo de las puestas para reforzar movimientos en intenciones de distinto orden. Por ejemplo, cuando se demueñen las casas del barrio en *Aviso de obra*, la percusión acompaña el desplome de los cuerpos de los actores con los cuales se han representado las casas.

Para Pavis el coro como personaje es expresión de comunidad, cuestión que es una obviedad en estas puestas

En cuanto a la comunidad franquea los límites de esta fortaleza o revela las contradicciones que la atraviesan, el coro es criticado como irrealista o mixtificador y está condenado a desaparecer. Puesto que no todas las épocas tiene el don de mostrar el carácter público de la vida (Pavis, 2008, p. 149)

El autor, citando a Lukács, propone que el uso de la figura coral expone las fisuras sociales y que por ello sólo tiene cabida en ciertos momentos históricos, en este sentido el Teatro Comunitario estaría revitalizando una estructura teatral en desuso.

Lo indispensable para que un coro funcione es que establezca vínculos de culto, de creencias o de ideología con el público, es decir, debe haber una escala de valores compartida, para que la identificación pueda producirse. En este caso la obra apuesta por

reinstalar una visión de conjunto social, de un conjunto social fragmentado, disperso, indiferente, pero que entrevé sus potencialidades comunitarias. Se reafirma en este sentido, el carácter público de la vida social y la intención de que estas formas no desaparezcan. Esto se conecta con la capacidad de rebelión, también descrita como función del coro por Pavis, en una sociedad de mercado donde lo que cuenta es el poder de adquisición y las libertades del individuo, el teatro de Flores apuesta por lo colectivo como forma de resistencia, así canta la retirada: “y que de este naufragio nos salvemos juntos”. En este sentido el Yo Actor se construye con un fuerte sentido de lo colectivo, promoviendo un estilo de actuación que promueve la expresión del conjunto por sobre la individualidad, lo que a su vez es un posicionamiento ético y estético.

La música que se emplea es de carácter popular, conocida, son tratados la melodía, el ritmo y la letra, es decir, son arregladas para que operen de manera funcional dentro de la puesta. En este sentido, *Fragmento de calesita* es un texto que se sirve de otros textos (intertextos musicales) atendemos en este sentido a la definición de texto que Yuri Lotman nos ofrece desde su concepción socio-semiótica:

El texto tiene un significado integral y una función integral (...) En este sentido, se lo puede considerar como elemento primario (la unidad básica) de la cultura. La relación del texto con la cultura en su totalidad y con sus sistemas de códigos se muestra por el hecho de que los diferentes niveles del mismo mensaje pueden aparecer como un texto, como parte de un texto o como un conjunto de textos (Lotman, 1970, p. 11).

La cultura se manifiesta y construye por medio de distintos códigos –verbal, gestual, musical, icónico, simbólico- entre estos el arte y las particularidades de cada expresión artística, en base a códigos preexistentes. Las canciones seleccionadas son textos que existen dentro del contexto social propio de la cultura popular, pero son resignificadas al interior de las puestas como en *Fragmento de calesita* que abre con un tango “A contramano” -Malena baila el tango- evoca una época pretérita, estableciendo un lazo con la tradición musical y cultural. Y como sabemos el tango y el arrabal camina mancomunados, existe una doble intención en su reconfiguración, por un lado el homenaje y por otro la continuación de los pesares de la clase trabajadora. El tango es marca de origen que, en esta ocasión funciona como un presentador de los personajes y de los objetivos de la obra: “El barrio que nos duele nos da la mano”. Establecíamos la conexión histórica del Barrio Flores con esta línea musical.

Como efecto, es posible que el público llegue o no a reconocer el texto original, pero ya se ha cargado la escena con el ambiente que el tango genera. Por medio de este procedimiento se establecen relaciones dialógica y lúdicas con el marco cultural, procurando una mayor proximidad con el colectivo, se busca que las canciones actúen como “gancho” emotivo, trasladando por medio de éstas hacia un foco de interés comunitario. Sobre la creación de las letras Federico Rigoni plantea: “La creación no parte de la música sino de la charla, el grupo dice lo que está rondando en la sociedad y que nadie lo dice.”<sup>29</sup> La selección de las piezas que integran una puesta se enlaza con lo que está sonando en el momento, lo que el grupo disfruta cantar. El criterio tiende a ser funcional, aquella melodía que permita que el grupo conecte con su propia creación, por medio del disfrute de las formas musicales.

La reescritura de canciones es un uso muy difundido en la murga, las barras de fútbol y las marchas públicas, es decir, es un uso conocido por los sectores populares que se vinculan positivamente con una canción para verter sobre esta su propio imaginario e ideología; así se hace más fácil difundir un mensaje y popularizarlo. Es un recurso que ayuda mucho, manifiesta Rigoni, cuando se trabaja con gente que no ha recibido instrucción musical; toda persona puede cantar, afirma el joven director musical, “depende del maestro que esto se haga posible.” El Teatro Comunitario confía en las capacidades de los individuos para generar sus propias lecturas del mundo social, apartado del ámbito comercial y puesto al servicio y al goce de la comunidad y de cualquiera que se anime a participar. El teatro, en este sentido, se acerca a las clases sociales menos favorecidas se democratiza el recurso artístico. Este Yo Actor se yergue desde sus propios contenidos creativos, cuando la Actuación se produce decanta la exploración de su indagación escénica, donde desde la morada del público puede poner a prueba la asertividad de sus recursos.

En el ámbito de la instrucción musical el grupo ha participado de distintas instancias de perfeccionamiento instrumental lo que ha permitido el aprendizaje del acordeón por parte de cuatro integrantes del grupo y percusión, trabajo que se centró en los más jóvenes del grupo. Buena parte de los instrumentos se ha financiado con subsidios, pero también con la organización del colectivo que genera múltiples y constantes actividades, entre estas: rifas, cuotas mensuales, venta de comida, remeras,

---

<sup>29</sup> Entrevista personal realizada a Federico Rigoni, director musical del grupo Alma Mate de Flores. Diciembre del 2011.

mates, entre otros. Corre la gorra después de cada función. En este sentido la democratización del arte no sólo se vincula con poner el teatro en la plaza, sino con poner la formación artística, en este caso teatral y musical, a disposición de quienes sientan la inquietud del ejercicio artístico.

### ***Conclusión***

Este recorrido nos ha permitido observar las cualidades estilísticas propias de la Actuación que el teatro comunitario de Flores ostenta, como los actores y actrices se construyen en un proceso de formación que permite adquirir la técnica y la dramaturgia al mismo tiempo. En este espacio de creación escénica el valor está puesto en las personas que integran la agrupación, en tanto y en cuanto, asuman el signo principal que es leer la sociedad bajo la consigna del vecino de Flores. Es un actor situado en una socio-poética que determina todo el quehacer grupal. No se va a Alma Mate a estudiar Shakespeare, Beckett u otro, salvo que esté cruzado con algunas de las propuestas impulsadas. No existe un director de escena que determine roles o temáticas, desde la dirección lo realmente significativo es ser el ojo que toma distancia de la escena para observar cómo se va articulando o que tránsito se puede desarrollar con el material aportado.

Es fundamental para entender la forma en que se constituye la Actuación en Alma Mate de Flores considerar la manera en que en este grupo se vinculan sus integrantes, los saberes escénicos que portan o la ausencia de ellos como elemento válido en el procesos de conformación del grupo, estando el deseo y la voluntad de aprender será la misma dinámica grupal la que determine el acceso definitivo o pasajero.

La escena porteña permea las conductas de los integrantes, algunas de sus formas se hacen más evidentes que otras y si bien la dirección no tiene un rol protagónico o no actúa desde un lugar jerárquico, aporta con sus conocimientos especializados sobre la formación actoral del grupo, lo mismo hacen otros integrantes que se especializan en distintas artes escénicas, las cuales se comparten en las improvisaciones y en el momento del mate. Hemos ingresado a las cuestiones propias del actor y sus materiales de la mano del método de análisis que nos propone Karina Mauro, quién propone, entre otras cuestiones, poner en el centro de su propuesta de análisis la figura del actor, desdeñada por otras instancias de reflexión escénica; otorgándole valor al oficio y al estilo de quienes dan lugar a la Actuación propiamente tal, ello nos ha permitido detenernos en cuestiones relativas a la cualidades propias de la Actuación en Alma Mate de Flores, revisar la

tradición actoral con la cual se conecta, los vínculos con la música popular y con la Actuación popular también, en sus distintas dimensiones. Esto, nos permitió comprender que el estilo del grupo de Flores se aloja en los distintos procesos personales y grupales que constituyen el Yo Actor de cada uno de sus integrantes en relación con el público directo y en momento de Actuación. Es estilo es el resultado del entrecruzamiento de múltiples factores la tradición en la cual el grupo se circunscribe, la posición política social que adopta el grupo y la interrelación entre los integrantes en los proceso de trabajo, en su vínculo con los directores de escena y musicales y en la producción creativa del material escénico; cuestiones que hemos intentado cubrir en este proceso de investigación y que aluden a la tradición actoral porteña, al posicionamiento político del grupo, a su forma de integrar la música a sus puestas.

Es el grupo de Flores, así como también lo es la metodología de Mauro, una entidad que se construye desde rasgos que apuntan a rescatar la esencia de lo humano en el arte teatral; invitando el primero a reflexionar sobre las dinámicas de participación sociales a través del arte y, la metodología de Mauro, a visualizar el componente abstracto de creación presente en el actor y en su ejecución.

Del traslado de las concepciones teóricas de Mauro al material creativo concreto del comunitario de Flores establecimos diversas observaciones en torno al carácter que adquiere el Yo Actor producto de las influencias que lo interpelan. Las puestas del comunitario de Flores presentan una mixtura recursiva, que en lo concreto se traduce en la presencia de un componente musical; una expresividad actoral marcada por distintos influencias escénicas como es la *Commedia dell'Arte*, el *clown* y lo grotesco; un espacio escénico circular a la manera del circo criollo; y una serie de mandatos socio-políticos presentes en su dramaturgia

Una de las conexión más relevantes es la que vincula al grupo con la tradición de creación popular: ya que permite establecer un impulso de continuidad que contribuye a la valoración y reconocimiento de la estética popular y sus recursividades, esta acción intencionada no busca auto-posicionar al grupo como una nueva forma de teatro popular, sino más bien naturaliza la recursividad y la estética popular como una fuente vigente y actual de recursos escénicos disponible dentro de la tradición porteña de actuación que históricamente ha considerado un público alejado de los canales oficiales de la transmisión de las artes –no culto, diría Pellettieri- se reivindica un arte teatral asociado a sectores sociales que no están conectados con la intelectualidad reflexiva que oficializa estas materias.

Como nos propusimos al comienzo de este escrito hemos establecidos un acercamiento concreto a las materialidades particulares de Alma Mate de Flores, extrayendo sus cualidades específicas y constitutivas, alejándolo así el contexto general con el cual se observa a los grupos del Teatro Comunitario Argentino, como si ello fuera suficiente. En cuanto lo específicamente tocante al estilo de actuación en su base se encuentra una formación que apunta a establecer vínculos con la comunidad contextual, entendida como el barrio, con el grupo de actores que lo conforman y con un espacio físico poético que lo determina, como es la Plaza de los Periodistas. Esta formación se propone facilitar e impulsar el posicionamiento del Yo Actor desde el establecimiento de un soporte grupal para impulsar la Actuación. Mauro define el Yo Actor como entidad compartida, lo que se establece al interior del grupo es un corolario de lo comunitario, donde la actuación no se establece sólo desde la individualidad, sino del conjunto social que es donde se recepciona la escena. Desde la técnica *clown* se refuerzan y facilitan las dinámicas de interacción entre actores; pero, por sobre todo, abre el cuerpo del actor al público con el cual se instala atención y complicidad.

Establecimos que transitividad y reflexividad se presentan con igual fuerza en la autoconcepción del grupo, que se permite con más libertad que otros, el trabajo desde las formas reflexivas del teatro y la actuación al encontrarse los actores y sus dinámicas expuestos en el espacio público. Resolvemos, entonces, que el comunitario de Flores construye su acción artística fusionando una serie de metodologías preexistentes en el campo teatral porteño en busca de los recursos que le permitan, en lo práctico, producir un material escénico apto para sus contexto de actuación y; en lo estético, elaborar propuestas artísticas que comprendan una mirada actual sobre el ámbito político, no partidista, de carácter local y territorial. El vínculo con lo popular ya sea como herencia escénica y musical permite amalgamar estas cuestiones generando un estilo que se inserta de manera consiente en un determinado espacio de creación que exalta a artistas populares y permite su transferencia tanto al interior del grupo como a la comunidad. El grupo se conecta con lo popular, pero no se define desde ahí, usa ciertas dinámicas, ciertas técnicas pero para construir algo distinto. Busca exaltar la condición ciudadana de las personas contenidas en el concepto de vecino. Empleando la parodia como principal recursividad escénica, presente en todas las puestas que ha desarrollado el grupo hasta ahora, estableciendo así el humor y la crítica social como elementos estructurantes de su poética, de su estilo de trabajo actoral.

Establecimos, además, el aporte del trabajo intergeneracional, en lo referente a lo técnico, como condición del grupo facilita el juego dramático, permite dimensionar las posibilidades creativas del actor/actriz en todas sus etapas construyendo propuestas integradoras que visualizan las temáticas expuestas en escena desde distintas perspectivas, otorgándole valor a la propuesta en sí sin prejuicio de la edad o condición que tenga quien la presenta. Alma Mate de Flores se instala como un espacio de interacción entre distintas generaciones, pero sobre todo es un tiempo de estar juntos, detenidos en el arte escénico y en el espacio de vida que se habita; promueve de esta forma una posibilidad de reflexión y encuentro cuestiones que tienden a estar exiliadas de la estructura de vida actual, muchas veces la cotidianidad no permite sostener lazos afectivos básicos –familia, amigos- de bienestar, lo que afecta la calidad de vida de las personas. En este encuentro de barrio se intenciona el estar juntos entre los integrantes y con la comunidad en la Plaza de los Periodistas. En Nazca esquina Neuquén está disponible la escena teatral para quien desee experimentarla y asumir el compromiso que ello implica.

En lo técnico es, además, relevante la práctica con integrantes niños y niñas en los cuales está viva la etapa de juego, cuestión que intentan recuperar la gran mayoría de las escuelas de actuación, lo que permite al grupo reconectar con el juego de manera más orgánica a través del uso activo con los niños, recordemos que la práctica del grupo es de conjunto no hay momento para niños o adultos, en el espacio de formación musical ocurre lo mismo. Lo hacen los niños con la acción de jugar. El grupo ha desarrollado tácticas que permiten la interrelación entre actores de diversas edades, se valoran los aportes de cada cual, o por lo menos no se subestima o discrimina a los actores por la edad que estos tengan.

El teatro de Alma Mate de Flores, que recoge las reminiscencias del teatro popular, que establece una mirada sobre su contexto de vida para ser compartida por la comunidad con el objetivo de mantener el arte a disposición de quienes quieran compartirlo, que auto gestiona su labor sin buscar una recompensa económica, tal como lo hacen muchas estructuras artísticas actuales, ve en el teatro una forma esencial de convivencia en los tiempos que corren, que va mucho más allá de convivir desde la creatividad, sino de ejercer el derecho a la expresión creativa y al arte. Sobre este punto Roland Barthes señala



(...) pero lo necesario es terminar con la estética conformista y glotona de los teatros del dinero. Y reconozcamos que el gran público se siente perfectamente cómodo ante una dramaturgia audaz, cuya misma desnudez obliga a pensar, a imaginar, a crear. El teatro popular es el teatro que confía en el hombre (Barthes, 2009, p. 126).

Podemos extender estas apreciaciones al teatro comunitario de Flores, que desarrolla una estética vinculada a lo social, a una comunidad que construye una estética para empoderarse artísticamente de sus problemáticas. Se resignifica en esta instancia la figura del actor, en este caso vecino-actor, se confía en su potencial y se establecen altas expectativas sobre sus propuestas que afectan en primera instancia a la comunidad que los acuña sin entender sus propuestas como mesiánicas, pero si buscando el contacto con otras estructuras similares que permitan una forma de convivencia menos asilada e indiferente de la cuestión social contingente.

Desde lo político, el Yo Actor, se conforma desde una puesta en crisis de las dinámicas políticas –económicas propias de su entorno, en la cual no se integran de manera natural las expresiones artísticas como forma propia de expresión de la idiosincrasia personal, mucho menos la grupal, de ahí la necesidad de instalar lo faltante. Específicamente se apunta a observar la cegara existente en torno al bienestar de las personas por sobre el privilegio de los motores económicos que benefician a grupos ya privilegiados. Indicando, además, los soportes que los mecanismos de sometimiento tiene lugar en los medios de comunicación social donde se siguen instalando modelos clasistas, racistas, machistas, homofóbicos, etc. Donde desde el Estado se violentan los derechos fundamentales de los ciudadanos(as) que ya no encuentran representación real de sus deseos e intereses. El teatro de Flores, es en este sentido, se sitúa como un teatro antihegemónico puesto al servicio de la comunidad que lo construye, es a lo menos una búsqueda de conjunto, un eco de las inquietudes, sueños y angustias de quienes viven en Flores. El primer servicio que presta a su comunidad es el placer del ejercicio teatral.

Creemos que son tareas pendientes, y necesarias de ser realizadas, producir una descripción más integra de las producciones del teatro comunitario, basadas en establecer una mirada hacia el interior de los grupos, que dé cuenta de las técnicas actorales y las metodologías de trabajo de los mismo. Lo que permitiría organizar y comparar los materiales creativos para construir una lectura más fina y rica sobre sus concepciones teatrales. Esto permitiría establecer patrones estilísticos que sumen perspectivas en espacios de actuación donde conviven lo *amateur* con lo profesional. Es también una

deuda para con estos materiales creativos realizar una compilación de las puestas que permitan brindar un soporte estable para su apreciación y análisis. Ya que los grupos de Teatro Comunitario Argentino no sólo estimulan y enriquecen a las comunidades en las que habitan, sino que contribuyen a ampliar y sostener la valoración social del arte en general y del teatro en particular.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonian, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. En *XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM*. Guatemala.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.

Barba, J. (2010). El teatro comunitario en Argentina: La celebración de la memoria. En Cornago, O. *Utopías de la proximidad en el contexto de la Globalización*. Artea.

Barrera, S. (2011). Las Asambleas Populares del 2001-2002: La primavera de la autoactividad de las masas. *Revista Herramienta*, XV(46), 1-10.

Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Paidós.

Bidegaín, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Atuel.

Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Ediciones Península.

Carreira, A. (2003). *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil. Democratización de la década del 80*. Editorial Nueva Generación.

De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana/ITESO.

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. En *El ojo de la historia*, 1. A. Machado Libros.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.

- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Atuel.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Madrid: Lumen.
- Fernández, C. (2013). Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, 54, 147-174. doi:10.4067/S0718-71812013000200008
- Fornaro, M. (2001). *Repertorios de la Murga Hispanoamericana: Del letrista a la academia*. Departamento de Estudios Culturales de la Subsecretaría de la Provincia de La Pampa.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Ibérica.
- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Corporación Colombiana de Teatro.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Goutman, A. (2006). Teorías Teatrales. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3, 1-8.
- Kurapel, A. (2004). *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Editorial Cuarto Propio.
- Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico*. Itmos.
- Lyotard, J. F. (2006). *Entrevista. A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 48.
- Martínez, H. (2009). La Murga cumple cien años. *Bitácora, suplemento musical*. Disponible en: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?2113,7>
- Mauro, K., & Leonardi, Y. (2014). La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 1-21.
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mazzei, D. (2001). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 4(7), 8-15.

Mirza, R. (2009). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Mogliani, L. y M. Á. Sanz. (2005). Circo, Títeres y Volantineros. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, (Vol. 1). Galerna.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.

Pavis, P. (1974). *El teatro y su recepción*. Criterios.

Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.

Pellettieri, O. (1988). Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo. *Latin American Theatre Review*, 22(1), 55-71

Piñeyrúa, P. (2002). *Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnalera*. UNCuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Proaño, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Editorial Biblos.

Proaño, L. (2007). *Teatro, memoria y ficción. Teatro Comunitario belleza y utopía*. Editorial Galerna.

Remedi, G. (2001). Del carnaval como <<metáfora>> al teatro del carnaval”. *Latin American Theatre Review*, 32(2), 55-71.

Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Argentores.

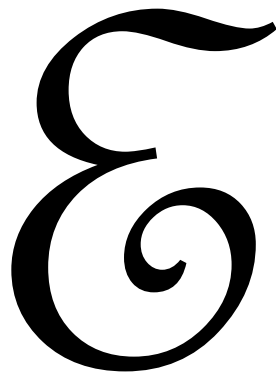
Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz*. INT.

## **OTROS RECURSOS**

*Diario de Flores. El Barrio en internet*. Disponible en:

<http://diariodeflores.com.ar/brevehistoria-del-barrio-de-san-jose-de-flores/>

“Agarrate Catalina”. En *Revista Dossier*. Montevideo, 2010.



STUDOS EM ARTES VISUAIS

*Appropriation Art. A Propósito do que poderemos designar como Apropriações PARADAMNATIVAS*

Carlos Alberto Matos Trindade

---

| 118-150

## APPROPRIATION ART. A PROPÓSITO DO QUE PODEREMOS DESIGNAR COMO APROPRIAÇÕES PARADAMNATIVAS

*Appropriation Art. On what we might call fordamnative appropriations*

TRINDADE, Carlos Alberto Matos<sup>30</sup>

---

### Resumo

Num ensaio de 1992 Benjamin Buchloh considerou o famoso *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg como o primeiro gesto inaugurador, e emblema, do acto apropriacionista pós-moderno. Pela nossa parte, entendemos que o seu gesto deve ser distinguido das práticas apropriacionistas correntes, e propomos neste artigo o conceito de *apropriação paradamnativa* para classificá-lo, assim como a outros gestos posteriores, de outros artistas, que podem invocar o seu exemplo, e que analisamos no seguimento. Antes dessa análise, fazemos uma introdução ao aparecimento e desenvolvimento da *Appropriation Art*, surgida no contexto do denominado pós-modernismo, além de invocarmos alguns antecedentes históricos desta prática artística; ainda, por necessidade de contextualizar o conceito que introduzimos, e a análise seguinte, abordamos as origens e o emprego da locução latina *damnatio memoriae*, desde a antiga civilização romana até às políticas modernas e contemporâneas.

### Abstract

In a 1992 essay, Benjamin Buchloh considered Robert Rauschenberg's famous *Erased De Kooning Drawing* (1953) to be the first inaugurating gesture and emblem of the postmodern appropriationist act. For our part, we believe that his gesture should be distinguished from current appropriationist practices, and in this article we propose the concept of *fordamnative appropriation* to classify it, as well as other subsequent gestures by other artists who can invoke his example, and which we analyse below. Before this analysis, we will introduce the emergence and development of *Appropriation Art*, which arose in the context of what is known as postmodernism, as well as mentioning some of the historical antecedents of this artistic practice; in addition, in order to contextualise the concept we have introduced and the analysis that follows, we address the origins and use of the Latin phrase *damnatio memoriae*, from ancient Roman civilisation to modern and contemporary politics.

**Palavras-chave:** *Apropriação; Appropriation Art; Apropriação paradamnativa; Damnatio memoriae.*

**Keywords:** *Appropriation; Appropriation Art; Fordamnative appropriation; Damnatio memoriae.*

**Data de submissão:** março de 2023 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>30</sup> CARLOS ALBERTO MATOS TRINDADE - Escola Superior Artística do Porto (ESAP). PORTUGAL. Email: carlos.trindade@esap.pt

## INTRODUÇÃO

Em finais dos anos 70 do séc. XX, no contexto do denominado pós-modernismo, assistiu-se ao desenvolvimento da prática artística apelidada de *Appropriation Art*, caracterizada genericamente por uma apropriação de imagens pré-existentes, seja aquelas provindas da dita “alta cultura” seja as oriundas da ampla cultura de massas, ou “baixa cultura”, veiculadas pelos mass media ou pela publicidade, de qualquer modo referências imagéticas pertencentes ao espólio da memória coletiva. Enquanto “movimento” o seu surgimento teve lugar no Outono de 1977, com a exposição *Pictures* comissariada pelo então crítico de arte da revista *October* Douglas Crimp para a galeria Artists’Space, em Nova Iorque, para a qual convidou um grupo de artistas – Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Robert Longo, Sherrie Levine e Philip Smith –, que ao invés de trabalharem com imagens originais provindas da realidade, ou fruto da imaginação, estavam antes interessados num questionamento da imagem como mediação da experiência estética<sup>31</sup>.

Antes de prosseguimos, contudo, parece-nos conveniente, desde já, distinguir a prática de apropriação da que recorre à *citação* (com que, por vezes, é confundida): enquanto nas artes que lidam com imagens uma apropriação é sempre reconhecível, uma citação nem sempre é reconhecível. Significativamente, Arthur C. Danto na sua famosa obra *After the End of Art* haveria de considerar a prática apropriativa como a principal contribuição artística da década de 80:

In my own view, the major artistic contribution of the decade was the emergence of the appropriated image – the taking over of images with established meaning and identity and giving them a fresh meaning and identity. Since any image could be appropriated, it immediately follows that there could be no perceptual stylistic uniformity among appropriated images (Danto, 1997, p. 15).

Por seu turno, o crítico e historiador da arte Craig Owens num não menos famoso ensaio incorporou, à cabeça, o apropriaçãoismo entre as manifestações do que considerou ser o *impulso alegórico* do revivalismo histórico pós-modernista:

---

<sup>31</sup> Crimp redigiu, dois anos mais tarde, uma nova versão do ensaio original escrito para a exposição, no qual não usava o termo ‘apropriação’, surgido posteriormente: cf. Douglas Crimp (1979, pp. 75-88). Vd. também Douglas Crimp (2005, pp. 37-48); Juan Vicente Aliaga e José Miguel G. Cortés (2002, pp. 261, 263, 271 e 273).

The first link between allegory and contemporary art may now be made: with the appropriation of images that occurs in the works of Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo...– artists who generate images through the reproduction of other images. (...) Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error (Owens, 1994, pp. 54 e 58)<sup>32</sup>.

A prática – melhor dizendo, práticas, porque são diversas – apropriacionista(s) serviu-se de um leque variado de técnicas com intenções mais ou menos críticas, pondo em causa ou desconstruindo os conceitos de “originalidade”, “original” (com a “aura” relativa, no sentido benjaminiano) ou “autor”, assumindo a cópia como uma reativação do original<sup>33</sup>, e teve na artista norte-americana Sherrie Levine a sua principal representante, ou a mais reconhecida. É claro, porém, que podemos invocar antecedentes históricos desta prática que, sem ser conhecida pelo nome agora utilizado tem, todavia, uma longa genealogia. Talvez não seja exagero afirmar, como o faz Nicole Brenez (2004, s. p.), que a *reutilização (remploi)* “Dans l’ histoire de l’art, (...) constitue probablement la pratique à la fois la plus constante et la plus diverse quant à la fabrication des images.”

No século XX a prática apropriacionista remonta à segunda década, com o exemplo paradigmático de Marcel Duchamp, o qual com os seus *ready-made* outorgou status artístico a objetos comuns encontrados. Foi também por essa altura que um pioneiro do cinema inglês, Adrian Brunel, iniciou uma prática de reutilização de material anónimo fixado em película, que viria a ser denominada muito mais tarde, no cinema, de *found footage*:

Desde cedo, desde que o cinema se tornou numa prática industrial corrente, que se constituiu um repertório de sequências e de *stock-shots*: cenas de guerra, de baile, navais, etc. Usualmente uma tal prática era parte das economias de produção; com Brunel, e por meio de uso criativo dos intertítulos, o recurso aos *stock-shots* tornou-se propriamente paródico e proposta estética<sup>34</sup> (Seabra, 2007, s. p.).

---

<sup>32</sup>Sobre o ensaio de Owens, mormente sobre a sua relação com a noção de alegoria avançada por Walter Benjamin em *The Origin of German Tragic Drama* (1928), e o seu papel na cultura moderna, vd. também Hal Foster (1996, pp. 86-90); para outras reflexões interessantes sobre o apropriação (Foster, 1996, pp. 118-120).

<sup>33</sup> Sobre esta motivação para a apropriação, vd. Urs Stahel (2012, pp. 36 e 42).

<sup>34</sup> Por necessidade, o uso de *stock-shots* foi um recurso largamente expandido no cinema americano da chamada série B, onde geralmente não existe uma 2ª equipa encarregue de rodar os planos de situação ou cenas de ação.



Depois de Duchamp, e de Brunel, também o artista plástico norte-americano Joseph Cornell, conhecido sobretudo pelas suas “caixas”, contendo diversos materiais colecionados e ideias combinados imaginativamente, realizou a partir do fim da década de 1930 filmes onde se apropriou sistematicamente de material em película pré-existente (que foi comprando e colecionando), procedente de diversas origens. Haveria de ser secundado, decorrido cerca de um quarto de século, por outros realizadores do cinema experimental e vanguardista, entre os quais se destaca, quanto mais não seja por razões cronológicas, outro artista plástico norte-americano: o escultor Bruce Conner.

Foi com este último, cuja filme mais paradigmático e influente é *Movie* (1958), o primeiro que realizou, que se iniciou dum modo mais sistemático essa prática particular de apropriação designada com o termo *found footage*. Se *Movie* é ainda hoje o filme mais conhecido de Conner, desde há alguns anos começou-se a olhar com atenção para os filmes que realizou nos anos 60 e 70, que muitos consideram hoje serem precursores do vídeo musical e da estética MTV, dada a montagem das imagens de arquivo apropriadas e de outros materiais fílmicos obedecer a uma muito cuidadosa harmonia com a música, como pudemos comprovar numa sessão que lhes foi especialmente dedicada no 19º Festival Internacional de Cinema *CURTAS* de Vila do Conde (9-17 de Julho de 2011): destacaríamos entre eles *Cosmic Ray* (1961) e *Breakaway* (1966)<sup>35</sup>.

Um pouco mais tarde, Andy Warhol constituirá “El ejemplo principal de actitud pictórica apropiacionista (...) cuyo empleo de las imágenes comerciales y de los medios de comunicación a comienzos de los años sesenta iluminó a sus seguidores” (Taylor, 2000, p. 95).

## DA PRÁTICA DA *DAMNATIO MEMORIAE*

A eliminação de pessoas da memória documental começou em tempos bem remotos, e foi uma prática política frequente no mundo antigo. Costuma-se designá-la correntemente com a expressão latina *damnatio memoriae*, de origem contemporânea. A locução latina, significando literalmente ‘condenação da memória’ e abarcando várias formas de sanções contra a memória, teve origem na antiga civilização romana como

---

<sup>35</sup> E, em anos mais recentes, ainda destacaríamos *America is Waiting* (1981), *Television Assassination* (1995) – uma verdadeira obra-prima, com imagens do assassinato de J. F. Kennedy – e *Eastern Morning* (2008). Sobre esta faceta da obra de Bruce Conner ler o artigo de Daniel Ribas (2011, pp. 168-170).

noção jurídica. Provém do seu direito público e penal, e desempenhou um papel relevante na história cultural da memória e do esquecimento, tendo-se generalizado hoje o seu emprego que é comumente aplicado a situações semelhantes fora do contexto romano, quando é clara a condenação por parte da autoridade. Este último aspeto é importante, porque deve ser sublinhado que um acto comum de destruição, de *vandalismo*<sup>36</sup>, não é uma *damnatio memoriae*.

Surgida no século final da República em resposta à instabilidade criada pela violência armada, ou a ameaça de tal, a *damnatio memoriae* foi inicialmente uma prática habitual em Roma de execração oficial, que consistia em condenar a recordação daquelas pessoas consideradas ‘inimigas públicas’ do Estado (*res publica*), ou representando de algum modo uma ‘ameaça à segurança’, principalmente em casos de traição, e a ela estiveram sujeitos principalmente cidadãos socialmente poderosos ou influentes, e, mais tarde, Imperadores.

Mas, para tal condenação ser efetiva era necessária uma aprovação do Senado romano (*senatus consulto*) que, em caso de voto positivo, após a morte daquele que era condenado – em relação a este aspeto, não existe unanimidade nos estudos da história romana; porém, a maior parte dos especialistas da Antiguidade parece inclinar-se para a opinião de que só após a morte dos condenados eram aplicadas as medidas de supressão daqueles da memória colectiva<sup>37</sup> – decretava oficialmente que se procedesse à eliminação de tudo quanto o pudesse recordar para a posteridade. A decisão era aplicável a todas as partes do Império. Pode-se considerar esta prática, bem mais em uso, a oposta àquela outra de igual modo prevista no direito romano da *consecratio* (consagração), de “divinizar” postumamente um dirigente político, a qual o mesmo Senado também tinha o poder de apor mediante o sufrágio respetivo.

As sanções aplicadas mais habituais, destinadas a limitar ou destruir a memória da pessoa proscrita, a quem eram suspensos os direitos fundamentais de qualquer cidadão romano, geralmente previam: a remoção ou destruição de estátuas, retratos públicos e

---

<sup>36</sup> Usamos o termo no sentido *estrito* definido pelo abade H. Grégoire, aquele que o criou no seu *Rapport sur les destructions* (11 de janeiro 1794), no contexto da Revolução Francesa. E como realça Marc Guillaume (p. 107), “...a luta contra o vandalismo (...) acaba por não ser apenas a luta contra as destruições, é também a luta preventiva contra os vândalos que um povo se arrisca a gerar, se não souber ainda gerir com sensatez o património das suas novas riquezas.”. Vd. também sobre a noção de vandalismo, e sobre o fenómeno *iconoclasta* em geral, Victor I. Stoichita (2009, pp. 367-370).

<sup>37</sup> Mesmo assim, segundo alguns, não é de excluir completamente a hipótese de que as sanções duma *damnatio memoriae* pudessem ser aplicadas a um proscrito vivo. Por outro lado, nos tempos modernos está bem atestada a “abolição da recordação” de pessoas em vida, prática comum ocorrida nos diversos regimes totalitários do séc. XX. Um dos casos mais célebres será seguramente o de Trotsky, que analisamos mais adiante.

privados; o apagamento do nome (*tituli*) do *damnati* de todas as inscrições em monumentos públicos, lápides e documentos oficiais; a proibição do uso do seu nome, extensiva aos membros da família; a recolha de circulação das moedas contendo qualquer referência à sua pessoa, para serem refundidas: no caso das moedas, sobreviveram até aos nossos dias exemplares em que os nomes dos condenados foram raspados nas legendas, bem como as imagens dos seus bustos canceladas ou danificadas de algum modo (com marteladas ou contramarcas, por exemplo); é o caso de moedas conhecidas de Seiano, favorito do imperador Tibério caído em desgraça e condenado à morte, e dos imperadores Calígula, Nero ou Geta.

Nalguns casos, até a casa privada do morto podia ser demolida, dando lugar a espaço de uso público. Saliente-se, porém, que as sanções *post-mortem* geralmente só atingiam a pessoa condenada, não se aplicando a desonra aos seus familiares. No caso dos imperadores também, segundo Harald Weinrich (1999, p. 58), “...beaucoup de leurs décrets étaient du jour au lendemain frappés de nullité, afin que ces témoignages ne puissent plus rappeler le souvenir de la «non-personne».”

No mundo romano tal condenação era sem dúvida um castigo bastante severo, e muito receado, porque como diz a historiadora Ana Teresa Gonçalves,

Eliminar as imagens era eliminar a possibilidade de relembrar o original (...). Por isso (...) a *damnatio memoriae* era um castigo tão temível no mundo romano. (...) Apagar qualquer referência ao morto era como deixar o seu cadáver insepulto, uma das piores coisas que poderia ocorrer com os mortos, pois sua alma ficaria sem porto, sem direcção (Gonçalves, 2003, p. 4, 15).

Todavia, nem sempre lograram as *damnatio memoriae* os seus objectivos, e não só em Roma. Assim, reportando-se ainda ao contexto romano, lembra-nos igualmente Ana Teresa Gonçalves:

Sabe-se que, em alguns casos, a decisão senatorial de se apagar a imagem de um traidor não foi cumprida plenamente. Por exemplo, Tácito, nos *Anais*, cita que o Imperador Cláudio ao visitar a casa de Sílio, um dos amantes de Messalina, avistou logo no vestíbulo da casa o retrato do pai de Sílio, “conservado em desobediência a um *senatus consulto*” (Tácito, XI. 35). Portanto, nem todos atendiam à decisão do Senado, visto que a desgraça *post mortem* era o reverso de todas as práticas de lembrança tradicionalmente cultivadas pelas famílias aristocráticas (Gonçalves, 2003, p. 4, 18).

De facto, entre os clãs aristocráticos romanos estaria muito enraizado o costume elitista do uso, associado particularmente às celebrações fúnebres, de retratos (*imagines*) dos seus parentes falecidos, geralmente máscaras mortuárias feitas de cera ou barro, os

quais eram guardados e adorados nos átrios das casas das respectivas famílias. E era mesmo um sinal distintivo de posição social, um apanágio reservado aos membros da aristocracia e àquelas famílias que já tinham tido a honra de ter contado um senador no seu seio, o direito de transportar e exibir aqueles retratos dos seus antepassados durante a procissão fúnebre (*pompa funebris*) de um parente, em número tanto maior quanto a respectiva história e proeminência social o justificava, cujos feitos eram enaltecidos para maior grandeza do falecido, e dos familiares vivos. Mais tarde, a partir do séc. 2 d. C., quicá por influência cristã, iria progressivamente verificar-se uma evolução nos costumes fúnebres romanos, conducente a cerimónias de carácter mais privado e desprovidas daquele aparato de pompa exterior.<sup>38</sup>

Na época Imperial a prática da *damnatio memoriae* atingiu grande relevância, e foi usada com muita frequência pelo Senado como arma política, não tanto contra a monarquia como forma de governo mas antes em resposta ao modo despótico e injusto como muitos imperadores, não possuidores das qualidades morais desejadas, exerceram o poder. Porque embora tenha conhecido um progressivo declínio do seu peso político durante o Império, sendo os seus membros invariavelmente depurados ao sabor das conspirações reais ou imaginadas, manteve ainda assim um importante papel legislativo e judiciário, continuando a agir no interesse de todos e a ser “o símbolo da *res publica*”, a “instituição que ultrapassa cada governante” (Bretone, 1990, p. 167). Na realidade, foram muitos os imperadores romanos abrangidos pela *damnatio memoriae*: Calígula, Nero, Domiciano, Cómodo (depois reabilitado por Septímio Severo), Clódio Albino, Geta, Macrino, Heliogábalo, Alexandre Severo, Maximino, Gordiano III, Filipe o Árabe, Décio, Emiliano, Galieno, Domício Aureliano, Marco Aurélio Probo, Marco Aurélio Caro, Diocleciano, Maximiano, Galério, Severo II, Maxêncio, Licínio, Constantino II, Constante, e Magno Máximo.

O historiador romano Suetónio na biografia que traçou do imperador Tito Flávio Domiciano (81 – 96 d. C.) relata as reacções desencontradas que se seguiram ao seu assassinato, bem como as medidas da *damnatio memoriae* subsequente aprovada pelo Senado:

---

<sup>38</sup> Vd. a propósito Michael Siebler (2008, p. 60), que nos devolve um pouco do contexto dessa apresentação de celebridade.

O povo acolheu com indiferença a morte de Domiciano, os soldados, com indignação. Quiseram logo que ele fosse proclamado divino, prontos, mesmo, a vingá-lo, caso tivessem encontrado um chefe, o que fizeram pouco depois, persistindo em exigir o suplício para os autores do crime. Os senadores, pelo contrário, sentiram com essa morte tanta alegria, que na cúria, completamente cheia, ultrajaram a memória do morto com um género de aclamações tão infamantes quanto cruéis. Mandaram vir escadas, arrancaram-lhe os bustos e os escudos dos seus triunfos, partindo-os em pedaços contra o solo, e decretaram, por último, que por toda a parte fossem riscados os seus títulos honoríficos e abolida a sua memória (Suetónio, 2007, p. 58)<sup>39</sup>.

O artigo de Ana Teresa Gonçalves, que já aqui citamos, apresenta uma extensa e rigorosa análise, muito detalhada e documentada, do caso da *damnatio memoriae* do imperador Públio Septímio Geta (211-212), o qual foi assassinado a mando do seu cruel irmão mais velho Marco Aurélio Antonino Bassiano, alcunhado de *Caracala* (211-217) por causa duma longa túnica gálica que usava, em 27 de Fevereiro de 212 d. C.

Filhos de Júlia Domna e Septímio Severo (ou *Séptimo Severo*, 193-211), um general que se impôs na confusão após o assassinato de Cómodo inaugurando a era dos imperadores-soldados, e o primeiro imperador romano de origem não europeia<sup>40</sup>, após a morte do pai os dois Augustos irmãos dividiram em regime de colegiado a responsabilidade de governo do Império, como estava previsto. Era essa a vontade do pai, mas nunca se terão entendido muito bem, faltava a necessária *concordia*. Então, passados pouco mais de doze meses após a subida comum ao poder, aproveitando uma oportunidade em que Geta visitou a sua mãe menos protegido do que habitualmente, e fazendo jus a uma máxima antiga que dizia que o poder não podia ser partilhado, Caracala enviou alguns centuriões para o matarem. Após o homicídio, Caracala fugiu do palácio invocando o perigo que teria corrido e, encenando uma suposta conspiração dirigida contra si pelo irmão, procurou refúgio no acampamento dos Pretorianos, onde comprou o seu apoio. Estes proclamaram-no Imperador “único” e declararam Geta inimigo público<sup>41</sup>. Importa, então, destacar um aspecto que distingue este caso de *damnatio memoriae* de outros, e que Ana Teresa Gonçalves sublinha:

---

<sup>39</sup> Ainda em relação a Domiciano, encontramos em Plínio o Jovem um relato, citado num ensaio de Victor I. Stoichita. Cf. Stoichita (2009, p. 371).

<sup>40</sup> Era um africano romanizado, natural de Leptis Magna na Tripolitania, onde se localiza hoje a Líbia.

<sup>41</sup> No dia seguinte ao assassinato de Geta, Caracala dirigiu-se ao Senado para justificar a morte daquele, a quem acusou de ser desagradável com a mãe e de planejar matá-lo usando venenos, invocando mesmo como antecedente histórico do seu acto aquele de Rómulo, que da mesma forma tinha matado o seu irmão Remo devido a conflitos no governo da cidade. O Senado discutiu e aprovou de forma invulgarmente rápida a *damnatio memoriae* de Geta, pois terá tido voto positivo nesta mesma sessão. Até o seu cadáver foi rapidamente queimado, com o propósito de que não recebesse honras públicas.

Ao ser declarado inimigo público postumamente, Caracala criava uma inovação, pois normalmente se conseguia que o Senado proclamasse os rivais inimigos públicos antes deles serem suprimidos, para que se justificasse os actos tomados contra eles, como Septímio havia feito com Nigro e Albino. Caracala primeiro matou o irmão e depois buscou legitimar seu acto por meio de declaração de inimizade pública, usando para isso seu apoio entre os Pretorianos e não entre os senadores (Gonçalves, 2003, p. 4,16).

Para além das sanções mais comuns nestas condenações salientaremos, por menos habituais, as seguintes que foram aplicadas neste caso particular: 1. As mulheres foram proibidas de lamentar o morto, contrariando a prática comum nos funerais aristocráticos, naquela época considerada uma honra prestada distinguindo a importância social e política do falecido. 2. A família não poderia apresentar *imagines* de Geta em cerimónias públicas; como aquando da *pompa funebris* de algum dos seus elementos. 3. Toda a propriedade de Geta foi confiscada passando para a posse de Caracala, e da mesma forma todos os cidadãos que tinham colocado o nome daquele nos seus testamentos viram os seus bens confiscados (considerados no arrolamento geral daquilo que pertencia a Geta). 4. Foi interdito o uso do nome de Geta nas obras de poetas e dramaturgos.

No artigo são-nos fornecidos muitos exemplos conhecidos de imagens públicas de Geta destruídas, assim como de inscrições em monumentos e documentos onde constava o seu nome que foram apagadas. Entre esses, podemos destacar o Arco do *Forum Romano*, que fora dedicado pelo Senado em 203 d. C. a Septímio Severo e à sua família, em reconhecimento das vitórias militares sobre os Partos, ou, ainda em Roma, o Arco dos *Argentarii* (204 d. C.). No primeiro dos casos, teve-se o cuidado de ampliar o título de Caracala de modo a eliminar o nome de Geta. No Arco dos *Argentarii*, num relevo onde se encontram representados Septímio e Júlia Domna oferecendo um sacrifício, uma figura que observava o acto foi completamente destruída<sup>42</sup>.

Como noutros casos, também neste as sanções da *damnatio memoriae* estenderam-se a todas as partes do Império, pelo que são conhecidos exemplos da sua aplicação nas províncias romanas. Um dos referidos, que aqui apresentamos [ver figura 1], é o de uma pequena pintura sobre madeira de 30,5 cm de diâmetro encontrada no

---

<sup>42</sup> Pensa-se que a figura seria de Geta ou Plautila, a esposa de Caracala, que também foi condenada a uma *damnatio memoriae* depois de ser excluída da corte e enviada para o exílio. Neste mesmo Arco, uma dedicatória dos cambistas e comerciantes à família real severiana terá sido emendada, de modo a omitir referências a Geta e a Plautila.

Egipto, e hoje pertencente ao acervo de um museu de Berlim. Talvez tenha sido encomendada para comemorar a visita da família imperial a esta província romana, em 199 d. C., porque nela se retratava as efígies do casal imperial e dos seus dois filhos, ainda jovens: a de Geta foi destruída. Este *tondo*, único exemplo de retrato pintado dum imperador romano que sobreviveu até aos nossos dias, apesar de se saber que muitos outros terão existido, curiosamente apresenta uma composição simples mas ao mesmo tempo reveladora. Efetivamente, como salienta Michael Siebler, estamos perante

...uma disposição dinástica claramente oficial. Os bustos do imperador e do seu filho Caracala encontram-se à frente dos da imperatriz e do filho mais novo, Geta, o que revela uma clara definição iconográfica de estatuto e de sucessão ao trono: naquela época, Caracala já tinha subido ao estatuto de Augusto, enquanto Geta era apenas César (Siebler, 2008, p. 76).

**Figura 1** - Exemplo da *damnatio memoriae* do Imperador romano *Geta*. Tondo com a família de Septímio Severo, onde Geta foi ‘apagado’ por ordem do irmão Caracala. Têmpera s/madeira, diâmetro 30,5 cm (Berlim, Altes Museum).



**Fonte:** fotografia de Carlos Trindade.

Mas, como as *damnatio memoriae* têm demonstrado não ser perfeitas, pelas mais diversas razões, Ana Teresa Gonçalves também nos dá conta da existência de numerosas peças públicas ou privadas, sobretudo de pequena dimensão, que resistiram ao tempo e chegaram até aos nossos dias, e onde encontramos Geta representado. Assim aconteceu com diversos pequenos camafeus retratando os membros da família imperial, talvez porque eram peças de grande valor económico, e com algumas cabeças de estátuas, que

se encontram hoje dispersos pelos acervos de diversos museus. As melhores imagens que nos restam, e as mais numerosas, são porém as das moedas de diversos valores – denários, áureos, sestércios, etc. – cunhadas com a efígie de Geta em diversos períodos da sua vida [ver figura 2], seja sozinho ou acompanhado dos outros elementos da *domus* severiana, propagando a *concordia* no Império, e isto apesar de Caracala ter ordenado que se fundissem todas as que a ostentassem, porque para além do valor intrínseco eram fáceis de esconder<sup>43</sup>. Foi até possível ao investigador R. Cappelli, a partir do estudo numismático, fazer um quadro mostrando as transformações físicas de Geta desde criança até à idade adulta<sup>44</sup>. Também chegaram até aos nossos dias dois medalhões coloniais em bronze, cunhados em Estratonicea (na Cária, região da Turquia asiática), que contêm no seu anverso os bustos de ambos os Augustos irmãos.

**Figura 2** - Anverso e verso de três moedas com a efígie de *Geta*, de diferentes períodos da sua vida.



**Fonte:** <http://dougsmith.ancients.info/geta.html>

<sup>43</sup>Em boa verdade, também estas não teriam chegado até nós não fosse o facto de Geta ter vivido nesta época da história romana, a do *Império*; pois foi só com o ditador Gaio Júlio César (em 44 a. C, ano do seu assassinio por Brutus) que adveio a prática política de propaganda oficial, depois comum, de cunhar moedas com efígies imperiais, após este ter sido o primeiro político romano a obter autorização do Senado para gravar o seu rosto nessas pequenas peças circulantes, em vida – no seu caso, a moeda cunhada tinha ainda inscrita a frase *Caesar dictator perpetuo*, uma afirmação de autoridade que desse modo era difundida por todo o Império – assim pondo em causa os velhos princípios e hábitos republicanos, à luz dos quais tal ousadia implicando um culto da personalidade podia ser considerada um escândalo. Porque até aí, como diz M. Siebler (2008, p. 8) “...era basicamente ultrajante para um romano. (...) As estátuas honoríficas de políticos mercedores e generais vitoriosos erguidas no Fórum ou em locais públicos por decreto do senado e do povo eram, por outro lado, consideradas boa conduta entre os grandes da República.”

<sup>44</sup> Vd. R. Cappelli (1963). A propósito das moedas com a efígie de Geta, vd. também s. a. (1992, pp. 35-36), onde se apresentam igualmente exemplos relativos às *damnatio memoriae* de Calígula, Nero e Seiano (favorito de Tibério, associado no ano 31 ao quinto consulado do imperador, caído em desgraça e morto).



Acrescentaremos ainda, em relação a este caso, que também num número considerável de papiros (cento e um) encontrados no Egito, contendo recibos de tributos enviados pelos sacerdotes da cidade de Oxyrhynchus para Roma, o nome de Geta foi conservado, apesar do mesmo não ter acontecido em outros do mesmo lote (em trinta e nove) onde foi rasurado de diversas formas.

Apesar do termo ser de origem romana, devemos salientar que em tempos ainda mais remotos fenómeno semelhante de *damnatio memoriae* terá ocorrido no antigo Egito. Na verdade, são conhecidos pelo menos três casos, relativos aos faraós *Amenhotep IV/Akhenaton* (c. 1364 ou 1351/50 – 1347 ou 1334/33 a. C.)<sup>45</sup>, *Hatchepsut* (c. 1490 ou 1479 – c. 1468 ou 1458 a. C.)<sup>46</sup> e Menmiré-setepenré *Amenmesés* (1203 ou 1202 – 1200 ou 1199 a. C.). Os casos mais discutidos são sem dúvida os dos dois primeiros referidos – com a particularidade do segundo ser uma mulher –, pertencentes ambos à XVIIIª Dinastia do Império Novo, aquela que assinala o início de uma nova era na história milenária da civilização egípcia, que atinge aí, como é reconhecido, o seu máximo esplendor. No entanto, por ser um tema demasiado extenso, e complexo, não o podemos desenvolver aqui.

Devemos, contudo, salientar que a prática de apropriação foi uma constante na história egípcia. Assim, era comum que uma vez subido ao trono, e ao poder supremo, o faraó comesse por tomar posse da sua função de “mestre-de-obras” e, de acordo com a tradição, aproveitasse os elementos arquitetónicos e escultóricos dos reinados precedentes, para os aplicar nos seus próprios monumentos. Neste aspeto, ninguém terá superado Usermaetré *Ramsés II* (c. 1279 – 1212/13 a. C.), que terá sido quiçá o maior construtor do antigo Egito, deixando evidências da sua extraordinária atividade um pouco por todo o país (as mais famosas são hoje os dois templos de Abu Simbel, na Núbia), parecendo ter-se contentado pouco com as realizações próprias para demonstração do seu poder e grandeza, não se importando de apropriar-se daquelas de outros, apondo o seu nome em monumentos e estátuas que remontarão inclusive até ao

---

<sup>45</sup> Damos as datas mais referida nas fontes consultadas, mas devemos relevar que as datas deste período, como noutros, continuam hoje em dia a ser objecto de controvérsias. Na realidade, apesar dos numerosos estudos e do muito que se escreveu, honestamente não é ainda possível situar com precisão o reinado deste faraó, porque os dados científicos não são ainda considerados suficientemente sólidos.

<sup>46</sup> No caso do reinado desta rainha-faraó, também existem muitas discrepâncias em relação às datas apontadas nas muitas fontes consultadas. Não indicamos bibliografia específica a este respeito, e sobre a sua *damnatio*, à semelhança do caso anterior, porque para sermos minimamente rigorosos seriam dezenas de referências, o que nos parece um tanto despropositado para um artigo como este. Optamos então por fazer um resumo.

Império Médio. O seu afã, a esse respeito, foi de tal ordem que hoje quase todos os monumentos contêm cartelas<sup>47</sup> visíveis com o seu nome de coroação (*Usermaetré*). É provável, segundo muitos especialistas, que também seja o principal responsável<sup>48</sup> pelo apagar e rasurar dos registos oficiais (as *Listas Reais*<sup>49</sup>) os nomes de *Akhenaton* e *Hatchepsut*, alterando-os e reescrevendo-os, numa prática de palimpsesto.

### **A *damnatio memoriae* moderna e contemporânea**

É sobejamente conhecido o projeto de censura política conhecido como *Fotoestalinismo*, durante o período estalinista da ex-URSS, exercido metodicamente através da adulteração de fotografias levada a cabo exclusivamente com a utilização eficaz de procedimentos clássicos de laboratório:

...el tristemente célebre proyecto de censura política ejercido durante el período totalitario del gobierno de Stalin (...). En síntesis, la obsesión de Stalin por acabar con sus enemigos políticos le llevó a no contentarse con eliminarlos físicamente de la faz de la tierra, sino que también sintió la necesidad de borrarlos para siempre de la historia. Para ello, un experto grupo de técnicos de laboratorio fotográfico al servicio del dictador se ocuparon por manipular sutilmente miles de documentos fotográficos (que servían como testimonio gráfico de los hechos acaecidos en el régimen comunista), con la única finalidad de borrar subrepticamente a aquellas personas declaradas *non gratas* por el régimen o que habían caído en desgracia a los ojos de Stalin. Un buen número de personajes fueron literalmente “depurados” de las imágenes oficiales negándoles así su derecho a la existencia como agentes activos de la revolución soviética, y todo ello sin que el observador percibiese la ostensible manipulación a la que esas fotografías habían sido sometidas (Isla, 2004, p. 77).

Sem dúvida, um dos personagens políticos mais abrangidos por tal prática de falsificação, que terá sido muito comum, foi Lev Davidovitch Bronstein, que ficou conhecido para a História sob o nome de *Trotsky* (1879-1949). O famoso dirigente revolucionário companheiro de percurso de Lenine, que desempenhou papel fundamental na revolução bolchevique, tendo criado e organizado o Exército Vermelho que comandou ao longo da Guerra Civil (1918/20) contra os “brancos” e foi determinante para uma

---

<sup>47</sup> Tanto o nome de coroação como o nome de nascimento costumam estar delimitados por aquilo que se designa uma *cartela* (cada um deles encerrado na sua respetiva). Com uma forma que terá derivado dum laço de corda com as extremidades amarradas, a sua presença no seio das inscrições hieroglíficas permite reconhecer facilmente a presença de nomes reais.

<sup>48</sup> Também são apontados como responsáveis Horemheb (c. 1333 ou 1319 - 1306 ou 1292/91 a. C.), faraó sucessor de Tutankhamon, e Tutmés III (c. 1490 ou 1479 - 1436 ou 1425 a. C.), o sucessor a Hatchepsut.

<sup>49</sup> Listas de reis inscritas nos templos e túmulos: a *Lista Real de Abido (in situ)* e a *Lista Real de Karnak* (hoje no Museu do Louvre), por exemplo.

vitória dos bolcheviques na mesma, entrou a partir de 1925 em “rota de colisão” com Estaline, de que denunciou o poder crescente. Excluído em Novembro de 1927 do Comité Central pela direção do Partido Comunista, foi em seguida expulso da URSS em 1929, sob a acusação de “actividades contra-revolucionárias”. O resto da sua vida passou-o no exílio até ao seu fim anunciado, a 20 de Agosto de 1940, no México, onde foi assassinado por Ramón Mercader – membro do Partido dos Comunistas da Catalunha –, um agente infiltrado a mando de Estaline.

Dissemos que o assassinato de Trotsky se tratou de um fim anunciado porque, a partir da sua expulsão da URSS a sua lembrança foi sistematicamente, e propositadamente, apagada em todos os registos fotográficos a partir daí divulgados. Assim, num primeiro momento, a desapareção de Trotsky em toda a documentação fotográfica mais não faz que anunciar, de certa maneira, a sua futura e previsível desapareção física.<sup>50</sup>

Referimos o caso concreto da manipulação de fotografias de Trotsky na ex-URSS, mas convém lembrar que tal prática foi comum noutros países da Europa de Leste, na mesma era, como é o caso da antiga Checoslováquia. O escritor checo Milan Kundera na obra *O Livro do Riso e do Esquecimento* menciona o caso do ex-ministro dos Negócios Estrangeiros Clementis, que apareceria numa foto amplamente divulgada, tirada num dia invernos de Fevereiro de 1948, aquando dum discurso do dirigente comunista Klement Gottwald na varanda dum palácio barroco situado na praça da *Cidade Velha* de Praga, perante centenas de milhares de cidadãos. Clementis estava ao lado de Gottwald, e porque nevava e estava muito frio terá tirado o gorro de pele que trazia para o colocar na cabeça descoberta do seu camarada. Porém, quatro anos decorridos, foi acusado de traição e enforcado; a partir daí, desapareceu de todas as fotografias<sup>51</sup>. Também, fora do território europeu, mas igualmente na órbita soviética, são conhecidos casos semelhantes de manipulação de fotografias em Cuba, como foi lembrado num pequeno artigo publicado na imprensa portuguesa, a propósito da morte de Carlos Franqui a 16 de Abril de 2010, o

---

<sup>50</sup> Para a análise de alguns exemplos concretos de manipulação de fotos em que aparecia Trotsky, vd. Pepe Isla (2004, pp. 72-73). No caso de Trotsky, há a acrescentar, como lembra o historiador cultural Peter Burke (2011, p. 82), as sucessivas revisões da Enciclopédia Soviética, *com e sem* a entrada que lhe dizia respeito. O mesmo historiador, mais adiante (*idem*, p. 83), refere a posição do psicólogo social Peter Burger que “...ha sugerido que todos reescribimos constantemente nuestra biografia a la manera de la Enciclopedia Soviética.”

<sup>51</sup> Cf. Milan Kundera (2009, p. 9).

qual foi um dos antigos companheiros de Fidel Castro na Sierra Maestra, sendo então o responsável pela direção da *Radio Rebelde* e do jornal clandestino *Revolución*.<sup>52</sup>

Aquela prática que designamos de *damnatio memoriae* ainda continua a exercer-se nos nossos dias. Assim aconteceu com a abolição dos símbolos ligados ao fascismo em Itália, ou os do nazismo na Alemanha, bem como os do comunismo nos países de Leste (o caso muito conhecido, por exemplo, da Polónia). No caso da Alemanha, também nos anos seguintes à sua reunificação de 1990 se assistiu a um processo de *damnatio*. De um dia para o outro, a Leste, os nomes de cidades, ruas e edifícios foram rebatizados, voltando a ser conhecidos em muitos casos por aqueles anteriores a 1933. Também foram restaurados memoriais e rituais, ao mesmo tempo que se demoliam edifícios da antiga RDA. Efetivamente, não se procurava recuperar a história, mas sim apagá-la, como já em 1997 bem assinalava o crítico literário e cultural alemão Andreas Huyssen:

En aquellos excitantes meses posteriores a la caída del Muro, el pasado de Berlín parecía estar en el aire, prácticamente al alcance de la mano. Berlín era una ciudad abierta al Este y al Oeste, tan abierta al pasado como al porvenir. Desde entonces, claro está, se ha expandido una política de olvido deliberado que se dirige en primera línea contra la RDA, es decir, contra aquellos que hicieron posible la reunificación. Así sucedió con los debates por la denominación de las calles, en que se eliminaron los nombres socialistas en favor de los patronímicos anteriores, a menudo decididamente antisocialistas; así sucedió con las estatuas y los monumentos socialistas que fueron retirados, y, finalmente, con la inenarrable discusión en torno de la demolición del Palacio de la República en favor de una reconstrucción del Palacio de los Hohenzollern. Aunque, en última instancia, no todos esos intentos de demolición tuvieron éxito, hay que recordar que tales maniobras no constituyen tan sólo una edición estilística del texto comunista de la ciudad. Más bien fueron pura estrategia de poder, una última erupción de la ideología de la Guerra Fría, estrategia perseguida por medio de una política de los signos que, claro está, terminó volviéndose contra sus propios autores (Huyssen, 2002, p. 694).

Também, em anos recentes (a 26 de Dezembro de 2007), em Espanha foi aprovada no Parlamento (*Congreso de los Diputados*), por escassa margem, uma controversa “Lei da Memória Histórica” (la 52/2007), como é conhecida vulgarmente, que entre outros aspectos visava banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo, para além de declarar ilegais todos os órgãos penais instituídos por Franco.

Após animados debates e uma grande polémica, a proposta de lei do governo socialista de José Luís Zapatero (aprovada em conselho de ministros em 28 de julho de

---

<sup>52</sup> Vd. Luís Almeida Martins (2010, p. 24).

2006) acabou por acolher uma alteração no seu artigo 15º, da iniciativa dos partidos da esquerda Izquierda Unida (IU) e Iniciativa por Cataluña (ICV, Verdes), que alargou o seu âmbito, e além de banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo unicamente nos edifícios estatais, conforme previsto na proposta inicial, passou também a abranger todas as administrações públicas, mesmo que sediadas em propriedade privada.<sup>53</sup> Entretanto, já em 2021, foi aprovado pelo governo de Pedro Sánchez o anteprojecto “Lei de Memória Democrática” (elaborada por Carmen Calvo), mais ambiciosa que a anterior – que foi boicotada na prática pelo governo de Rajoy, que não destinou um euro para a sua efetiva aplicação –, ao promover o reconhecimento das vítimas do franquismo, ilegalizar a Fundação Francisco Franco e transformar o denominado Vale dos Caídos<sup>54</sup> num cemitério civil, uma espécie de museu para contextualizar as circunstâncias da sua construção e o seu significado.

É certo que nos tempos modernos também se têm verificado, sem aquela “carga legal”, em períodos de fortes mudanças políticas e sociais (alterações de regime político, revoluções, guerras), com as convulsões resultantes e os momentos de raiva popular, todo o tipo de destruições a nível de património monumental, como aconteceu após a queda emblemática do Muro de Berlim geradora das mudanças na generalidade dos países do Leste Europeu que estavam sob a órbita da antiga URSS – onde milhares de estátuas e outras obras de arte que induziam a lembrança do regime comunista foram retiradas, partidas, queimadas ou proibidas em finais dos anos oitenta<sup>55</sup> –, ou, em anos mais recentes, no Iraque com o “triste espectáculo” da remoção ou derrube das efígies do ditador Saddam Hussein em Bagdade, em 2003, com toda a carga simbólica que muitas vezes implicam.

---

<sup>53</sup> Outro aspeto da lei, que consideramos bastante importante, permitiu evidenciar os modos como o controle da memória é habitualmente exercido pelo poder. Referimo-nos àquele que possibilitava a localização e exumação das vítimas republicanas “desaparecidas” durante a Guerra Civil (1936/39) e a década de repressão franquista que se lhe seguiu, reabilitando-as: lembre-se a propósito, que foi preciso esperar até 20 de novembro de 2002 para o Parlamento espanhol reconhecer finalmente, e condenar – como era de esperar, também sem unanimidade –, que a Guerra Civil tinha começado através de um golpe-de-estado ilegítimo, contra o governo republicano vigente.

<sup>54</sup> O *Vale dos Caídos*, um complexo arquitetónico localizado nos arredores de Madrid, no qual o ditador espanhol Francisco Franco esteve sepultado desde que morreu, em 1975, já perdeu parte do seu significado com a exumação e transladação dos restos mortais daquele em outubro de 2019. O novo projeto de lei estabeleceu ainda dois dias para o reconhecimento das vítimas da ditadura e da Guerra Civil: o 31 de outubro, para todas as vítimas, e o 8 de maio especificamente para os exilados. Também, todas as sentenças dos tribunais ditadas durante a Guerra Civil serão anuladas; e a apologia do franquismo passará a ser delito, sendo estabelecidas multas.

<sup>55</sup> Atitude contrastante, portanto, com aquela, rememora-nos Françoise Choay (2000, p. 96), “...dos revolucionários soviéticos que, depois de 1917, conservaram intacta a cidade-símbolo do poder dos czares, São Petersburgo e os seus palácios, onde o povo soviético veio desfilar ritualmente diante dos testemunhos da sua história e dos tesouros acumulados pelos soberanos, fundadores da nação.”

## **ALGUNS EXEMPLOS DE APROPRIAÇÕES PARADAMNATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Num ensaio de 1992, o historiador e crítico de arte norte-americano Benjamin H. D. Buchloh, também co-editor da revista *October*, considerou o famoso *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg [ver figura 3] como o primeiro gesto inaugurador, e emblema, do acto apropriacionista pós-moderno<sup>56</sup>.

Pela nossa parte, entendemos que o gesto de Rauschenberg deve ser distinguido das práticas apropriacionistas correntes, e propomos o conceito de *apropriação paradamnativa* para o classificar, assim como a outros gestos posteriores, de outros artistas, que podem invocar o seu exemplo.

Como se sabe, Rauschenberg pediu a De Kooning um dos seus desenhos, e obteve-o, com o intuito explícito de o transformar numa obra *sua* após o apagar e apor-lhe as suas marcas, em vez de o conservar como obra de arte de coleção, do que resultou uma monocromia, ou quase. O próprio Rauschenberg deixou testemunho dos passos do seu procedimento:

Al principio no le gustó mucho la idea; pero la había comprendido perfectamente y, al cabo de un momento, aceptó. Sacó un cartapacio de sus dibujos y empezó a pasarles revista. Sacó uno, lo miró y dijo: “No, no voy a facilitarle las cosas. Debe ser algo que echaré en falta”. Sacó entonces otro cartapacio, lo examinó y me dio finalmente un dibujo que me llevé a casa. No fue para nada fácil. El dibujo había sido hecho com una mina dura, pero también grasa, y tuve que trabajar duro en ello, utilizar todo tipo de gomas. Pero a fin de cuentas, funcionó verdaderamente bien, me gustaba el resultado. Me pareció una obra de arte totalmente legítima, obtenida a partir de un borrado.

Así el problema estaba resuelto y no merecía la pena volver a empezar (Rauschenberg, referido por Hernández, 1996, p. 61).

**Figura 3** - Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing* (1953).

---

<sup>56</sup> Cf. Benjamin H. D. Buchloh (1992). Não é esse, contudo, o entendimento da socióloga brasileira Lymert Garcia dos Santos (2004, p. 34), para quem, seguindo um raciocínio subtil, “... quando Rauschenberg apaga um desenho de De Kooning (...) não se trata de interferência na imagem, mas também, a rigor, tampouco de interferência na obra – o gesto visa desfazê-la, não destruí-la nem alterá-la, e funciona como um *statement*: para Rauschenberg, trata-se de declarar que é preciso encontrar um caminho próprio homenageando e reconhecendo, ao mesmo tempo, tudo o que esse caminho deve ao trabalho de De Kooning.”



Fonte: <http://wiki.brown.edu/confluence/display/mcm0750/I+Erased+de+Kooning>

A nossa posição está mais próxima da de David Bachelor, o qual ressalta que este desenho de Rauschenberg, como outras pequenas obras que ele realizou no mesmo ano – *Untitled (Gold painting)* – apresenta as características de um *palimpsesto*, algo muito comum nos exemplos de *damnatio memoriae* egípcios, como referimos antes:

Nos dois exemplos há a sensação de que existe qualquer coisa fisicamente subjacente ou temporalmente anterior à obra acabada. Remoção ou encobrimento. Nem tem a ver com a *redução* de da pintura de Rodchenlo, nem é um simples cancelamento da pintura; em vez disso, aqui a monocromia é a *corrupção* de outra obra. Um palimpsesto. Não uma tábua rasa. Nem singulares, nem despojados, nem claros, os palimpsestos estão sempre já marcados pelo mundo, pela contigência. Não são princípios nem fins, são continuações. Nunca são puros. São sempre ao mesmo tempo menos e mais do que aquilo que lhes é imediatamente anterior. São sempre provisórios. E são sempre únicos. Um palimpsesto parece implicar sempre que, por ter acontecido uma vez, esse encobrimento pode voltar a acontecer. Diz: cuidado; esta superfície não é mais segura do que a anterior (Bachelor, 2006, p. 135).

Como já sublinhamos, quando tratamos o tema da *damnatio memoriae*, na sua origem está uma condenação por parte da “autoridade”. Abordamos essencialmente os aspectos políticos, relacionados com a eliminação de pessoas em todo o tipo de registos e representações, tanto na Antiguidade como nos tempos modernos. No campo da arte poderia não ser tão evidente à primeira vista a sua aplicação, a não ser evidentemente nos casos daquelas obras (demos alguns exemplos) relacionadas diretamente com as pessoas condenadas à *damnatio*. Mas, na verdade, podemos argumentar que durante o período

contrarreformista, por ação da Inquisição, existiram de facto casos de condenações damnativas de *obras artísticas*<sup>57</sup>, não de pessoas, ou seja, os artistas. Pode-se, portanto, invocar essa “tradição”.

O caso mais conhecido, evidentemente, é o do fresco *O Juízo Final* que Miguel Ângelo pintou na Capela Sixtina. Como é sabido, quando Giovanni Pietro Caraffa, ex-chefe da Inquisição, se tornou o papa Paulo IV em 1555, cedo começou uma campanha, que chegou a ser violenta, para levar o artista perante o Santo Ofício, o que não veio a acontecer devido aos esforços do secretário de Estado San Carlo Borromeo, que era admirador daquele.

Porém, no seguimento do Concílio de Trento (1563) – que teve como consequência um endurecimento da doutrina e da disciplina –, onde foi criada uma comissão de cardeais para resolver o problema, Paulo IV ordenou em 1564 a execução de “intervenções reparadoras” no fresco, sendo disso encarregue Daniele da Volterra, um aluno de Miguel Ângelo que, para além de outros retoques, cobriu com gazes, véus e panos (vulgo *fraldas*) as partes “vergonhosas”: as das trezentas e quatorze figuras, muitas delas pintadas por Miguel Ângelo inteiramente nuas. Aliás, sabe-se que, antes dessa intervenção, algumas delas - como a de Santa Caterina della Ruota - foram destruídas a escopro, antes de serem refeitas.

Depois desta, seguiram-se outras intervenções ao longo dos anos: o papa Pio IV, ainda insatisfeito, mandou acrescentar mais roupagens, e depois dele Clemente VIII quis destruir o fresco, que só se terá salvo graças à intervenção da Academia de San Lucas. Pio V também mandou repintar alguns corpos: foi nessa altura, que o pintor El Greco se ofereceu para destruir o fresco de Miguel Ângelo e pintar um outro em sua substituição, “modesto, decente y no peor pintado que el otro” (Blunt, 1992, p. 127, nota 32).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Antes da Contrarreforma, durante o séc. XV e começos do séc. XVI, só é conhecido de facto um caso no qual foram adoptadas medidas oficiais contra uma pintura considerada “herética”: *The Assumption of the Virgin*, de Francesco Botticini (que hoje se encontra na National Gallery, de Londres), baseada num poema do florentino Matteo Palmieri. Entre 1485 e 1500, as autoridades eclesiásticas ordenaram que se cobrisse a pintura, que estava numa capela da igreja de San Pier Maggiore (Florença), onde Palmieri seria sepultado. A capela terá estado mesmo proibida.

<sup>58</sup> Blunt refere que em 1762 Clemente XIII mandou acrescentar mais roupas; depois, em 1936, correram rumores de que Pio XI pretendia continuar a tarefa. Quando em finais dos anos 80 se levou a cabo o restauro da abóbada da Capela Sixtina, também estalou a polémica em torno da possibilidade de retirar os acrescentos espúrios no *Juízo Final*, com muitos a defenderem que tal não se deveria fazer. Na altura, Romeo De Maio (referido por Minetti, 1989, p. 92), professor de história do Renascimento na Universidade de Nápoles e um especialista na obra de Miguel Ângelo, deu a seguinte opinião: “De um ponto de vista filológico (...) parece-me anti-histórico, criminoso, eliminar um testemunho que podemos, sem dúvida, considerar fonte de documentação relativa a um acontecimento que durou séculos e se tornou a expressão mais significativa da cultura da contra-reforma.” Corrige-se: “Melhor dizendo, da pedagogia contra-reformista.”



Também são conhecidos outros casos, como o de Veronese (Paolo Caliari), que foi condenado em Julho de 1573 pelo Santo Tribunal da Inquisição, na sequência do inquérito que lhe foi instaurado, a alterar a sua pintura *Cena a Casa de Levi*, que foi executada para a parede do fundo do refeitório da Basílica de São João e São Paulo (em substituição de uma pintura de Ticiano, que ardeu num incêndio em 1571), e atualmente se encontra na Gallerie dell'Accademia, em Veneza. Veronese foi acusado pelos inquisidores de ter introduzido na pintura certos detalhes (uma criada a sangrar do nariz, anões, um louco com um papagaio, etc.) que não são mencionados na história original bíblica, e considerados por eles fora de lugar numa pintura religiosa<sup>59</sup>; Veronese ainda tentou argumentar, mas as suas explicações (centradas sobretudo em fundamentos artísticos, como seria de esperar) não foram aceites, pelo que lhe ordenaram que executasse algumas mudanças, que ele realizou apenas pontualmente, sanando o problema.

Como salienta Blunt (1992, p.125),

Es típico de los métodos de la Contrarreforma que en este caso la Inquisición quedara satisfecha con algunos cambios de detalle que, por otra parte, dejaron en el cuadro y en el sentimiento que de él se desprende, un carácter tan mundano como el que antes tenía, pero las réplicas de El Veronés son más instructivas todavía. Sus ideas eran enteramente renacentistas. Piensa en términos de belleza y no de verdad espiritual, su objeto era pintar un magnífico espectáculo histórico, no la ilustración de una historia religiosa. Esto se explica por el hecho de que la fase tridentina de la Contrarreforma afectó relativamente poco a Venecia en comparación con casi todo el resto de Italia.

Os artistas contemporâneos que passamos no seguimento a analisar, não realizaram os seus trabalhos em obediência a um imperativo provindo de qualquer “autoridade” – daí propormos o conceito de *apropriação paradamnativa* –, mas de qualquer modo prosseguem, ou estão em sintonia, com o gesto inaugural, irreverente, do jovem Rauschenberg. Além do mais, estamos inteiramente de acordo com Thierry de Duve (2008, p. 176), que considera que temos de fazer uma distinção: “...a distinction I think we ought to make between works of art produced, shown and, as the case may be, destroyed as art, and works of art produced, shown and destroyed *in the name of art*.”

---

<sup>59</sup> Neste caso, pode-se dizer, as autoridades eclesiásticas não apelaram apenas à moralidade, mas serviram-se também de uma teoria artística - a teoria do *decorum* (*convenevolezza* ou *decoro*), enunciada pela primeira vez por Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci -, adaptando-a para fins diferentes daqueles para que tinha sido criada: deixa de ser apenas um elemento aplicado à representação realista do mundo exterior, relevante para a pintura de *história*, para torná-la mais convincente. Passa-se a exigir que numa pintura se tenha atenção, ao mesmo tempo, a que tudo nela seja apropriado à cena representada e ao *lugar* para que é destinada (não é indiferente que seja para uma igreja ou para um palácio particular). Para uma abordagem aprofundada à teoria do *decorum*, vd. Rensselaer W. Lee (1967, pp. 34-41)

## Jake & Dinos Chapman

Em 2003, os irmãos Jake e Dinos Chapman realizaram um conjunto de oito águas-fortes em que, para grande escândalo de muitos, se apropriaram de gravuras de Goya da série *Los Desastres de la Guerra* (1810-20), impressas a partir das chapas originais, que eles tinham, entretanto, adquirido por 25 000 libras. A série, intitulada *Insult to Injury*, foi descrita por eles como "... «Goya reworked and improved»" (Chapman *apud* Finger e Weidemann, 2011, p. 113).

Na verdade, não era a primeira vez que se inspiravam na série de Goya, pois em 1993 já se tinham servido da mesma para fazer pequenas esculturas nas quais exploraram o tema da morte e tortura presente nas águas-fortes originais, em que o pintor espanhol representou os horrores da guerra causados pelas invasões napoleônicas. Só que, desta vez, foram mais longe transgredindo certos limites, mais ou menos aceites, ao intervir diretamente sobre a própria materialidade das gravuras, acrescentando-lhes elementos estranhos, ao pintarem rostos de palhaços, cabeças de macacos e de cachorros, sobre as cabeças decepadas dos torturados.

Mas qual foi a razão que levou os Chapman ao seu gesto artístico? Pura gratuidade e desejo de provocar escândalo? A socióloga Lymert Garcia dos Santos, pondo de parte esta última hipótese, por a considerar uma visão simplista e preguiçosa por parte dos críticos, cita uma afirmação de Jake Chapman numa entrevista ao jornal *Financial Times* e propõe outra explicação:

...«aquilo que faz de Goya um artista apaixonante é, por um lado, a íntima contradição entre a influência artística exercida sobre ele pelo Iluminismo e, por outro, a violência cometida contra o seu povo em nome da razão. Diz-se frequentemente que essa obra é uma representação do atroz. A meus olhos, Goya quis, sobretudo, expôr o quanto a violência é necessária para a razão. Essas gravuras descrevem os mecanismos desta «moral esclarecida» pela qual a violência é um meio eficaz de demonstrar a necessidade absoluta de uma moldura ética.»

Ao interferirem na série, os Chapman não estariam então fazendo outra coisa senão atualizar e exacerbar a contradição entre violência e razão já admiravelmente exposta por Goya, reconfigurando a questão posta no início do séc. XIX para o contexto do início do séc. XXI (Chapman referido por Santos, 2004, pp. 32 e 34).

Na verdade, a socióloga é de opinião que os Chapman mais não fazem do que retomar através da pintura um problema já apontado por Heiner Müller, na obra *Guerre sans bataille*: o do dilaceramento de Goya, que teve de viver a contradição entre a sua admiração pelo Iluminismo e a Revolução em França e a situação na sua Espanha natal, monárquica e reacionária, após a invasão de um exército de ocupação, com tudo o que isso implicou em termos de abusos e crueldade, de violência sem sentido; onde os camponeses foram os primeiros a formar a guerrilha que combateu o progresso, chegado sob a forma de terror, pondo-se do lado dos seus exploradores.

Já o historiador de arte Edward Lucie-Smith (2001, p. 267) viu nestes trabalhos dos artistas britânicos, realizados sob o fascínio pelos *Desastres* de Goya, um prenúncio daquele que ele considerou ser o mais ambicioso projeto artístico daqueles, dedicado ao tema do Holocausto: a instalação *Hell* (1997-2000)<sup>60</sup>. Aquela aqui reproduzida é uma “modernização” da gravura nº 39 de Goya, *Guerra, Grande hazaña! Con muertos!* – na qual se vêem três homens mortos, mutilados –, e que já tinha sido motivo da conhecida escultura dos irmãos intitulada *Great Deeds Against the dead* (1994) [ver figuras 4 e 5], apresentada na célebre e polémica exposição *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection*.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> A instalação era uma espécie de versão actualizada da representação do *Inferno* pelo pintor alemão Hieronymus Bosch, tal como vemos nos trípticos *O Jardim das Delícias* (Museu do Prado, Madrid) e *O Juízo Final* (Academia de Belas-Artes de Viena). Exposta na Galeria White Cube, em Londres, consistiu num conjunto de nove grandes vitrinas de vidro, dispostas no espaço de modo a formar o símbolo nazi da suástica, no interior das quais se podiam ver maquetas de cenários paisagísticos, todos diferentes, com construções e edifícios variados; e todos eles serviam de palco para uma multitude de figuras humanas em miniatura (no mínimo, uns milhares), muitas delas com uniformes nazis, entregando-se à prática de todo o tipo de actos extremos de violência e crueldade imagináveis. Entretanto, fazendo juz ao seu título num acaso de autofagia, a instalação pertencente à coleção de Charles Saatchi ardeu aquando do incêndio nos armazéns/depósitos de Momart Warehouse, no dia 24 de Maio de 2004. Contudo, como anunciaram logo na altura do incidente, os irmãos haveriam de produzir uma nova instalação reactualizada: surgiu assim *Fucking Hell* (2008), que foi apresentada pela primeira vez na exposição individual *IF Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, realizada mais uma vez na Galeria White Cube (Maio-Julho de 2008), que referimos mais à frente, a propósito de outras obras dos irmãos.

<sup>61</sup> O título era uma referência consciente à exposição anterior de arte Britânica *Brilliant!*, no Walker Art Center em Minneapolis, e constituiu, de certa maneira, um manifesto dos chamados Young British Artists (YBA) surgidos em finais dos anos oitenta/princípios dos 90, e que depois de circularem por exposições em locais e galerias alternativas de Londres acederam, pela mão do polémico multimilionário e coleccionador Charles Saatchi, à prestigiada Royal Academy of Arts. A exposição, composta por mais de 120 obras de jovens artistas britânicos pertencentes à coleção referida, da qual era uma selecção, inaugurada em 1997 em Londres, e depois exibida em Nova Iorque e Berlim, esteve desde o princípio envolta em polémica, devido ao carácter perturbante dos temas abordados por artistas como Marcus Harvey, Chris Ofili, ou os irmãos Chapman, entre outros.

**Figura 4** - Jake & Dinos Chapman, *Insult to Injury* (2003). Água-forte de Goya retrabalhada.  
**Figura 5** - Jake & Dinos Chapman, *Great Deeds Against the dead* (1994). Diversos materiais com plinto.



**Fontes:** figura 4 em (Finger e Weidemann, 2011); figura 5 em (*ENCOUNTERS*, 2000).

Justamente evocando outros três trabalhos conhecidos dos irmãos, que foram expostos juntamente com *Great Deeds Against the dead* em *Sensation...*, como a instalação *Tragic Anatomies*, Santos prolonga a sua argumentação, aduzindo outra razão explicativa para o ato dessacralizador de uma obra-prima da história da arte, equivalente aparentemente ao comportamento anti-social do personagem Joker do filme *Batman* (1989) de Tim Burton:

Como se as gravuras de Goya fossem um genoma raro e precioso, cujas singularidades e virtualidades estimulam a tentação da reinvenção, isto é um novo *design*, capaz de promover uma nova atualização. Arte transgênica por excelência, não só nos resultados visíveis, mas principalmente nos *procedimentos operatórios*, o trabalho dos ingleses nos leva a perguntar se a recombinação de uma obra-prima da arte não é uma demonstração do sentido da recombinação de espécies de plantas, de animais e até mesmo dos corpos humanos, entendidos pelos artistas como obra-primas da evolução, e que agora se tornam passíveis de recriação (Santos, 2004. p. 36)<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Sobre as gravuras da série *Insult to Injury*, mormente para apreciar mais exemplos para além daquele que apresentamos aqui, vd. ainda o artigo de Nancy Hightower (2012, março 12).

A argumentação de Lymert Garcia dos Santos acaba por ter uma relação com a posição de Edward Lucie-Smith – a qual, tem a seu favor a insistência do ato seguinte dos irmãos –, se nos lembrarmos das experiências genéticas, e outras sinistras, levadas a cabo pelos médicos nazis. E, em 2008, os irmãos voltaram repetir a ‘graça’ de uma abordagem *paradarnativa*, desta feita com uma série de aguarelas de Adolf Hitler, pintadas entre 1914 e 1918. Talvez as aguarelas deste último não mereçam, de facto, a mesma consideração que as gravuras de Goya (em termos de qualidade artística, não há comparação possível), mas tornaram a causar polémica, porque as mesmas podem ser consideradas documentos históricos. Trata-se de uma série de onze aguarelas de paisagens, que os irmãos tinham adquirido num leilão, às quais depois acrescentaram soldados mortos, pontes destruídas, arco-íris e formas geométricas coloridas. A série, intitulada *March of The Banal*, foi vendida durante a 35ª edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris (FIAC), em Outubro de 2008, através da galeria inglesa White Cube, pela módica quantia de 815 mil euros, a compradores que preferiram manter o anonimato.

**Figuras 6 e 7** - Jake & Dinos Chapman, aguarelas da série *March of The Banal*, exposição *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be* (2008).



**Fonte:** <https://theoddmomentemporium.tumblr.com/post/29271527435/if-hitler-had-been-a-hippy-how-happy-would-we-be>

Mesmo sendo o autor das aguarelas intervencionadas quem é, as reações críticas surgiram imediatamente. Na verdade, a questão não é tão simples como parece. A questão que se põe, como já acontecia no caso das gravuras de Goya, de valor artístico inestimavelmente superior, é que o simples facto de as terem adquirido não lhes dá automaticamente o direito de uma intervenção sobre elas, visto continuarem a estar sujeitas ao direito intelectual ou moral, o que quer dizer que os Chapman, como outros quaisquer artistas que resolvam ter a mesma atitude, podem ser levados perante a justiça, bastando para isso que qualquer descendente do autor material das obras, ou o seu executor testamentário, resolva agir. Além disso, como argumentou na altura o crítico de arte Jean-Max Colard no jornal *Le Monde*, o que os Chapman fizeram pode ser considerado “maquilhagem irreversível de um arquivo histórico” e, indo mais longe, criticou-os por “revisionismo *cool*” considerando que “...não falta muito para que os detratores habituais da arte contemporânea venham a público denunciar novamente a nulidade da arte actual” (Colard referido por AG., 2008, outubro 27)

**Figura 8** - Jake & Dinos Chapman, *One Day You Will No Longer Be Loved III* (2008). Óleo s./tela.



**Fonte:** <http://www.artknowledgenews.com/?lang=en&limit=50&limitstart=7350&q=New+Work>

Já antes, entre Maio e Julho desse mesmo ano, tinha estado patente uma exposição individual dos irmãos na galeria White Cube, em Londres, intitulada *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, que estava dividida em três partes.

Numa delas, da qual derivava o título, estavam expostas 20 aguarelas de Hitler que os Chapman compraram por 115 000 libras, e depois retrabalharam adicionando arco-íris [ver figuras 6 e 7], flores e outros elementos, pondo-as depois à venda por 685 000 libras: não sabemos se alguma delas terá passado a fazer parte da série *March of The Banal*. As outras duas partes eram compostas pela instalação *Fucking Hell* (2008), e uma série de 17 pinturas intitulada *One Day You Will No Longer Be Loved*, de retratos dos séculos XVIII e XIX, que estariam em más condições de conservação e de que os artistas se apropriaram, retrabalhando-os através da incorporação de deformações (horríveis, e algo macabras) nos rostos [ver figura 8].

No fim de contas, não será legítimo interrogamo-nos?, considerar condenável o ato de apagar, da (re)inscrição, da rasura, diretamente sobre uma obra de arte original, porque pressupõe franquear uma (outra) “fronteira”, que o artista deve evitar?: aquela que permite considerar que os fins justificam os meios.

### **Raphaël Denis**

Em 2008 (10 Janeiro/18 Fevereiro) o fotógrafo francês Raphaël Denis (Saint-Cloud, 1979) apresentou a exposição *Les Bâillons de la Bienséance. Portraits d'une Basse-Cour* na galeria parisiense Kamchatka, composta por várias séries – *Les Aïeux, À force de ressusciter, Les poules ont la vie dure* – de fotografias realizadas a partir de antigos negativos de vidro, comprados em antiquários, quase todos de retratos do princípio do século XIX, que editou em vários formatos (25 x 19 cm; 53 x 34 cm; 60 x 90 cm; 120 x 85 cm) e tiragens variadas.

Trata-se portanto de uma apropriação de imagens pré-existentes porque, na verdade, Denis criou as suas fotografias após a “tomada de vista”, através dos vários estados a que submeteu cada negativo, até à obtenção das *suas* imagens a preto-e-branco definitivas. Acontece que ele não pretendeu conservar quaisquer traços nostálgicos, e assim sendo, pegou nos negativos e submeteu a sua matéria aos maiores ultrajes, golpeando e escarificando a gelatina, garatujando-a, cancelando partes das figuras [ver figuras 9, 10 e 12], ou cuspiu-lhes em cima, por exemplo; já em papel, rasgou-as, picotou-as, furou-as, ou foi ainda mais longe como na foto *Deux pas en arrière* [ver figura 11]:

De cette image d'un jeune couple tranquille, Raphaël Denis fait une scène d'horreur: elle a la gorge perforée par un projectile, l'impact sur l'image dessine un soleil noir rayonnant, du sang noir a coulé partout, des humeurs blanches ont tout éclaboussé (Rouges, 2008, s.p.).

**Figura 9** – Raphaël Denis, *Pieuvre aux dents d'émail* (2007). Editada em três formatos.  
**Figura 10** – Raphaël Denis, *Pas Bouger* (2006). Edição de 12 exemplares, 60 x 90 cm.



Fonte: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=Raphael+Denis>

Pretendendo rivalizar com a pintura ou, melhor dizendo, jogar com rivalidade entre as duas artes, Denis sujeita assim as fotografias – fotos íntimas de albúns de família, retratos de mulheres mundanas, retratos burgueses ou de aparato, etc. –, a uma verdadeira operação de *damnatio*; daí o título do artigo que citamos, publicado no blog de artes do jornal *Le Monde* no dia 14 de Janeiro de 2008. É o que acontece de um modo, muito evidente, na foto *Madame la Marquise*, onde aquele que era um general coberto de medalhas é completamente ‘aniquilado’. Em todas as outras fotos, como nesta, também à volta das personagens desfiguradas e despojadas em maior ou menor medida do seu *décor*, tudo é decomposto, decrépito, criando uma tensão entre elas e a atmosfera envolvente, como que querendo dizer que aquele mundo a que pertenceram em tempos idos – no qual o novo médium tinha pretensões a igualar a pintura –, se desmoronou definitivamente.

Por fim, ainda acrescentaremos que a exposição referida causou alguma celeuma, e Denis foi apelidado de “vândalo”, “iconoclasta”, e “erradicador da memória”. No blog que citamos algumas críticas foram violentas mas, pior, o fotógrafo reagiu mal e achou-se também no direito de responder insultando, grosseiramente, quem o criticou.



**Figura 11** – Raphaël Denis, *Deux pas en arrière* (2006). Ed. de 12 exemplares, 60 x 90 cm.

**Figura 12**– Raphaël Denis, *Madame la Marquise* (2007).



Fonte: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=Raphael+Denis>

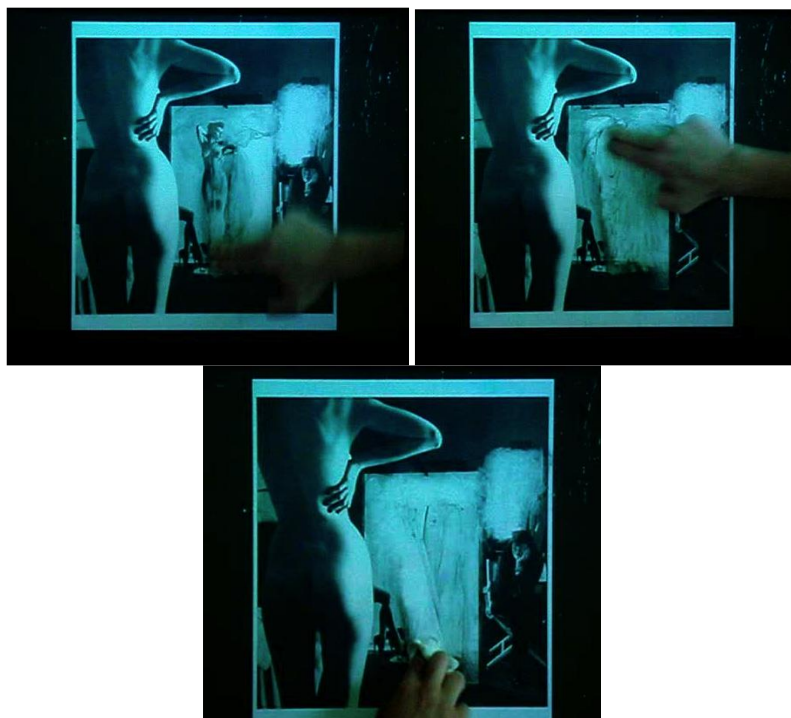
### José Maçãs de Carvalho

O artista português José Maçãs de Carvalho (Anadia, 1960), numa exposição individual realizada em 2007/2008 na Solar, Galeria de Arte Cinemática – 9 de novembro de 2007/12 de Janeiro de 2008 –, apresentou uma série de instalações-vídeo intituladas genericamente *Video killed the painting stars*, todas elas datadas de 2007, nas quais tomou como ponto de partida, nas suas palavras,

...a ideia de que há em nós uma pulsão destruidora da imagem, substanciada por inúmeros exemplos ao longo da história do homem: desde Jesus a expulsar os vendilhões do templo, passando pela iconoclastia luterana ou pela explosão dos budas afegãos até Mr. Bean apagando a cara da mãe de Whistler. O autor investiu-se desta pulsão destruidora e escolheu obras significativas da cultura visual do nosso tempo. Para tal usou a classificação dos diversos tipos de iconoclastas referidos por Bruno Latour em “*What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?*” (Carvalho, 2007, s. p.).

De entre as instalações apresentadas referiremos neste artigo apenas duas delas; aquelas que nos pareceram mais conseguidas, e também as que mais diretamente têm a ver com o tema aqui abordado. Trata-se em qualquer dos casos, todavia, de trabalhos em que José Maçãs de Carvalho não utilizou, felizmente, obras de arte originais para levar a cabo as suas ações “criativas” /iconoclastas. De qualquer modo, oferecem aos espectadores um verdadeiro catálogo de técnicas damnativas, pelo menos *in re* (em *espírito*), que poderiam ser usadas, se assim se quisesse e houvesse oportunidade, para as destruir ou modificar com o fim de criar outras muito diferentes.

**Figuras 13, 14 e 15** - *Video killed the painting stars #8 (newton)*, 2007. Três imagens da acção damnativa.



**Fonte:** Fotografias de Carlos Trindade.

Na instalação intitulada *Video killed the painting stars #8 (newton)*, de que apresentamos três imagens pertencentes a diferentes estádios sucessivos da ação gestual do artista português, efetuada muito metodicamente com uma qualquer substância solvente sobre uma cópia de uma imagem fotográfica [ver figuras 13, 14 e 15], demonstra-se como se poderia facilmente “apagar”, literalmente - o vídeo termina, de facto, com a aniquilação completa da imagem -, uma foto bem conhecida do fotógrafo de moda alemão (naturalizado australiano) Helmut Newton.

A outra instalação que escolhemos como exemplo, intitulada *Video killed the painting stars #9 (caravaggio)*, é bem mais violenta, porque o artista português dá largas a uma autêntica e encarniçada fúria destruidora sobre uma cópia de uma bem conhecida pintura de Caravaggio (Michelangelo Merisi), servindo-se para esse fim dos mais variados utensílios (facas, pregos e martelos, chaves de parafusos, spray, etc.), em fases sucessivas [ver figuras 16 a 19]. O resultado final é decerto bastante provocador, pondo em evidência o que poderia acontecer à pintura original seja por censura do seu valor simbólico, seja para inscrever sobre ela novos significados, ou muito simplesmente por recusa de aceitar o papel da(e) (qualquer) imagem, como mediadora do conhecimento.

**Figuras 16, 17, 18 e 19** - José Maçãs de Carvalho, *Video killed the painting stars #9 (caravaggio)*, 2007. Série de imagens da acção damnativa.



**Fonte:** fotografias de Carlos Trindade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AG. (2008, outubro 27). Ague relas de Hitler alteradas por artistas britânicos vendidas por 815 mil euros. *LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A.* Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ague relas-de-hitler-alteradas-por-artistas-britanicos-vendidas-por-815-mil-euros\\_n167626](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ague relas-de-hitler-alteradas-por-artistas-britanicos-vendidas-por-815-mil-euros_n167626)

Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. G. (2002). Conversación con Douglas Crimp. In J. V. Aliaga, M. de Corral, & J. M. G. Cortés (Ed.), *MicroPolíticas, Arte y cotidianidad 2001 – 1968* (pp. 258-319). Valência: Espai d'Art Contemporani de Castelló.

Batchelor, D. (2006). Na cama com a monocromia. In D. Sardo (Ed.), *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década* (pp. 132-141). Fundação de Serralves/Jornal Público. (Ensaio originalmente publicado em P. Osborne (Ed.), *From an Aesthetic Point of View, Art and the Senses*. Londres: Serpent's Tail, 2000).

Blunt, A. (1992). *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Ediciones Cátedra, S. A.

- Brenez, N. (2004). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, 13. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1900-v1-n1-cine616/007956ar/>
- Bretone, M. (1990). *História do Direito Romano*. Editorial Estampa.
- Buchloh, B. (1992). Allégorie et appropriation dans l'art contemporain. In *Essais historiques II: art contemporain* (107-153). Art édition.
- Burke, P. (2011). *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial, S. A.
- Cappelli, R. (1963). *Profili Imperiali Romani*. V. Mursia.
- Carvalho, J. M. de (2007). Video killed the painting stars. In *José Maçãs de Carvalho. Video killed the painting stars*. Vila do Conde: Solar, Galeria de Arte Cinemática.
- Choay, F. (2000). *A Alegoria do Património*. Edições 70.
- Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8, Spring, 75-88.
- Crimp, D. (2005). La actividad fotográfica de la posmodernidad. In *Posiciones Críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 37-48). Ediciones Akal, S. A. (Ensaio originalmente publicado em 1980, na revista *October*, 15).
- Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press.
- Duve, T. de (2008). Response to Howard Caygill. In D. Costello & D. Willsdon (Ed.), *The Life and Death Of Images. Ethics and Aesthetics* (pp. 174-178). Cornell University Press.
- ENCOUNTERS. New Art from Old* (2000). Londres: National Gallery Company Limited.
- Finger, B., & Weidemann, C. (2011). *50 Contemporary Artists You Should Know*. Prestel Verlag.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press.
- Gonçalves, A. T. M. (2003-4). Entre a Lembrança e o Esquecimento. Construindo e Apagando Memórias no Mundo Romano. Uma Análise da *Damnatio Memoriae* de Geta. *Hélade*, 4, 12-25.
- Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. Campo das Letras – Editores, S. A.

- Hernández, J. L. (1996). *Lo Processual en la creacion artistica*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Hightower, N. (2012, março 12). Necessary Violence: The Rectification of Goya by the Chapman Brothers. Disponível em: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/the-rectification-of-goya-by-the-chapman-brothers/>.
- Isla, P. (2004). Más que viejo y menos que nuevo, la estampa digital desde una perspectiva evolucionista. In *La matriz intangible* (pp. 59-82). Universidade de Vigo.
- Kundera, M. (2009). *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Edições ASA.
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. W. W. Norton & Company.
- Lucie-Smith, E. (2001). *Movements in Art since 1945 (new edition)*. Thames & Hudson Ltd.
- Martins, L. A. (2010). Obituário Carlos Franqui (1921-2010). A revolução interior. *Visão*, 894, 24.
- Minetti, M. G. (1989, dezembro 8). O preconceito universal. *Expresso (Revista)*, 89-93.
- Owens, C. (1994). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In S. Bryson et al. (Ed.), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (pp. 52-69). University of California Press.
- Ribas, D. (2011). Before There Was MTV, There Was Bruce Conner. In *19ºCURTAS Vila do Conde* (pp. 168-170). Curtas Vila do Conde.
- Rouges, L. (2008, janeiro 14). Damnatio memoriae. *Amateur d'Art*. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2008/01/14/damnatio-memoriae/>.
- Santos, L. G. dos (2004). As fronteiras do conhecimento nas ciências contemporâneas. *Nada*, 3, 32-37.
- s. a. (2008, outubro 28). Aguarelas de Hitler adulteradas e vendidas. *Diário de Notícias*, 28/10/2008.
- s. a. (1992). *MOEDAS de todo o mundo. História da Moeda*. São Paulo: Editora Globo S. A.
- Seabra, A. M. (2007, março 12). Found-footag. *Derivas/Culturgest*. Disponível em: <https://pre2018.culturgest.pt/derivas/120307.html#gsc.tab=0>.

Siebler, M. (2008). *Arte Romana*. Colónia,...: Taschen.

Stahel, U. (2012). Do desaparecimento, esquecimento e reaparecimento. A arqueologia visual de Rosângela Rennó. In R. Rennó. *Frutos estranhos/Seltsame Früchte/Strange Fruits* (pp. 35-46). Lisboa, Winterthur: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Foto Museum Winterthur.

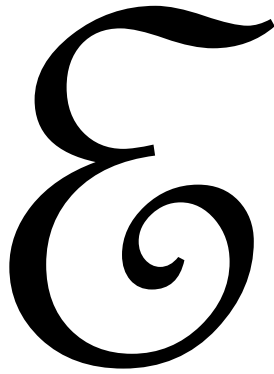
Stoichita, V. I. (2009). Simulacros y desaparición. Algunas reflexiones sobre la iconografía política en los países de la antigua Europa del Este y sobre la ejecución *in effigie*. In *Cómo saborear un cuadro* (pp. 365-376). Ediciones Cátedra.

Suetónio (2007). *Os Doze Césares*. Assírio & Alvim/Biblioteca Editores Independentes.

Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*. Ediciones Akal S. A.

Weinrich, H. (1999). *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Fayard.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje Encontrado. La Apropiación en el Cine Documental y Experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo – Institución Príncipe de Viana.



## STUDOS INTERDISCIPLINARES

*A relação entre espaços físicos e a representação feminina negra no romance O Olho Mais Azul, de Toni Morrison: uma análise interseccional da trajetória de Pecola Breedlove*

Jane Cely Marques do Nascimento Pereira, Márcia Tavres Silva

| 152-173

*O NEOBARROCO na Obra “A Máquina de Fazer Espanhóis” de Valter Hugo Mãe*

Guilhermina Costa

| 174-184

*A Viagem a “São Martinho de Bornes”: A dilatação temporal e a imensidão espacial na descoberta de Eu*

André Ribeiro

| 185-205

*Adelaide Cadete, uma Pedra Angular na Construção da Humanidade*

João Rodrigues, Ana Coelho, Larissa Brandão, Valeryia Zholtzikava

| 206-223

*A música como recurso ergogênico: a influência da música no desempenho durante a prática do treinamento de força e treinamento*

Lucas Gleydson, Emanuel Moita, Ethel Machergiany, Sandra Fonseca, Tiago Guerra, Uânia Alves, Thiago Gadelha

| 223-235

**A RELAÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS FÍSICOS E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NEGRA NO ROMANCE “O OLHO MAIS AZUL”, DE TONI MORRISON: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DA TRAJETÓRIA DE PECOLA BREEDLOVE**

*The relationship between physical environments and black female representation in the novel “The Bluest Eye”, by Toni Morrison: an intersectional analysis of Pecola Breedlove’s trajectory*

PEREIRA, Jane Cely Marques do Nascimento<sup>63</sup>, & SILVA, Márcia Tavares<sup>64</sup>

---

## **R**esumo

O romance O Olho Mais Azul, de Toni Morrison, aborda, dentre outros aspectos, a questão da segregação racial e da violência contra a mulher afrodescendente norte-americana. O objetivo deste artigo é analisar a representação do espaço no referido romance, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes, indicando, ao mesmo tempo, de que modo eles se configuram como espaços topofílicos e topofóbicos. Os resultados indicam que aqueles que são inóspitos afetam a protagonista emocionalmente e que tal condição é reflexo do conflito interseccional que envolve gênero, raça e sexo, contribuindo para o processo de autoaversão de Pecola Breedlove.

## **A**bstract

The novel *The Bluest Eye*, written by Toni Morrison, delves into various aspects, including the issues of racial segregation and violence against African-American women. This article aims to analyze the representation of space in the novel, particularly focusing on how the character Pecola Breedlove is portrayed within these environments. Additionally, it seeks to explore how these spaces are configured as both places of topophilia and topophobia. The findings indicate that inhospitable environments profoundly affect the protagonist physically and emotionally. This condition reflects the complex intersectional conflicts involving gender, race and sex, which significantly contribute to Pecola Breedlove's self-loathing process.

**Palavras-chave:** *O Olho Mais Azul; Toni Morrison; Topoanálise.*

**Keywords:** *The Bluest Eye; Tony Morrison; Topoanalysis.*

**Data de submissão:** setembro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023

---

<sup>63</sup> JANE CELY MARQUES DO NASCIMENTO PEREIRA – Universidade Federal de Campina Grande - PPGLE. BRASIL. Email: janecelymarques@gmail.com

<sup>64</sup> MÁRCIA TAVARES SILVA - Universidade Federal de Campina Grande - PPGLE. BRASIL. Email: tavares.ufcg@gmail.com



## 1. INTRODUÇÃO

A eclosão do *Black Feminism* nos Estados Unidos, entre as décadas de 1970 e 1980, foi marcada pela reivindicação da autonomia e da inclusão das mulheres negras, recusando, a princípio, o sexismo e elegendo o racismo como bandeira de sua batalha. As ativistas lutavam por visibilidade dentro do próprio movimento, conforme observa Almeida (2014, p. 3):

Em 1981, Angela Davis, no clássico *Womem, Race, and Class*, destaca que o significado da emancipação para as mulheres negras difere daqueles atribuídos pelas abordagens vigentes no feminismo liberal burguês, o qual concebe como modelo as experiências de mulheres brancas.

Essa luta contra o silenciamento imposto às mulheres negras naquelas décadas, enquanto resposta teórica ao racismo e ao sexismo, foi, de fato, uma oposição ao discurso feminista eurocêntrico e às práticas do feminismo socialista, anunciando, dessa forma, seus princípios contra os estereótipos criados com relação às mulheres negras. Almeida (2014, p. 3) ressalta alguns desses estereótipos:

Primeiro, os estereótipos que relacionam o corpo como objeto sexual. Segundo, os estereótipos que atribuem ao corpo das mulheres negras uma domesticidade atávica. Terceiro, os estereótipos que se referem à forma como as mulheres negras relacionam-se com as práticas racistas.

Vários estudos, incluindo Almeida (2014) e Lage (2013), mostram que os ideais do *Black Feminism* podem ser encontrados nas obras literárias das escritoras negras norte-americanas da década de 1970, que construíram suas narrativas com foco nos problemas de classe, raça e gênero. Para Almeida (2014, p. 4), destacam-se Alice Walker, Pat Parkers, Rebecca Walker e Toni Morrison, entre as escritoras que levantaram essa bandeira e que subvertem as fronteiras entre a reflexão especulativa, a estética e a política.

Nas obras de tais autoras, a presença maternal, as casas e os jardins são recorrentes, porque “a história, para as mulheres afro-americanas, é pensada ao longo das linhas de vida de suas mães” [...] e tanto “a casa, como o jardim, é um espaço privilegiado em que as mulheres afro-americanas padecem a história e produzem *herstory*” (Giraudó, 1997, p. 64-65). Segundo Hamilton (2020, p. 32), Alice Walker, no artigo *In Search of Our Mothers' Gardens*, escrito em 1994,

[...] nos mostra como as mães negras têm construído, por meio de sua criatividade, lares aconchegantes para a família, verdadeiros refúgios do mundo patriarcal racista. Ela desconstrói o estereótipo das mães negras ruins, mostrando que apesar do abuso e opressão que sofrem na sociedade (pós) escravagista, elas foram capazes de transformar casas

dilapidadas e decrépitas em lares repletos de afeição e espaços de libertação. A escritora apresenta o caso da própria mãe que, apesar de trabalhar duramente no campo ao lado do seu pai, tricotava mantas artísticas para a proteção de sua família contra o frio. A mãe cultivava belos jardins com “girassóis que literalmente escondiam as rachaduras nas paredes da casa” (Alice Walker, p. 408). Walker afirma que, em virtude da criatividade de sua mãe, sua memória de pobreza se lhe remete à floração de girassóis, petúnias, rosas, dalias e verbenas.

O objetivo deste artigo é analisar a representação do espaço no romance *O Olho Mais Azul*, de Toni Morrison, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes. Sob essa proposta, indica-se de que modo eles se configuram, seja de afeto, seja de rejeição. Além disso, mais importante ainda, analisa-se como eles contribuem para o processo de autoaversão da protagonista.

Destaca-se que o texto é um recorte de uma pesquisa mais ampla, que tem como base os estudos de Bachelard (1989), Borges Filho (2007) e Xavier (2012), referências no campo da topoanálise, isto é, o “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1989, p. 202).

De acordo com Borges Filho (2007, p. 25-30), o espaço, no enredo literário, tem as seguintes funções: 1) caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; 2) influenciar as personagens e sofrer suas ações; 3) propiciar a ação; 4) situar a personagem geograficamente; 5) representar os sentimentos vividos pela personagem; 6) estabelecer contraste com as personagens; e 7) antecipar a narrativa.

O mapeamento da topografia textual e a observação dos paralelos entre o micro e o macroespaço, incluindo cenário, natureza, ambiente e paisagem, são elementos importantes da análise. Ao investigar as coordenadas espaciais, orientamos nosso ponto de vista a partir de elementos oriundos da lateralidade (direito-esquerdo), da frontalidade (diante-atrás), da verticalidade (alto-baixo), da perspectividade (perto-longe), da centralidade (centro-periferia), da amplitude (vasto-restrito) e da interioridade (interior-exterior) (Borges Filho, 2007, p. 48). Os gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) também são relevantes para compreensão da trama.

Nesse sentido, o leque de elementos a serem considerados na abordagem do texto se expandem, englobando cores, formas, música, vozes, aromas, texturas e sabores os mais variados. Notadamente, esse modo diverso de perceber o mundo manifesta-se no enredo.

Assim, “pela movimentação, contato e manipulação, a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço. [...] É nessa imbricação de personagem, ação e espaço que os sentidos são produzidos, e o topoanalista deve levar isso em consideração” (Borges Filho, 2007, p. 89).

Xavier (2012, p. 19), no livro *A casa na ficção de autoria feminina*, apresenta os conceitos de topofilia e topofobia, que podem ser entendidos, respectivamente, como sinônimo de “espaço feliz” e “lugar do medo e da aversão.” Para a referida autora, a imagem da casa é “um valioso instrumento de análise da alma humana”, sem “desprezar os demais elementos do tecido textual, pois interagem entre si, sobretudo no caso da interseção personagem/espaço” (Xavier, 2012, p. 19-20). É nessa direção, portanto, que orientamos nossa abordagem, porque consideramos haver uma estreita relação entre a representação dos espaços ocupados pelas personagens femininas afrodescendentes no romance *O Olho Mais Azul* e os seus perfis psicológicos. Em nossa perspectiva, tal relação, reflexo do conflito interseccional que envolve gênero, raça e sexo, é determinante para a definição da personalidade de Pecola Breedlove.

## 2. OS ESPAÇOS NO ROMANCE *O OLHO MAIS AZUL*

A família Breedlove mora no térreo de uma “loja abandonada na esquina sudeste da Broadway com a rua 53 em Lorain, Ohio” (Morrison, 2003, p. 37), um lugar sem importância, similar a uma “caixa de pintura cinza descascada”, que não se harmonizava nem com o todo da rua nem da cidade e que, em épocas remotas, fora habitado por ciganos e utilizado como padaria, pizzaria e imobiliária. Era ali que eles passavam os dias, “apodrecendo juntos no entulho conseguido na veneta de um corretor de imóveis” (Morrison, 2003, p. 38). O interior da casa era igualmente caótico:

A grande área da “loja” era dividida em dois aposentos por tábuas de madeira compensada que não chegavam ao teto. Havia uma sala de estar, que a família chamava de sala da frente, e o quarto, onde todos de fato viviam. No aposento da frente havia dois sofás, um piano de armário e uma minúscula árvore de Natal artificial que estava ali armada e coberta de poeira, fazia dois anos. O quarto tinha três camas: uma estreita, de ferro, para Sammy, de catorze anos, outra para Pecola, de onze, e uma de casal, para Cholly e a Sra. Breedlove. No centro do quarto, para a distribuição uniforme do calor, erguia-se um fogareiro a carvão. Em torno das paredes estavam colocados baús, cadeiras, uma mesinha de canto e um “guarda-roupa” de papelão. A cozinha ficava no fundo do apartamento, um aposento separado. Não havia banheiro, somente um vaso sanitário, inacessível aos olhos, ainda que não aos ouvidos dos inquilinos (Morrison, 2003, p. 39).

O abandono do espaço físico também se revela na relação que os moradores mantinham com os móveis, que “envelheceram sem jamais terem se tornado familiares”, desmemoriados, pois “não havia recordações entre aqueles móveis. Certamente nenhuma recordação a ser acalentada [...]” (Morrison, 2003, pp. 39-40), uma vez que

A única coisa viva na casa dos Breedlove era o fogareiro a carvão, que tinha vida independente de tudo e de todos. Apagava ou acendia a critério próprio, embora a família o alimentasse e conhecesse todos os detalhes de manutenção, borrifar, não umedecer, não exagerar na quantidade... O fogo parecia acender, baixar ou morrer de acordo com seus próprios esquemas. De manhã, porém, sempre decidia apagar (Morrison, 2003, p. 41).

De modo geral, o ambiente pobre, marginalizado e inóspito era reflexo da autoimagem que eles tinham de si mesmos, pois os Breedlove não moravam ali porque estavam passando por dificuldades, mas porque se achavam feios. Em certa medida,

Embora sua pobreza fosse tradicional e embrutecedora, não era exclusiva. Mas sua feiura era exclusiva. Ninguém teria conseguido convencê-los de que não eram implacável e agressivamente feios. Com exceção do pai, Cholly, cuja feiura [...] era o comportamento, o resto da família usava a feiura, vestia-a, por assim dizer, embora ela não lhe pertencesse. [...] A gente olhava para eles e ficava se perguntando por que eram tão feios; olhava com atenção e não conseguia encontrar a fonte. Depois percebia que ela vinha da convicção, deles. Era como se algum misterioso patrão onisciente tivesse dado a cada um deles uma capa da feiura para usar e eles a tivessem aceitado sem fazer perguntas (Morrison, 2003, p. 42-43).

A situação da família se agravou quando Cholly, embriagado, incendiou o lugar onde residiam. Conforme Cláudia, a narradora:

Cholly Breedlove, então, um negro que pagava aluguel, ao pôr a família na rua, havia se catapultado para além do alcance da consideração humana. Agora estava junto dos animais; era, realmente, um cachorro velho, uma cobra, um rato de um negro. A sra. Breedlove estava alojada com a mulher para quem trabalhava; o menino, Sammy, estava com uma outra família; e Pecola ficaria conosco. Cholly estava na cadeia (Morrison, 2003, p. 22).

Como podemos observar, por conta do fogo, a família Breedlove não tinha mais um lar, razão pela qual cada um foi encaminhado para um lugar diferente, pois “ficar na rua era o verdadeiro terror da vida”, uma vez que “[...] há uma diferença entre ser posto para fora e ser posto na rua. Se a pessoa é posta para fora, vai para outro lugar; se fica na rua, não tem para onde ir” (Morrison, 2003, p. 20-21). Como já mencionado, Pecola foi recebida pela família MacTeer, que vivia, com orgulho, num sobrado próprio, pois “os negros que tinham propriedade dedicavam toda a energia, todo o amor aos seusinhos”

(Morrison, 2003, p. 21). Foi nesse espaço em que Pecola encontrou as irmãs Cláudia e Frieda, com as quais passou a conviver, estabelecendo uma relação de afeto e amizade.

Na escola, Pecola era desprezada, “tanto pelos professores quanto pelos colegas. Era a única pessoa da classe que se sentava sozinha numa carteira dupla” (Morrison, 2003, p. 49). Na Casa Yacobowski Legumes Frescos Carnes e Produtos Diversos, ela também foi rejeitada. Quando se dirigiu ao proprietário – um comerciante, branco, imigrante, 52 anos, de olhos azuis e católico – para entregar-lhe os centavos que seriam usados para comprar três doces Mary Jane, ele acompanhou os movimentos de Pecola, mas “Nada em sua vida nunca sequer sugeriu que a proeza (*de ver uma pessoa negra*, grifos nossos) fosse possível, que dirá desejável ou necessária” (Morrison, 2003, p. 52). O vendedor foi hostil com Pecola e o processo de compra dos caramelos foi constrangedor para a cliente.

No dia em que Pecola foi ao encontro da mãe na casa onde ela trabalhava, acidentalmente derrubou uma torta de mirtilo no assoalho da cozinha, despertando a fúria da Sra. Breedlove, que a agrediu, expulsando-lhe do recinto: “Sua louca... o meu chão, sujeira... olhe o que você... trabalho... saia daqui agora isso... maluca... o meu chão... o meu chão... o meu chão.” Como Claudia constata, “as palavras eram mais quentes e escuras do que os mirtilos fumegantes, e recuamos, apavoradas” (Morrison, 2003, p. 111). Em nossa concepção, naquele contexto, a mãe de Pecola não era Pauline Breedlove, mas Polly, a empregada doméstica que também cuidava de uma garotinha mais nova que Pecola, Claudia e Frieda, de cabelo loiro, preso com fita e que usava “um vestido cor-de-rosa e chinelos de quarto, felpudos e também cor-de-rosa, com duas orelhas de coelho nas pontas” (Morrison, 2003, p. 110). Por conta da condição socioeconômica, Pauline Breedlove não teve a chance de ser mãe dos seus filhos, de ser mulher, de ser dona do seu chão, mas, ao contrário, de ser a mãe dos filhos da patroa. Vivia na casa dos outros para os outros, como ainda vivem milhões de mulheres negras espalhadas pelo mundo. Era uma questão de sobrevivência.

Ao entrar no mercado de trabalho, Pauline passou, então, a vivenciar uma situação comum às mulheres, desde há muito tempo: a dupla jornada. Atuava, pois, como faxineira fora e dentro de sua própria casa. Como Davis (2016) observa,

Embora as tarefas domésticas, como as conhecemos hoje, possam vir a se tornar velhas relíquias históricas, as atitudes sociais predominantes continuam a associar a eterna condição feminina a imagens de vassouras e pás de lixos, esfregões e baldes, aventais e fogões, vasilhas e panelas (Davis, 2016, p. 226).

A forma como a pequena criança branca trata a Sra. Breedlove, chamando-a por Polly, e o modo como a mãe de Pecola reage diante do ocorrido, repetindo, por quatro vezes, a expressão “o meu chão”, revelam que, de alguma forma, ela se sentia pertencente a tal núcleo, o que não corresponde à verdade, pois, naquela residência, ela era apenas a serviçal negra, e não um membro da família. Além disso, o modo como Pecola é desprezada ratifica que, ali, ela não era bem-vinda. Apenas sua mãe, que era, de fato, uma quase escrava.

Ao analisarmos esses quatro espaços de atuação de Pecola Breedlove, quais sejam, sua residência, a escola, a loja do Senhor Yacobowski e a casa onde sua mãe trabalhava, constatamos que eles podem ser classificados como topofóbicos, visto que, em tais ambientes, a personagem é hostilizada, subalternizada e invisibilizada. Tal rejeição é justificada por conta da sua condição de menina afrodescendente, pobre e “feia”, tendo em vista que o seu perfil de beleza vai de encontro àquele vigente na sociedade norte-americana.

### 3. OS SENTIDOS E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CIRCUNDANTE

De acordo com Bachelard (1989, p. 227), “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” Nessa perspectiva, consideramos importante abordar outros elementos em nosso estudo, dentre os quais os gradientes sensoriais, como o olhar e a visão, analisando de que modo eles dialogam nos diferentes ambientes de atuação da protagonista, que, desde a mais tenra idade, absorveu, por meio dos diferentes sentidos, os valores e a herança do povo afrodescendente. Ao nascer, conforme narrado pela própria mãe, Pecola já sabia se alimentar sem que ninguém a tivesse ensinado:

Ela era diferente do que eu tinha imaginado. Acho que conversei tanto com ele (*o bebê*, grifo nosso) que criei uma imagem na cabeça. [...] Me deram o bebê pra amamentar e na mesma hora ela gostou de puxar o bico do meu peito. Aprendeu rápido. Não como o Sammy, que foi a criança mais enjoada pra alimentar. Mas a Pecola, desde o começo parecia que ela sabia o que tinha a fazer. Um bebê esperto. Eu gostava de olhar para ela. Eles faz um barulhinho guloso (Morrison, 2003, pp. 126-127).

A fala da mãe de Pecola extrapola o sentido denotativo. Ao dizer que a criança aprendeu rápido e que, desde o começo, ela já sabia o que tinha que fazer, Pauline está, por meio do seu seio, passando toda a sua ancestralidade, bem como todo o *status quo* no

qual estava inserida. Em outros termos, ela estava transmitindo à filha tudo aquilo que ela já havia vivenciado: as normas, explícitas e implícitas, os estereótipos, as regras relativas aos padrões de beleza, o papel da mulher negra no mercado de trabalho e o lugar dela, Pecola, naquele contexto de segregação.

Em nossa visão, muito embora a boca seja um órgão utilizado para a expressão oral, para Pecola, é apenas o canal por onde se alimenta. Pecola é uma criança de poucas palavras, quase muda e que fala, na maioria das vezes, por onomatopeias. Desde o seu nascimento, foi assim. Esse silenciamento está presente em vários momentos da narrativa, como podemos observar no quase diálogo que ela tem com o dono da mercearia, Senhor Yacobowski:

Ela aponta para os Mary Janes – seu dedo, uma pequenina seta preta apertada contra a vitrine. A afirmação silenciosamente inofensiva da tentativa de uma criança negra de se comunicar com um adulto branco. “Esses”. A palavra é mais suspiro que significado.

“Quais? Estes? Estes?” Catarro e impaciência misturam-se na voz dele. Ele balança a cabeça, com a ponta do dedo fixa no lugar que, pelo menos de onde ela está vendo, identifica os Mary Janes. Ele não consegue ver o que ela vê – seu ângulo de visão, a inclinação do dedo dela não lhe permitem compreender. Sua manzorra vermelha e nodosa se remexe dentro da vitrine como a cabeça agitada de uma galinha indignada com a perda do próprio corpo.

“Pelo amor de Deus. Você não sabe falar?”

Os dedos dele roçam os de Mary Janes.

Ela fez que sim com a cabeça.

“Bom, por que não disse logo? Um? Quantos?”

Pecola abre a mão, mostrando os três centavos. Ele empurrou três Mary Janes na direção dela [...]. Ela lhe estende o dinheiro. Ele hesita, não querendo tocar sua mão. Não ocorre a ela tirar da vitrine o dedo da mão direita, nem algum jeito de remover as moedas da mão esquerda (Morrison, 2003, pp. 52-53).

Muito embora seu silêncio seja persistente, perseverante e ruidoso, no auge da interação com o comerciante, Pecola recorre ao tato, ao gesto, para se comunicar, provocando incômodo. Poderíamos dizer que esse silenciamento tem um viés histórico, vem do ventre da sua mãe, emudecida na sala de parto, e também vem do período escravagista. O emudecimento de Pecola se reflete na sua timidez e introspecção, mas não significa que ela está em paz. Ao contrário, transfigura-se em um grande dilema, pois ela vive em constante conflito com a sua comunidade, a sua família e a sua identidade. Segundo Gomes (2023, p. 8),

trabalhar entre a presença e a ausência, entre a voz e o silêncio; tatear ao longo de caminhos bordejados por fendas e lacunas – são experiências que se tecem e entrelaçam nos fios de histórias velhas e novas, de heranças sempre em mutação, de destinos em cruzamento e legados invadidos, acrescidos, transformados. Isto tudo, o discurso marginal da literatura afro-americana utiliza como matéria-prima.

Por outro lado, quando se sente acolhida, por exemplo, ao lado de China, Polaca e senhorita Marie, Pecola se comunica sem problemas. Naquele pequeno grupo, formado por mulheres novas e velhas, brancas e pretas, puras e pecadoras, Pecola ouvia histórias e compartilhava dúvidas. Todas moravam na mesma “caixa de pintura cinza”: a família Breedlove, na parte inferior; as prostitutas, na parte superior. Esse aspecto da verticalidade evidencia a dicotomia entre o andar de cima e o de baixo, o sótão e o porão. Como explica Bachelard (1989, p. 209-210), “os andares mais altos, o sótão, o sonhador os ‘edifica’, e os reedifica bem edificadas. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados.” Tal distinção reitera nossa compreensão de que, por analogia, o andar térreo, o porão, por assim dizer, o lugar onde vivia a família Breedlove, era, portanto, um espaço topofóbico, enquanto o piso superior e o sótão, o aposento no qual viviam China, Polaca e senhorita Marie, era um ambiente topofílico, isto é, de acolhimento e de amorosidade. De fato, elas eram

Três gárgulas alegres. Três megeras alegres. Achando graça na ignorância de tempos atrás. Não pertenciam àquelas gerações de prostitutas criadas nos romances, de coração grande e generoso, empenhadas, devido ao horror das circunstâncias, em melhorar a vida árida e desditosa dos homens, recebendo humildemente um pagamento inesperado por sua “compreensão”. Também não eram de espécie mocinha sensível, que o destino fizera dar um mau passo, forçada a cultivar uma fragilidade externa a fim de proteger sua juventude de novos choques, mas sabendo muito bem que era talhada para coisas melhores e que poderia fazer feliz o homem certo (Morrison, 2003, p. 59).

As três mulheres do andar superior eram contra as “prostitutas disfarçadas”, respeitavam as “boas mulheres de cor cristã” e

não eram protetoras e solícitas em relação à inocência juvenil. Encaravam a própria juventude como um período de ignorância e lamentavam não tê-la aproveitado mais. Não eram meninas em trajes de prostitutas nem prostitutas lamentando a perda da inocência. Eram prostitutas em trajes de prostituta, prostitutas que nunca tinham sido jovens e que não tinham palavra para inocência. Com Pecola, sentiam-se à vontade como umas com as outras (Morrison, 2003, pp. 60-61).



Em nossa perspectiva, em paráfrase a Xavier (2012, p. 61-63) – que, em seu estudo sobre o romance *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñon, investiga as prostitutas da Casa da Estação (Sebastiana, Palmira e Diana) – indagamo-nos se Polaca, China e senhorita Marie também poderiam ser consideradas representações decadentes das Três Graças, isto é, as divindades que moram no Olimpo e personificam os ideais de beleza feminina.

O certo é que essa relação entre Pecola e as três prostitutas reforçava os laços de pertencimento, de sororidade e, o mais relevante, de dororidade. Tal sentimento recíproco e compassivo, pela “dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo [...]” difere da sororidade, que “parece não dar conta da nossa pretitude [...]. A Dor só pode ser sentida a depender da pele. Quanto mais preta, mais racismo, mais dor” (Piedade, 2017, p. 21).

Por outro lado, na casa da família MacTeer, que era também seu porto seguro, Pecola, quando era indagada sobre qualquer tema, calava-se ou se recusava a dar seu ponto de vista. Claudia narra como foram os primeiros encontros, dizendo:

Quando descobrimos que ela claramente não queria nos dominar, gostamos dela. Ria quando eu fazia palhaçadas para ela, sorria e aceitava com cortesia quando minha irmã lhe oferecia algo de comer.

“Quer umas bolachas?”

“Tanto faz.”

Frieda lhe trouxe quatro bolachas num pires e leite numa xícara branca e azul com a Shirley Temple. Ela demorou um longo tempo para tomar leite, olhando ternamente para a silhueta do rosto com covinhas de Shirley Temple (Morrison, 2003, p. 22).

O interesse pela comida se desfaz quando ela entra em contato com a foto da atriz mirim. O encanto foi imediato e notório. Conforme observa Borges Filho (2007, p. 57), “o ser humano se relaciona com o espaço circundante por meio de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço.” Ao falar da visão e do paladar, Borges Filho (2007, p. 59) diz que os dois sentidos “formam os dois polos dessa relação de distância e proximidade. O primeiro estabelece uma relação de máxima distância entre ser e objeto/espaço; com o segundo, temos a menor distância possível.” Essa associação dos sentidos, da boca com os olhos, é notória nessa passagem do romance, na qual a Sra. MacTeer reclama sobre o consumo de leite:

Três garrafas de leite. Estavam na geladeira ontem. Três garrafas inteiras. Agora não tem nenhuma. Nem uma gota de leite. Eu não me importo que as pessoas peguem o que quiserem, mas três garrafas de leite! Para que é que *alguém* precisa de três garrafas de leite? (Morrison, 2003, p. 27).

No trecho em destaque, a ingestão do leite não ocorre apenas porque ela gosta do produto ou porque estivesse com muita fome, mas porque ela usa a xícara para sorvê-lo, aproximando-se da personagem infantil branca, que tem sua imagem estampada na caneca. Na verdade, havia uma disposição intrínseca que se consumava no ato de pegar o utensílio e, por meio da boca, saciar o desejo de estar próximo do ser idealizado, nesse caso a atriz Shirley Temple.

Outro fato relevante nessa passagem é que a mãe de Claudia, ao fazer sua pergunta, faz referência a um sujeito desconhecido, indeterminado. Mesmo sabendo que Pecola havia bebido as três garrafas de leite, ela a ignora, comentando, com certa incredulidade e desdém, “para que é que *alguém* precisa de três garrafas de leite.” As recorrentes reclamações da Sra. MacTeer nos dão a medida da crescente obsessão da menina pela atriz de olhos azuis.

Essa invisibilidade, assim como a menção à cor dos olhos, ratificam a relevância da visão no campo da topoanálise, pois, como define Borges Filho (2007, p. 62), ao analisar uma obra, deve-se levar em conta quais são os estímulos visuais que estão no espaço do texto literário, “a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade. [...] É fácil deduzirmos que um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança.”

No caso do romance de Morrison, por meio do sentido dos olhos, a narradora descreve, por exemplo, a visão com que Pecola se depara na rua e os elementos que ali se encontram, dentre os quais, os dentes-de-leão, as rachaduras na calçada e as saliências do pavimento. O paladar é igualmente usado para caracterizar o constrangimento que sentia ao caminhar pelas ruas, uma vez que, ao sair da loja do Senhor Yacobowski, ela “lambe os salpicos da sua vergonha” (Morrison, 2003, p. 53).

Ainda que tenha sofrido tombos, maus tratos e rejeição, era ali, na rua, naquele não lugar, que ela se identificava com as ervas daninhas, que eram feias e desprezíveis. A avenida, que ao mesmo tempo representava pertencimento e rejeição, visibilidade e invisibilidade, era o espaço no qual ela se sentia viva, incluída no mundo. Lá, ela via e conversava com coisas inanimadas, que,

para ela, eram reais. Ela as conhecia. Eram os códigos e as pedras de toque do mundo, possíveis de serem traduzidas e possuídas. Ela era a dona da rachadura que a fazia tropeçar; era a dona das moitas de dentes-de-leão cujas flores brancas, no outono passado, ela havia soprado, cujas flores amarelas, neste outono, ela examinava por dentro. E ser a dona deles tornava-a parte do mundo, e o mundo parte dela (Morrison, 2003, p. 51).

Pecola andava atenta a detalhes quase imperceptíveis e tinha ligação com um mundo misterioso e paralelo, que a fazia caminhar em direção ao desequilíbrio mental. Por isso, o gradiente sensorial da visão é fundamental para o desenrolar da narrativa, uma vez que ela inicia uma busca incessante pelos olhos mais azuis, sejam os de Shirley Temple ou os de Mary Jane. Ao se deparar com tais imagens, a felicidade da menina é completa, pois a face estampada na caneca reflete “Um rosto branco sorridente. Cabelo loiro em leve desalinho, olhos azuis fitando-a de um mundo de conforto limpo” (Morrison, 2003, p. 54). A imagem idealizada, tanto na xícara quanto na embalagem do doce, transporta Pecola para um mundo fantástico, pois, por meio da visão, ela entra numa realidade que só existe em sua imaginação. E essa ilusão era real, palpável e degustada pelos olhos-boca, pois os olhos de Mary Jane são petulantes e travessos. “Para Pecola, são simplesmente bonitos. Ela come o doce e a doçura é boa. Comer o doce é, de certo modo, comer os olhos, comer Mary Jane. Amar Mary Jane. Ser Mary Jane” (Morrison, 2003, p. 54).

Além da visão, outros gradientes sensoriais são utilizados para assinalar a passagem do tempo, os diferentes estados emocionais, num jogo que combina sons, cores e olfato. Para cada estação, há sempre uma cor correspondente. No outono, por exemplo, há referência aos tons pastéis. Conforme Claudia descreve,

Era um sábado tristonho. A casa cheirava a naftalina e ao odor forte das folhas de mostarda que estavam cozinhando. Os sábados eram dias tristonhos, de reclamações e sabonete. Só perdiam para os domingos apertados, engomados, com gosto de pastilha para garganta, cheios de não e de “senta, e senta direito.”

Se minha mãe estava disposta a cantar, não era tão mau. Ela cantava sobre tempos difíceis, tempos ruins e sobre tempos em que alguém se-foi-e-me-deixou. Mas a voz dela era tão suave e os olhos tão enternecidos quando cantava, que eu me pegava ansiando por aqueles tempos difíceis, querendo ser grande “sem um tostão de meu”. Eu ansiava pela época deliciosa em que “o meu homem” me abandonaria, em que eu odiaria “ver aquele sol do entardecer se pôr...”, porque aí eu saberia que “meu homem foi embora da cidade”. O sofrimento, matizado pelos verdes e azuis na voz da minha mãe, eliminava todo o pesar das palavras e me deixava com a convicção de que a dor era não só suportável como doce também” (Morrison, 2003, p. 29).

Como podemos constatar, a mãe é figura relevante na narrativa, tanto do ponto de vista da protagonista quanto da narradora. Ao analisarmos a passagem acima, observamos como há uma relação de proximidade-distanciamento entre ambas e como isso se revela por meio dos sentidos. A audição, a visão e o olfato reforçam os sentimentos de proximidade e distanciamento, pois, como vimos, a cor da voz da mãe de Claudia tanto acolhe quanto causa repulsa.

#### **4. PECOLA: AUTOAVERSÃO E LOUCURA**

Pecola nasceu contrariando as expectativas. Por conta da cor e do cabelo, foi rejeitada pela mãe, pela família e pelos vizinhos. Ao entrar na escola, via essa rejeição ser reforçada diariamente, passando a acreditar que era mesmo feia. Afinal, estabelecia como padrão aceitável de beleza aquele das atrizes de cinema, também estampada nas revistas e cartilhas escolares. É assim que, de acordo com Gomes Jr. (2010, p. 173), uma pessoa passa gradualmente “a se reconstruir como sujeito, a partir dos valores do Outro”. Torna-se estigmatizada e vítima desavisada da ideologia do opressor, desconsiderando e esvaziando a sua identidade, a sua cultura.

Para tentar superar aquela situação e deixar de ser a menina feia, desengonçada, sem graça e burra, que não era valorizada por ninguém, inclusive seus pais, Pecola reza todas as noites e espera por uma transformação que a deixe semelhante a Shirley Temple, quem, para ela, é o modelo ideal de beleza. Seu desejo é ter a pele branca, ser loira e ter os olhos azuis. Pecola, ao presenciar as constantes brigas e discussões dos seus pais, fechava os olhos; mas os olhos nunca se fechavam. Ela conseguia parar de sentir o corpo, de ouvir sons, de sentir cheiros, de falar, mas os olhos continuavam vendo. Por isso, começou a duvidar dos próprios olhos, pois

Tinha ocorrido a Pecola, havia algum tempo, que, se os seus olhos, aqueles olhos que retinham as imagens e conheciam as cenas, fossem diferentes, ou seja, bonitos, ela seria diferente. Tinha bons dentes, e o nariz, pelo menos, não era grande e chato como o de algumas garotas que eram consideradas tão bonitinhas. Se tivesse outra aparência, se fosse bonita, talvez Cholly, fosse diferente, e a sra. Breedlove também. Talvez eles dissessem: “Ora, vejam que olhos bonitos os de Pecola. Não devemos fazer coisas ruins na frente desses olhos bonitos” (Morrison, 2003, p. 50).

Foi assim que uma imagem de olhos bonitos se formou na sua frente, no seu pensamento, como um mantra, lembrando-se de todos os olhos azuis que já havia visto. Por esse motivo, recita silenciosamente:

Olhos bonitos. Olhos bonitos azuis. Olhos bonitos azuis grandes. Corre, Jip, corre. Jip corre, Alice corre. Alice tem olhos azuis. Jerry tem olhos azuis. Jerry corre. Alice corre. Eles correm com seus olhos azuis. Quatro olhos azuis. Quatro bonitos olhos azuis. Olhos azul do céu. Azuis como a blusa azul da sra. Forrest. Olhos azuis como ipoméias. Olhos-azuis-de Jerry-e Alice-do-livro-de histórias (Morrison, 2003, p. 50).

O pensamento de Pecola, como podemos observar, gradualmente se apresenta mais obstinado. Há uma aceleração no seu raciocínio, na forma como se refere às pessoas,

na quantidade de personagens e de objetos que parecem estar conectados aos textos da cartilha escolar usada para alfabetizá-la. No material escolar, havia vários conteúdos de Língua Inglesa que não estavam em sintonia com a sua realidade sociocultural. Durante uma aula, brotou em seu coração o desejo de ter o olho mais azul, como aqueles dos personagens das histórias que ela ouvia na escola, visto que eram bonitos, grandes e admissíveis em tal contexto.

Tudo aquilo que Pecola vivenciou contribuiu para a definição da sua identidade e, conseqüentemente, da sua saúde mental. Ela experimentou dolorosas situações que justificam a sua insanidade e os distúrbios de comportamento. Observamos que Pecola trava uma batalha de sobrevivência com ela mesma. O fato de ser mulher, pobre e negra, além de fisicamente apresentar um padrão de beleza diferente daquele definido como aceitável e normal, desencadeia uma série de acontecimentos que, para ela, só tem uma pessoa culpada: ela mesma. Então, pensa que o simples fato de mudar, nesse caso, os olhos já a faria mais feliz, pois já a tornaria igual às demais meninas. No entanto, o que ocorre é exatamente um agravamento da situação, pois Pecola isola-se e afasta-se da sociedade, da realidade e de sua própria vida, adoecendo mentalmente.

A loucura advém, portanto, de uma conjunção de elementos que aliam valores econômicos, políticos, sociais e culturais, que a fizeram inculcar os estigmas associados à sua etnia, ao seu gênero e à sua classe. Para a sociedade racista, misógina, patriarcal e pós-escravagista de então, tratar os afrodescendentes e, sobretudo, as mulheres negras nessa perspectiva era normal, quase natural. No entanto, para a personagem, é a fonte de todo o sofrimento e da sua crise de identidade. Seu delírio é fonte de prazer, fuga da realidade; a loucura, sua forma de ser num mundo sem sentido. Numa perspectiva interseccional, é fundamental analisar

quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas (Akotirene, 2020, pp. 45-46).

A questão da identidade é também discutida por Collins e Bilge (2021). Para essas autoras, o vasto corpo de estudos no interior da interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que “se tem” para algo que “se constrói”. Assim, afirmam que

Muitos estudos interseccionais defendem essa perspectiva sobre a subjetividade humana que flui com cuidado na interação entre as determinantes sociais e a agência individual: em geral indivíduos manifestam combinações variadas de suas múltiplas identidades de gênero, sexualidade, raça, etnia e religião em situações diferentes. E o contexto social é importante na maneira como as pessoas usam a identidade para criar espaço de liberdade pessoal (Collins & Bilge, 2021, p. 200).

O padrão de beleza imposto por grupos ideológicos hegemônicos foram absorvidos por Pecola, uma presa fácil e manipulada, que, por meio de atitudes e gestos, alimenta desejos e anseios que lhe são estranhos. É nesse contexto em que a protagonista vive o seu processo de alienação. Um dos elementos que pesaram no processo de introspecção e, posteriormente, de sua própria rejeição foi o efeito causado pela desconstrução de identidade a que foram submetidos os afro-americanos naquele período da História dos Estados Unidos, mais precisamente, aquilo que Martins (2007) denomina de identidades assimilacionistas. Isso ocorre justamente quando o negro deixa de olhar para si mesmo e sua comunidade, passando a valorizar a cultura do outro. Como naquele momento o que estava em moda era o que a cultura anglo-americana determinava, os produtos que eram vistos nos filmes, a moda, a beleza, os valores eram internalizados e reproduzidos.

Em seu estudo *História Social da Beleza Negra*, Xavier (2021) discorre longamente sobre o poder da indústria cosmética nos Estados Unidos, na virada do século XIX ao XX, e sobre como tal realidade influenciou o comportamento das mulheres, sobretudo das afrodescendentes. A rede de produtos de beleza, incluindo sabonetes, cremes e soluções para branqueamento de pele e também alisamento capilar, ganhou espaço nos meios de comunicação, estimulando a criação de novos hábitos de higiene, bem como o estabelecimento de um padrão de beleza feminino negro. Gomes (2020), no livro *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, trata dessa questão e diz que

quanto mais preta é a cor da pele e mais crespo é o cabelo, mais as pessoas que possuem tais características são desvalorizadas e ensinadas a se desvalorizar, não só esteticamente, mas também enquanto seres humanos. O racismo e a branquitude, ao operarem em conjunto, lançam dardos venenosos sobre a construção da identidade negra e tentam limitar os indivíduos negros, sobretudo as crianças e as mulheres que, ao se mirarem no espelho, veem aquilo que ele – o racismo – coloca à sua frente (Gomes, 2020, p. 19).

É nesse espaço opressor que Pecola cria um grande fascínio por bichos, inclusive o gato preto, de olhos azuis, animal perspicaz, audacioso, elegante e rápido em seus movimentos. Ela teve a oportunidade de encontrá-lo na casa de Louis Júnior, uma criança solitária e mimada, cuja mãe o obrigava a se afastar das crianças pretas da vizinhança. Ele jogou o gato em cima dela. Antes disso, ela admirou o felino, que tinha os olhos azuis-celestes, tais quais ela desejava ter:

Era todo preto, um preto intenso e sedoso, e seus olhos, apontando para o focinho, eram verde-azulados. A luz fazia-os brilhar como gelo azul. Pecola alisou a cabeça do gato; ele choramingou, movendo a língua com prazer. Os olhos azuis na cara preta a fitavam (Morrison, 2003, p. 93).

Percebemos que o contato entre Pecola e o gato, mesmo depois de ela ter sido agredida, foi carinhoso, afetuoso. É como se ele representasse a sua própria vida: um gato de uma cor preta intensa, assim como ela, assustado, maltratado por um menino mimado. No momento em que ela o toca, ele choramingou, e ela percebeu que eles eram muito parecidos, negros, assustados, tímidos, cujos “olhos azuis eram riscas de pavor” (Morrison, 2003, p. 94). No entanto, apenas o gato possuía olhos azuis.

Ingenuamente, Pecola acreditava que a mudança de classe social e a sua aceitação na escola como pessoa dependiam exclusivamente da mudança da cor dos olhos. Só isso seria suficiente para ela mudar o seu *status* e ser aceita por toda a sociedade, sem esforços, como acontecia com as pessoas brancas. Mudar a cor dos olhos seria, assim, um ato insano, típico dos esquizofrênicos. Conforme relata Garcia-Camba (1991, p. 118), citando estudos de vários pesquisadores, uma das razões para o desenvolvimento da esquizofrenia é “a má relação mãe e filho. A mãe do esquizofrênico teria características peculiares, unindo tendências simultâneas de superproteção e rejeição e hostilidade em relação ao filho”. A relação de Pecola e sua mãe foi conflitante desde a concepção.

Pecola, em sua crise mais aguda, apresenta vários sintomas da esquizofrenia, dentre os quais as alucinações, as alterações da linguagem, da afetividade, dos movimentos motores, tornando-se solitária e insociável, tendendo à relação com objetos em detrimento das pessoas, mergulhada no seu mundo particular (Garcia-Camba, 1991, p. 122-124). Roudinesco e Plon (1998, p. 190) acrescentam que

a causalidade primária da esquizofrenia era o ingresso numa vida inautêntica, conducente à perda do eu na existência, a uma grave alteração da temporalidade e ao autismo, isto é, a um projeto de não ser quem se é.

Sob a perspectiva simbólica, é válido acrescentar que a cor azul é a cor do céu, da imensidão, da água. O azul é visto “quase sempre como transparente, puro, imaterial

e frio; cor do divino, da verdade e da fidelidade, no que diz respeito à verdade e ao compacto firmamento celeste. Cor também do irreal, do fantástico” (Lexikon, 1990, p. 30). Como já dito, o desejo de Pecola em ter olhos azuis está relacionado à cultura da beleza vigente naquele período e também à busca do amor, do divino, do afeto, da atenção, do carinho, do respeito e do equilíbrio familiar. E não se trata de qualquer olho, pois é preciso ser o olho mais azul. É como se o uso do advérbio mais fosse um impulso, uma tentativa de sair de uma vida inferior.

Os aspectos sociais contribuíram para definir a forma de agir de Pecola. Contudo, a experiência traumática que ela teve com o pai foi, também, fator decisivo para a definição da sua personalidade, porque Cholly, aproveitando-se da fragilidade da menina, estuprou-a na cozinha da sua casa, numa tarde de sábado.

Ela estava lavando louça. As costas pequenas arqueadas sobre a pia. Cholly viu-a vagamente e não saberia dizer o que viu nem o que sentiu. Aí se deu conta de que se achava desconfortável; em seguida sentiu o desconforto dissolver-se em prazer. A sequência de suas emoções foi repulsa, culpa, pena e, depois, amor.

[...]

Cholly se levantou e só conseguiu enxergar a calcinha acinzentada dela, tão triste e frouxa ao redor dos tornozelos. Novamente o misto de ódio e ternura. O ódio não o deixou levantá-la, a ternura obrigou-o a cobri-la.

Assim, quando voltou a si, a criança estava deitada no chão da cozinha sob um acolchoado pesado tentando estabelecer relação entre a dor que sentia entre as pernas e o rosto da mãe assomando acima dela (Morrison, 2003, p. 162).

Depois dessa trágica experiência, Pecola foi punida pela mãe, que lhe bateu violentamente, agravando ainda mais a situação. Veio a gravidez, mas não vingou, pois “ia ser a coisa mais feia do mundo andando por aí. Ia ser mesmo. Deveriam fazer uma lei. Duas pessoas feias se reproduzindo para fazer mais gente feia. Melhor enterrado mesmo” (Morrison, 2003, p. 189-190).

Atordoada e obcecada em ter olhos azuis, Pecola procura Soaphead Church, um pastor que é conhecido por ajudar crianças. Ele, ao ouvir o pedido dela e perceber sua ingenuidade, aproveitou-se da situação e disse-lhe:

Temos que fazer, ahn, uma oferenda, quer dizer, um contato com a natureza. Talvez uma criatura simples possa ser o veículo através do qual Ele fale. Vamos ver. [...]

Pegue essa comida e dê à criatura que está dormindo no alpendre. E cuide para que ele coma tudo. Preste atenção no comportamento dele. Se nada acontecer, você saberá que Deus recusou o seu pedido. Se o animal se comportar de modo estranho, seu desejo será atendido dentro de um dia (Morrison, 2003, p. 173).



Após alimentar o animal e ver a sua reação, Pecola não teve dúvidas de que Deus havia ouvido o seu pedido. Foi assim que ela passou a acreditar que havia, de fato, ganhado os olhos mais azuis. Para Soaphead Church, feito o milagre, em carta a Deus, diz:

Eu fiz um milagre. Eu lhe dei os olhos. Eu lhe dei os olhos, dois olhos azuis, azuis. Azul-cobalto. Uma nesga do Seu firmamento azul. Mais ninguém verá os olhos azuis dela. Mas ela verá. E viverá feliz para sempre. Eu, eu considereei adequado e correto fazer isso. Agora o senhor está com inveja. Está com inveja de mim. Está vendo? Também eu criei. Não do nada, como o Senhor, mas a criação é um vinho inebriante, mais para quem o prova do que para quem o faz (Morrison, 2003, p. 182).

Os diálogos que Pecola trava com uma criatura imaginária, ao final do romance, transformam-na numa nova pessoa. De menina feia e tímida, passa a ser muito expressiva, comentando sobre sua aquisição, o olho mais azul, indagando sobre a sua qualidade, preocupada com o que os outros pensam do olho dela, com sua imagem. Afinal, estava mesmo cismada em ter o olho mais azul de todo mundo, como pode ser visto no diálogo com sua amiga fictícia:

Suponha que existam duas pessoas com os olhos mais azuis. *E daí? Você pediu olhos azuis e ganhou olhos azuis.* Ele deveria ter feito eles mais azuis. *Quem?* O senhor Soaphead. *Você disse que tom de azul queria?* Não. Esqueci. *Ah, bom* (Morrison, 2003, p. 203).

Pecola, que outrora tinha como amigas apenas Claudia e Frieda, agora tem uma nova aliada, que acredita ter inveja por conta dos olhos. Assim, mergulha num mundo tão profundo que não consegue enxergar mais ninguém ao seu lado.

Mas suponha que os meus olhos não sejam azuis o suficiente. *Azuis o suficiente para quê?* Azuis o suficiente para... Não sei. Azuis o suficiente para alguma coisa. Azuis o suficiente... para você! *Não vou mais brincar com você.* Ah, não vai embora! *Vou sim.* Por quê? Ficou zangada comigo? *Fiquei.* Por que os meus olhos não são azuis o suficiente? Porque eu não tenho os olhos mais azuis. *Não. Porque você está sendo tonta.* Não vai embora. Não me deixa. Você volta se eu conseguir eles? *Conseguir o quê?* Os olhos mais azuis. Você volta? *Claro que volto. Eu vou embora só por um tempinho.* Promete? *Claro. Eu volto. E vou estar bem diante dos seus olhos* (Morrison, 2003, p. 204).

Se antes, no seu silêncio, conversava consigo, agora ela dialoga com a companheira irreal, e a temática é uma só: o seu sucesso em adquirir a cor do olho. Todos percebiam que Pecola estava fora de si:

O dano foi total. Ela passava os dias, seus dias verdes de criança, andando para cima e para baixo, para cima e para baixo, balançando a cabeça ao som de um tambor tão distante, que só ela era capaz de ouvir.

Cotovelos dobrados, mãos sobre os ombros, ela batia os braços como uma ave que tenta voar, num esforço eterno e grotescamente fútil. Batendo o ar, uma ave alada mas presa ao chão, decidida a chegar ao vazio azul que não conseguia atingir (Morrison, 2003, p. 205).

Se, no passado, ela vivia segregada na sua própria sociedade, no momento está segregada da sua consciência, do seu eu, pois vive em devaneio, num mundo novo, saindo da categoria dos estigmatizados negros para aquela na qual se enquadram os estigmatizados loucos.

Por fim, a análise do romance nos mostra que a família de Pecola tem como sobrenome um substantivo composto pelas palavras *breed* (raça, casta) e *love* (amor), que, de modo geral, significa aquele que gera o amor. Contudo, o tempo desintegrou tal sentimento, e o amor não resistiu à pobreza, às necessidades básicas, à segregação e à rejeição a que foram submetidos durante longos anos. Para Pecola, o pai era apenas Cholly, a representação de algo sem importância, um bêbado qualquer, que se anulou com a ajuda do álcool. Ela queria que ele fosse apenas um pai normal. A mãe, que poderia ter sido mais acolhedora, compassiva e amorosa, fugia da realidade, isolando-se na casa dos patrões, vivendo por meio das telas do cinema. No entanto, a senhora Breedlove rejeita e açoita a filha, como uma carrasca, passando de oprimida à opressora. Percebemos, então, a contradição que nos revela Toni Morrison por meio dos nomes das personagens, pois aquela cujo sobrenome era Breedlove jamais poderia representar a casta do amor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, conforme mencionado, é um recorte de uma pesquisa mais ampla, ainda em desenvolvimento, que tem como tema *O Olho Mais Azul*, de Toni Morrison. Nosso objetivo foi analisar a representação do espaço no referido romance, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes, indicando de que modo eles se configuram, seja de afeto, seja de rejeição. Mais importante ainda, procurou-se compreender como eles contribuem para o processo de autoaversão da protagonista.

Para fundamentar nossa investigação, partimos da compreensão do espaço, mapeamos a topografia textual e observamos os paralelos entre o micro e o macroespaço, incluindo cenário, natureza, ambiente e paisagem. Além disso, consideramos as coordenadas espaciais, orientando nosso ponto de vista a partir de elementos oriundos da verticalidade, bem como levamos em consideração os diferentes gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar).

Ao analisarmos a obra, haja vista esses elementos, observamos que Pecola Breedlove transitou por diferentes espaços: alguns mais acolhedores e afetuosos; outros totalmente hostis, topofóbicos. Mesmo que *O Olho Mais Azul* seja ambientado na década de 1940, Toni Morrison, por meio da sua obra, apresenta ao público aquilo que ainda é latente, mas velado dentro das escolas, das famílias, das igrejas e da sociedade, de modo geral, até os dias de hoje, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Por ser um tema atual e instigante, a análise da vulnerabilidade da personagem Pecola Breedlove e o seu processo de desintegração psicológica, após um grande trauma familiar, mostram como a análise interseccional, ao combinar fatores econômicos, políticos, sociais e culturais, é relevante para compreendermos a sua forma de ser e agir na narrativa, bem como a alteração no seu perfil emocional, a sua identidade e consciência.

Obra emblemática, censurada por certo tempo em alguns Estados norte-americanos que não a incluíam na lista dos livros recomendados para os alunos do Ensino Médio, *O Olho Mais Azul* é um convite à reflexão, à discussão de temas polêmicos como a discriminação, a loucura e a questão da mulher na sociedade daquela época e também contemporânea. É uma obra atemporal, que continua viva e atual. Como diz a autora, no posfácio da edição que usamos neste artigo, “O Olho Mais Azul foi como a vida de Pecola: desprezada, trivializada, mal interpretada. E foram necessários vinte e cinco anos para ganhar para ela a publicação respeitosa que esta edição representa” (Morrison, 2003, p. 216).

Toni Morrison, desse modo, é, em certa medida, porta-voz do seu povo, porque sua literatura é também de denúncia e engajamento. Abordando temas como racismo e a condição feminina, a autora consegue não apenas atingir um determinado público, o afrodescendente, mas também encontra eco noutro público mais abrangente, que perpassa o seu Estado e o seu país. Visionária, Toni Morrison busca resgatar em sua obra muito do que foi deixado de herança no negro que foi trazido da África e escravizado nas Américas.

Esses fatos históricos, bem como os mitos, as canções, a língua e as histórias, contadas entre famílias de gerações passadas, encontram abrigo na imaginação de Toni Morrison, que mostra à sua comunidade que, apesar de todas as dificuldades encontradas pelo povo negro, o caminho para se reverterem as desigualdades existentes é conhecer e refletir sobre o passado, entender o presente e almejar um futuro com respeito ao reconhecimento da nossa ancestralidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade*. Sueli Carneiro; Jandaíra.
- Almeida, M. (2014). O Olho Mais Azul: transfiguração na poética feminista de Toni Morrison. *Labrys, Estudos Feministas*. [s.l.] [s.n], 2014. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys25/recherches/marileia.htm> Acesso em: 21 jun. 2023.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do espaço*. 5. ed. Martins Fontes.
- Borges, O. F. (2020). *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*. Ribeirão Gráfica Editora.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade*. Boitempo.
- Davis, A. (2016). *Mulheres, Raça e Classe*. Boitempo.
- Garcia-Camba, E.(1991). Esquizofrenia. In: J. L. A., Gutiérrez (Org.), *Dez palavras-chave em Psiquiatria*. Vozes.
- Giraud, J. E. F. (1997). *Poética da Memória: uma leitura de Toni Morrison*. Editora Universidade UFRGS.
- Gomes, H. T. (1999). A Literatura Afro-Americana: seus dilemas, suas realizações. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, 19, 105-119.
- Gomes JR., E. (2010). A ideologia em O Olho Mais Azul. *Revista Crop, Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês*, 14, 168-182.
- Gomes, N. L. (2020). *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Autêntica.
- Hamilton, N. D. (2020). *Feminismos e Literatura Contemporânea: Toni Morrison e outras escritoras feministas negras*. Editora Horizonte.
- Lage, R. C. (2013). A Literatura Engajada de Toni Morrison. *O Guari* (União da Vitória). [s.l.] [s.n], 2013. Disponível em: <http://oguari.blogspot.com/2013/09/a-literatura-engajada-de-toni-morrison.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- Lexikon, H. (1990). *Symbole (Dicionário dos Símbolos)*. Editora Cultrix.
- Martins, J. E. (2007). Metáforas identitárias e significações afro-americanas na ficção de Toni Morrison. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, 1(1), 73-85.

Morrison, T. (2003). *O Olho Mais Azul*. (Tradução, Manuel Paulo Ferreira). Companhia das Letras.

Piedade, V. (2017). *Dororidade*. Editora Nós.

Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Zahar.

Xavier, E. (2012). *A casa na ficção de autoria feminina*. Mulheres.

Xavier, G. (2021). *História da beleza negra*. Rosa dos Tempos.

O NEOBARROCO NA OBRA “A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS” DE VALTER  
HUGO MÃE

*The Neo-Baroque in Valter Hugo Mãe's “The Spanish Making Machine”*

COSTA, Guilhermina<sup>65</sup>

---

## Resumo

Neste trabalho vamos abordar a questão de saber se na literatura contemporânea o barroco ou o neobarroco pode ser encontrado como estilo literário. Faremos análise da obra de Valter Hugo Mãe “a máquina de fazer espanhóis”. Iniciamos com uma biografia do autor, por entendermos que há implicação do autor empírico no autor textual, nomeadamente por a reflexão sobre a terceira idade, doença e a morte ser feita por um jovem saudável. Faremos de seguida uma breve resenha sobre o estado da arte. Outra sobre a narrativa. Procuraremos neste texto características do romance em análise que entendemos serem de génese barroca. Para poderemos concluir se é ou não neobarroca a obra a máquina de fazer espanhóis.

## Abstract

In this paper we will address the question of whether in contemporary literature the baroque or the neobaroque can be found as a literary style. We will analyze the work of Valter Hugo Mãe, “A máquina de fazer espanhóis”. We will start with a biography of the author, because we understand that there is an implication of the empirical author in the textual author, namely because the reflection about old age, illness and death is made by a healthy young man. Next, we will briefly review the state of the art. Another one about the narrative. We will look in this text for characteristics of the novel under analysis that we understand to be of baroque genesis. So that we can conclude whether or not the work “The Spanish Making Machine” is neo-baroque.

**Palavras-chave:** *Neobarroco; Romance; Valter Hugo Mãe.*

**Keywords:** *Neo-Baroque; Novel; Valter Hugo Mãe.*

**Data de submissão:** setembro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023

---

<sup>65</sup> GUILHERMINA COSTA - Universidade Lusíada do Porto & Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: 19guilherminacosta@gmail.com

## Quem é Valter Hugo Mãe?

Valter Hugo Lemos nasceu a 25 de setembro de 1971 em Saurino, Angola. Filho mais novo de quatro irmãos, vieram a Portugal para passar férias e acabaram por ficar por causa da Revolução dos Cravos. Lembra-se de no dia 25 de Abril, andar na praça a brincar com criança com uma cor estranha, muito clara. Viveu em Paços de Ferreira, licenciou-se em direito na Universidade Moderna, no Porto. Desistiu do exercício da advocacia. Disse: “Estava condenado a ser um advogado sofredor, sempre a ser enganado pelos meus próprios constituintes. Foi muito melhor começar a publicar poesia.” Fez uma após Graduação em Literatura Moderna e Contemporânea na Universidade do Porto.

Utiliza o pseudónimo *Mãe* por entender que mãe se encontra do outro lado do espectro do homem, a maternidade é característica exclusiva das mulheres. A relação de Valter Hugo Mãe com a D. Antónia, sua mãe, é muito próxima. Em 1980 foi viver para Vila do Conde, onde vive de modo simples sem os luxos que a receita da venda dos seus livros lhe permitiria, na localidade de Caxinas.

Este autor contemporâneo é poeta, pintor, cantor e romancista. A sua primeira obra foi um livro de poemas *Silencioso Corpo de Fuga*, editado pela *A Mar Arte de Coimbra*. Integrou o grupo *O Governo* com alguns membros dos *Mão Morta*, onde era o vocalista.

Sobre a obra em análise disseram:

A maior parte dos livros são escritos para o público; este é um livro escrito para leitores.” António Lobo Antunes. (Portal da Literatura)

“Impacta-me que, exatamente quando da minha entrada na velhice, chegue-me às mãos o trabalho de um jovem em que a contemplação do inexorável avanço da idade é a motivação de um exercício exuberante de escrita, onde a força da memória vocabular e emocional (força que define um verdadeiro escritor) surge luminosamente (Caetano Veloso, Prefácio, 2010).

Para Valter Hugo Mãe, *a máquina de fazer espanhóis* é um livro que começa pelo desejo de escrever sobre a morte do pai e que termina com um desespero que, para muitos, pode ser cortante.

## SINOPSE

*A máquina de fazer espanhóis* é um livro sobre a terceira idade, sobre ficar velho, sobre a solidão, sobre as dores e as fraquezas do corpo e da alma, sobre o abandono familiar, mas também sobre amizade. É uma reflexão sobre a identidade portuguesa.

António Silva, barbeiro, perdeu a sua mulher, Laura. A Laura era o pilar de toda a sua existência. Os dois filhos têm a suas vidas, as suas famílias onde não cabe o pai, sozinho e contrariado não tem outra opção que não seja aceitar o internamento no Lar da Feliz Idade, onde o depositaram com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias para esperar pela morte. Depois de lhe passar a birra que o emudeceu durante vários dias consegue fazer amizade com o Américo, o Silva da Europa, o Senhor Pereira, o Senhor Esteves sem Metafísica (do poema Tabacaria de Álvaro de Campos) e muitos outros. No entanto, à medida que vai perdendo alguns desses amigos, é como se revivesse a despedida de Laura e o medo da morte metaforizada do lado esquerdo do Lar da Feliz Idade que dá para o cemitério (Caetano Veloso, 2010).

### *Enquadramento teórico*

Durante vários anos a maioria da doutrina considerava a palavra barroco como derivada do vocábulo *baroco* que significa um silogismo demonstrativo da lógica escolástica. Os humanistas renascentistas consideram este silogismo absurdo e ridículo, falso e tortuoso, sendo a expressão com este significado transferida para o domínio das artes para designar um estilo ridículo e falso.

Mas tarde os estudiosos consideram que barroco deriva de *Barokia* cidade nas proximidades de Diu, onde eram comercializadas pérolas com uma forma irregular, não redondas, imperfeitas.

Ao longo dos tempos a palavra foi adquirido o significado de irregular, desprovida de harmonia, bizarro, ridículo ...

É em meados século XIX que estudiosos começaram a utilizar o vocábulo barroco para significar um estilo característico das artes de um determinado período histórico - o século XVII.



O barroco utilizava as formas renascentistas exaltando-as, sendo por isso um estilo que se desenvolve do classicismo.

Heinrich Wölfflin, teórico de século XIX, criou cinco categorias antitéticas para definir a passagem do Renascimento ao Barroco nas artes plásticas:

Dizendo que no renascimento encontramos as características Linear - os objetos estão vigorosamente limitados; uma visão de superfície - os objetos estão dispostos sem sobreposições; forma fechada - a obra transmite a ideia de estabilidade; unidade à multiplicidade - cada elemento possui valor próprio e relacionam-se harmoniosamente; da claridade absoluta à claridade relativa - claridade perfeita na composição. Para o barroco as categorias são: pictórico - despreza os limites para gerar confusão; visão de profundidade - sobrepõe elementos desprezando a superfície; forma aberta - relaxamento das regras, cria ideia de instabilidade através das assimetrias e tensões; da multiplicidade à unidade - subordinação total dos elementos da composição a um principal; da claridade absoluta à claridade relativa - a luz e a cor não definem a obra. O conceito do barroco foi estendido não só às artes, mas também à psicologia, à filosofia, à matemática, à física, à medicina, à política, etc,

O barroco é a expressão do contraste de antinomias entre fé e a razão, corpo e a alma, os gozos celestes e os prazeres mundanos, Deus e o Diabo, vida e a morte, é a expressão da constante mudança e efemeridade da existência, e a consciência desta transitoriedade da vida conduz frequentemente à ideia de morte, tida como a expressão máxima da fugacidade da vida e leva ao pessimismo.

No barroco, em ruptura com a harmonia, com o equilíbrio e a sobriedade clássica, há uma atração pelo trágico, pela crueldade, pelo doloroso e o grotesco, relatando ou cantando o comecinho do quotidiano da sociedade, vejamos:

“A uns noivos que se foram receber, levando ele os vestidos emprestados, e indo ela muito doente e chagada.

Saío a noiva muito bem trajada

Saío o noivo muito bem trajado,

O noivo em tudo muito bem conchegado,

A noiva em tudo muito bem conchagada.<sup>1</sup>

Ela uma enágoa<sup>2</sup> muito bem bordada

Ele um capote muito bem bordado;

Do mais do noivo tudo d'emprestado,  
Do mais da noiva tudo emprastada.  
Folgámos todos os amigos seus  
De ver o noivo assim com tanto brio,  
De ver a noiva assim com tantos brios.  
Disse-lhe o cura então: - Confio em Deus,  
E respondeo o noivo: - E eu confio.  
E respondeu a noiva: - E eu com fios.<sup>3</sup>”  
(Noronha, 1655).

Legenda: 1 - com chagas, com feridas; 2 - saiote; 3 – ligaduras

A linguagem é engenhosa, com muitos recursos estilísticos, hipérbolos, metáforas, antíteses e paradoxos. Utiliza o jogo de ideia e conceitos. Mas também é barroca a ideia de que a beleza natural necessita de ser corrigida complementada e exaltada pela arte, que acrescenta um mundo artificial ao mundo real onde tudo é embelezado e idealizado até ao limite da realidade.

Dámaso Alonso define barroco como a arte de impressionantes oposições dualistas de antíteses violentas e exaltadas.

Da literatura barroca portuguesa damos como exemplo as *Cartas Portuguesas* que tratam de um amor proibido, uma paixão violenta e incontrolada de uma freira por um militar francês, de Sórora Mariana Alcoforado (1640-1723), para demonstrar a dualidade, o contraditório, a visão da mulher de carne e osso.

Trecho final da quarta carta:

*“O oficial que há de levar esta carta preveniu-me, pela quarta vez, que quer partir. Como ele tem pressa! Abandona, com certeza, alguma desgraçada neste país. Adeus. Custa-me mais acabar esta carta de que te custou a ti deixa-me, talvez para sempre. Adeus. Não me atrevo sequer a chamar-te meu amor, nem a abandonar-me completamente a tudo o que sinto. Quero-te mil vezes mais que à minha vida e mil vezes mais do que imagino. Ah, como eu te amo, e como tu és cruel! Nunca me escreves; não consigo deixar de te dizer ainda isto. Recomeço, e o oficial partirá. Se partir, que importa? Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutra país? Adeus. Perdoa-me. Já não ousa pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu o meu destino. Adeus.”* (Alcoforado, s.d.)

A literatura barroca utiliza com frequência o tema da fealdade, do grotesco e do macabro através de uma perspectiva humorística ou sarcástica da realidade, exaltam emoções com descrições da imperfeição e disformidades sobretudo na natureza humana. Já não cantam a *donna angelicata* mas a bela cigana, a coxa, a mendiga e anã. As sensações táteis são fonte de deleite, o erotismo descrito transporta a figura da mulher para um ser de carne e osso, as cores, os perfumes os sons são fonte de inspiração para a arte barroca.

Aquele artifício de que falamos quanto às artes plásticas na literatura leva à construção de estruturas formais complexas e ao uso de expressões com multivalência significativa que se traduz em valores contrastantes.

Os contrastes nas artes plásticas podem ser vistos na literatura com a sugestão do conflito interior da alma do homem que acontecem simultaneamente e não numa continuidade. Na literatura barroca as descrições são meras sugestões com contornos esbatidos e confusos. As figuras humanas e ações são refletidas através da visão de personagens. A utilização de figuras como o paradoxo para caracterizar personagens divididas e sentimentos contraditórios, a metáfora para encontrar semelhanças nas dissemelhanças, ou dar com as metáforas densidade de significação fantástica, com o hiperbólico e o obscuro, com a repetição, o hipérbato, a anáfora e a antítese violenta.

Discute-se se o barroco deve ser considerado como um estilo artístico e por isso um fenómeno meta histórico ou deve ser considerado um fenómeno histórico, isto é, condicionado no tempo.

Aguiar da Silva diz que é aceite unanimemente pelos teóricos “o princípio fundamental de que o barroco deve ser conceituado e estudado como fenómeno histórico, que se situa num determinado tempo, e não em qualquer tempo, que se encontra conexionado com múltiplos problemas – estéticos, espirituais, religiosos, sociológicos, etc – de índole especificamente histórico” (Silva, 2021, p. 454).

Entende este autor que o facto de encontrarmos ao longo dos tempos características isoladas e pontuais do barroco não significa que retomamos a um estilo ou a um período literário.

Demos como exemplo de literatura barroca *As cartas portuguesas* do século XVII. Estas cartas foram revisitadas por três autoras conhecidas como as três Marias (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) na contemporaneidade com a obra *novas cartas portuguesas* toda ela neobarroca, vejamos qui este trecho da *primeira carta V*:

Quero vos falar daquele homem que me disse durante uma longa tarde: «possuir-te só posso se vestida; de freira tu, se possível - acrescentou baixo desviando os olhos -, o hábito levantaria a enrolar-to nas pernas que me apareciam virgem (...)» (Barreno et al., 1972, p. 77).

Na atualidade e portanto, na época contemporânea, a literatura caracteriza-se pela inexistência de uma corrente dominante, os autores são individuais, têm o seu próprio estilo e adotam características de estilos diversos do passado ou criam o seu próprio estilo.

### **O neobarroco na obra *a máquina de fazer espanhóis* de Valter Hugo Mãe**

E é com essa liberdade formal e temática que autores como Valter Hugo Mãe resgatam características do barroco para expressar a complexidade e a ambiguidade do mundo pós-moderno, utilizando uma linguagem crua e dura com imagens da dor e do sofrimento do protagonista, questionando as estruturas estabelecidas e subvertendo as convenções literárias tradicionais.

Em *a máquina de fazer espanhóis* o narrador é o protagonista António Silva o idoso que foi depositado com dois sacos de roupa e um álbum fotográfico no lar Feliz Idade e, contrariando a regra de que o narrador é o mesmo do princípio ao fim da obra, no capítulo cinco e dezassete o narrador é onisciente e passa a falar do protagonista na terceira pessoa. Ao longo do romance nem sempre é clara a linha que separa a fala do narrador das personagens, acrescido do facto de haver vários Silvas o que torna menos clara a classificação de quem nos fala, trazendo para a literatura o efeito pictórico das artes plásticas.

O livro é todo ele escrito sem uma única maiúscula, com exceção do capítulo cinco e dezassete, onde a utilização das maiúsculas respeita as regras.

O que têm estes capítulos de especial que justifique a alteração de forma? O tema. Toda a obra circunda a ideia de que o lar é um espaço onde os idosos esperam a morte começando por ocupar um quarto mais perto do jardim passando para a ala mais perto do cemitério no fim da vida. Houve um incêndio na ala do cemitério, um incêndio recorrente que servia para matar e abrir vagas no lar. Morreram três pessoas. A polícia andava a investigar. O capítulo cinco inicia com “Teófilo Cubillas, peruano sorridente. Estava num poster pendurado na parede do quarto da D. Leopoldina, portista fanática que não apreciava futebol. Mas foi desvirginada pelo peruano. E essa única noite passou a ser o

único facto relevante da sua vida. Este é um capítulo mais leve, com menos relatos de sofrimento de dor de morte.

O capítulo dezassete tem por título *a máquina de fazer espanhóis* e continua a temática do capítulo cinco.

É constante o vai vem no tempo de António Silva, as analepse e prolepses constroem a ideia de instabilidade e confusão.

O autor traz o tema da religião com a imagem de Nossa Senhora de Fátima oferecida a um não crente - o António Silva, com a mensagem de que com o tempo haveria de ganhar um credo religioso, trata-a por Mariazinha, ferindo os sentimentos dos crentes com a mutilação da imagem ao cortar-lhe as pombas, num ato de revolta e raiva pelo facto de ter sido deixado no lar e de ter perdido a Laura. Pombas que servem para brincar com os outros idoso e até para lhe imprimir carater sexual quando estabelece paralelo entre a pombinha de barro, parte da imagem de Nossa Senhora, e o sexo das mulheres com quem brinca, um personagem diz: “Vou comer-te a pombinha.” O autor pretende chocar o leitor e faz uma reflexão sobre a dicotomia entre fé e razão dizendo que o Esteves sem metafísica é a melhor Senhora de Fátima do lar.

O autor utiliza descrições que nos fazem sentir horrorizados e enojados através metáforas com imagens grotescas, por exemplo: *as mãos dos cuidadores eram como bicos dentados de bichos* (p. 33), *a terra a abrir as mandíbulas para o tragar* (p. 41) *o estomago dos abutres a desfazerem a carne do seu corpo com os seus azedos* (p. 61), *a metáfora do vomitado dos pássaros sobre as nuvens* (p. 63), *o romantismo feito de merda e a sair do cu de um bicho* (p. 68), *refere-se ao filho como um porco e diz que tem vontade de o desfazer à paulada arrancar-lhe a cabeça, desfazer-lhe os lábios* (p. 71); *a burra da velha má a mandar a judiciária ao raio que a parta* (p. 158), *ela sempre a coçar o cu (...)* *que porcaria, você é um bocado porcalhona* (p.159); *punha-me às rodela no contentor do lixo* (p.192); *esperava que me deixassem sozinho para correr ao cemitério espezinhar as flores* (p. 247); *que me levem senão para o fundo porco da terra onde os bicho me comam* (p. 258); *imagine o redor do meu ânus, como uma coroa inchada de porcaria. Imaginei pequenos vermes a furarem aquele anel e a circularem por ali como em passeio pela terra húmida* (p. 259); *imagine que essas facas que lhe estão a entrar pelo cu, está a ver, minha senhora, pelo cu. A gente fica sentado e tem a sensação de que o buraco do cu está vivo, poe-se a mexer e a remoer ideias* (p. 284); *e que lhe vai fazer, não pode enfiar nada, só se for para lamber, mas já não está em idade de lamber nada, ainda lhe cai a placa* (p. 287).

Utiliza também calão e uma linguagem malcriada e comum: “as putas das flores” (p. 39) “o romantismo de merda; pudesse eu estar para além da merda do homem amorfo que fora; gritou-lhe, puta, sai da frente puta” (p. 198); “vá-se foder, ó senhor Cristiano, você é um merdas” (p. 202); “Olhe, e cagar toca a todos e, se alguém nos chatear, cagamos juntos, cagamos neles” (p. 233); morre filho da puta, morre seu grande filho da puta (p. 294)

É também característica do barroco a utilização de contradições e paradoxos, nomeadamente, o facto de o lar ao lado de um cemitério para onde as pessoas são levadas para sofre de solidão e morrer, chama-se Lar da Idade Feliz; surgem imprevisivelmente frases como, “olhei para a figura de Nossa Senhora e falei mudo” (pág. 43), a família do protagonista, vestiu-se com roupa domingueira para o visitar, porém quando não estava no Lar e era visitado todos dias não se aperaltavam; diz-lhes, “está tudo muito bem e vamos morrendo devagar; o cemitério é o lugar de uma incómoda vida” (p. 133); ou, “eu não ia para adulto, vinha de adulto” (p. 149); “uma simpatia de frustração profunda” (p.149); “você é um bom homem. Sabia a um enorme fracasso ouvir aquilo” (p. 230).

## CONCLUSÃO

O autor empírico, homem novo escreveu um livro sobre a terceira idade, dedicou-o ao pai que não viveu a terceira idade, morreu de cancro. *A máquina de fazer espanhóis* é uma obra que trata de temas como a morte: a sua não aceitação e o desejo ansioso da sua chegada, ao par do medo dela, o sofrimento das pessoas no fim da vida com a doença, a solidão, o abandono. O autor utiliza uma linguagem do quotidiano com calão para nos transportar para a vivência revoltada e sofrida das personagens. O grotesco e o paradoxo são uma presença constante no texto. O autor utiliza figuras de estilo como as anáforas ao longo do texto mantendo alguma coerência e remetendo-nos para contextos de que já havia falado, pois o discurso não é linear, tem constantes analepse e prolepse.

O narrador autodiegético em quase toda a obra, com exceção de dois capítulos que trata de forma diferente, utilizando maiúsculas e onde o narrador é onisciente. Mais uma técnica para criar confusão, que consideramos barroca.

Apesar de ser uma história sobre a terceira idade, sobre a morte e o sofrimento é num segundo plano um tratado sobre a identidade portuguesa, ou melhor sobre a morte da identidade portuguesa na senda do pensamento de Miguel Real com a crescente indefinição das identidades europeias, é por isso que a máquina de fazes espanhóis é Portugal.

Não temos dúvidas de que esta obra é, pelas características que aqui expusemos, neobarroca.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcoforado, S. M. (s.d.). *Cartas de Amor de uma Freira*. Disponível em:

[http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/profs/romulo/Cartas-de-Amor-de-uma-Freira-Portuguesa.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/Cartas-de-Amor-de-uma-Freira-Portuguesa.pdf)

Campos, A. d. (s.d.). *Modernas Correntes na Literatura Portuguesa*. Disponível em:

<http://arquivopessoa.net/textos/1887>

Portal da Literatura (s.d.). *Bibliografia de Valter Hugo Mãe*. Disponível em:

<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=627>

Mãe, V. H. (2010). *A máquina de fazer espanhóis*. Porto Editora.

Mãe, V. H. (2010). *Letras In Verso e Re Verso*. Disponível em:

<https://www.blogletras.com/2010/06/valter-hugo-mae-o-cantor.html>

Mãe, V. H. (dezembro de 2016). *Não gostei da minha adolescência, não aconselho a ninguém*. (Entrevista por S. O. Coelho).

Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M.V. (1972). *Novas cartas portuguesas*. Dom Quixote.

Mattoso, J. (s.d.). *A Identidade Nacional*. Disponível em:

<http://goups.google.com/group/digitalsource>

Noronha, D. T. (1655). *Projeto Vercial*. Disponível em:

<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/noronha.htm>

Portal da Literatura. (s.d.). Disponível em:

<https://www.portaldaliteratura.com/livros.php?livro=842>

Real, M. (2008). *A Morte de Portugal*. Campo das Letras.

Real, M. (2010). *Introdução à Cultura Portuguesa*. Planeta Manuscrito.

Silva, V. M. (2021). *Teoria da Literatura*. Almedina.

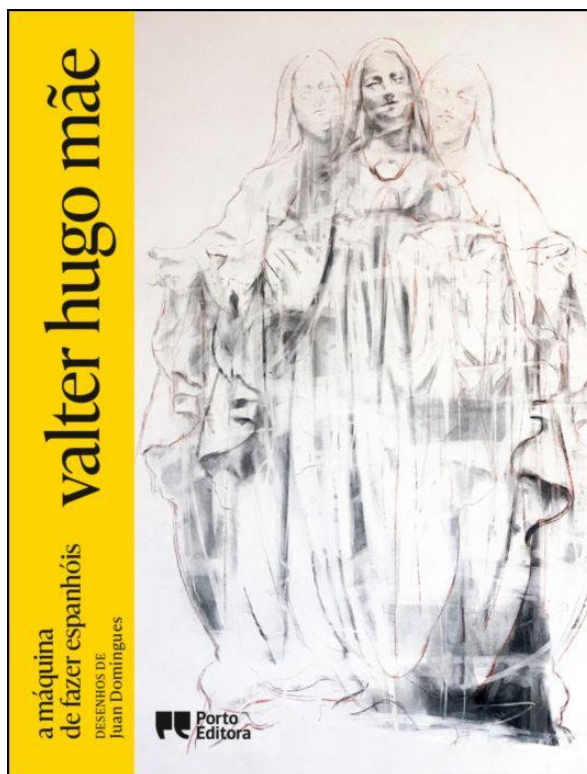
Soares, M. L. (2021). O cão das lágrimas em Ensaio Sobre a Cegueira José Saramago. *Rev. Let.*, 62(1), 105-116,

Soares, M. L. (2009). O Estudo da Personagem em O meu mundo não é deste reino. *Polissema*, 9, 197- 220. Disponível em:

[https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/2908/3/A\\_MariaLu%C3%ADsaSoares\\_2009.pdf](https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/2908/3/A_MariaLu%C3%ADsaSoares_2009.pdf)

## Apêndice

Capas da Obra “*a máquina de fazer espanhóis*”.





## A VIAGEM A “SÃO MARTINHO DE BORNES”: A DILATAÇÃO TEMPORAL E A IMENSIDÃO ESPACIAL NA DESCOBERTA DO «EU»

*The voyage to “São Martinho de Bornes”: time dilation and spatial immensity in the  
discovery of the traveler’s inner self*

RIBEIRO, André<sup>66</sup>

---

### Resumo

A viagem, que desde o século de ouro português marca presença assídua na literatura portuguesa, é o denominar comum que concatena as narrativas da obra novecentista “Jornadas em Portugal”, de Antero de Figueiredo. Entre as várias narrativas motivadas por viagens empíricas do autor matricial, “São Martinho de Bornes” vem a descobrir-se como uma viagem dupla, em que os preceitos da Teoria da Relatividade de Einstein explicam o estriado, quase estagnado, tempo vivencial do viajante, ao passo que os reparos filosóficos de Bachelard nos permitem compreender a suavidade espacial que o viajante encontra na imensidão orogénica das montanhas de Bornes de Aguiar. Figurando um pastor amador de fluxos – um nómada que concentra em si, conforme identifica Onfray na sua “Teoria da Viagem”, tropismos milenares – o viajante a Bornes adentra-se no ambiente campesino transmontano numa viagem ascética em que a presença das árvores, que recaem em dois arquétipos incessantes na literatura – a Árvore da Vida e a Árvore Cósmica –, desempenham um papel preponderante no seu desenvolvimento pessoal.

### Abstract

Travel, which has been a constant presence in Portuguese literature since the 16<sup>th</sup> century, is the common factor in the narratives of Antero de Figueiredo’s “Jornadas em Portugal” [“Journeys in Portugal”]. Among the narratives inspired by the author’s empirical travels, “São Martinho de Bornes” unveils itself as a dual journey, in which Einstein’s Theory of Relativity explains the striated, almost stagnant, time in mind of the traveler, whilst Bachelard’s philosophical insights allow us to acknowledge the spatial sweetness found in the orogenic vastness of the mountain of Bornes de Aguiar. Depicting himself as a shepherd – a nomad characterized by ancient tropisms, as Onfray describes in his “Travel Theory”, – the traveler immerses in the rural environment of Trás-os-Montes in an ascetic journey where the presence of trees, which fall into two incessant archetypes in literature – the Tree of Life and the Cosmic Tree –, plays a predominant role in his personal development.

**Palavras-chave:** Antero de Figueiredo; Viagem; Dilatação temporal; Imensidão espacial; Árvores.

**Keywords:** Antero de Figueiredo; Voyage; Time dilation; Spatial immensity; Trees.

**Data de submissão:** janeiro de 2023 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>66</sup> ANDRÉ LUÍS SANTOS RIBEIRO – MUNDIS & Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: andresrib@outlook.com.

## INTRODUÇÃO

É no decorrer das mudanças sociais, culturais e económicas que se fazem ressoar de Itália, as quais Portugal vem a conhecer no despontar daquele que viria a ser o seu século de ouro, que o ideário do homem se amplifica, surgindo, a partir do século XVI, uma panóplia de novas temáticas nas artes e na literatura. A viagem, que se instaura na literatura nacional em Quinhentos, permanece até à contemporaneidade uma constante na literatura portuguesa (Soares, 2019), num horizonte variado de manifestações que oscila entre viagem como tema ou motivo, as viagens imaginárias e as viagens empíricas (Seixo, 1998), ainda que, deva dizer-se, como modalidade genológica nem sempre marque uma presença periodológica ativa (Soares, 2017).

Publicada a sua primeira edição em 1918 pela Livraria Aillaud e Bertrand, *Jornadas em Portugal*, obra da autoria de Antero de Figueiredo<sup>67</sup>, reúne um conjunto de narrativas (*Braga antiga – A procissão dos fogaréus, Trancoso, O coração do Minho, Terra de Miranda, São Miguel de Seide, A caminho do Barroso, Penacova, São Martinho de Bornes, São Mamede de Riba Tua, Braga antiga – O braguês, Leça da Palmeira, A Terra-Negra, Bussaco e Portugal velho – O Morgado de Sabariz*) motivadas por viagens reais protagonizadas pelo seu autor matricial. Em formato de registo das jornadas do autor pelo interior centro e norte do país – razão pela qual há concordância com o nome de terras e vilas, assim como com os seus traços geográficos e culturais, – as narrativas iniciais (*Viajar, recordar..., Portugal e Terrinhas e cousas portuguesas*) elaboram uma descrição sintética das antigas províncias nacionais, assim como dos costumes e tradições do português novecentista, enquanto apontam a nação – Portugal – como destino ideal para a viagem, transparecendo, em todas elas, a estima e a apreciação do autor face à pátria-mãe:

As composições dêste livro brando serão um relembrar terno de factos passados, e um demorar por gosto em aspectos de viagens idas – aqueles, trechos de vida que vivi; estes, cantos lindos da terra, que entraram em mim e em mim floriram. Desta vez, porém, as viagens não serão por êsse mundo vasto e estreito, onde me perdi, mas na minha terra pequenina e grande, onde jamais me encontrei a mim próprio...

---

<sup>67</sup> Antero de Figueiredo nasceu na cidade viseense de Lourosa em 1866. Teve uma breve passagem pelo ciclo de estudos em Medicina, na Universidade de Coimbra, aos quais foi obrigado a renunciar, por conta de problemas de saúde. Depois de uma carreira diplomática na capital estadunidense de Washington ao serviço do Ministro do Brasil, retorna a Portugal onde cursa Letras na Universidade de Lisboa. Inaugura o seu percurso literário como escritor, no ano de 1895, com a obra *Tristia*. Nas suas várias obras publicadas, muitas são as que se voltam para a viagem – muito provavelmente como resultado das inúmeras viagens que realizou pela Europa. Morreu, na cidade do Porto, no ano de 1955. Cf. Saraiva, J. (2004). *História de Portugal. Dicionário de Personalidades – de Ferraz a Hélder*. QuidNovi.

¡E Portugal é tão lindo! Mas que fôra feio, o mesmo carinho lhe devíamos. Demais, nunca é feio o que muito amamos. ¿Não é sempre bela a mão da mãe a abençoar, seja ela encarquilhada por velhice, ou tontinha por doença?

Escritas com o coração transportado, a vibrar de tristeza enamorada, quisera eu que estas páginas, por suas qualidades e jeitos lusos, só fôssem entendidas e queridas por gente da minha igualha no sentir português; e que os demais, estrangeiros de fora e estrangeiros de cá, não as lessem, se as lessem não as entendessem, e se as entendessem as desestimassem... (Figueiredo, 1919, pp. 8-9, 11 e 15).

Antero de Figueiredo, distanciando-se da construção comparativista de descoberta do *eu* por analogia com o *outro*, que decorre em várias composições do século XVI – nomeadamente na *Carta sobre o Achamento do Brasil*, de Pêro Vaz de Caminha; nas *Cartas de Itália* que Dom Lopo de Almeida enviou ao rei D. Afonso V; ou até mesmo na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto –, questiona a importância desmesurada com que o português vê os demais países, assim como o reconhecimento imenso do *outro* em relação a uma subvalorização de *si próprio*:

¿Para que havemos de ir procurar, longe, o convívio frio das almas estrangeiras, se temos aqui, perto, o trato sincero das terras que foram dos nossos, onde viveram e morreram os nossos, onde pessoas e cousas nos são achegadas pelo sangue, pelo coração, pelas alegrias, pelas dores, pelos desastres e pelas glórias?

Portugal é, há séculos, uno e contínuo. Estas árvores, estas searas, estas flores são nossos parentes próximos (...).

¿Para que ir lá fora pisar terras alheias, que somente delas próprias nos falam, quando as nossas sempre nos recontam o que foram e a tôda a hora nos mostram a sua beleza presente (...) (Figueiredo, 1919, pp. 12-14).

Integrada capitularmente na obra, a narrativa *São Martinho de Bornes*, fortemente robustecida pela descrição – autêntica *ancilla narrationis* –, retrata uma dupla viagem, onde o seu narrador/protagonista<sup>68</sup> explora as espécies vegetais que circunscrevem o

---

<sup>68</sup> O narrador autodiegético – cuja focalização é de ordem fixa, interna, restritiva e interventiva – “co-referencial com o protagonista” (Silva, 2007, p. 762), é personagem única de toda a diegese, à parte de “um rapazola” (Figueiredo, 1919, p. 246), do qual o nome não se sabe, que, num momento de breve diálogo, lhe conta a história de São Geraldo. Por isso, apesar do espaço ser fisicamente centrado em Bornes de Aguiar, em Vila Pouca, deve denotar-se a presença de uma forte atmosfera pessoal, referente ao espaço psicológico do viajante, assim como, pela ausência de outras personagens para além deste, a inexistência de uma atmosfera social. O conceito de atmosfera deve aqui ser entendido como “espaço em sentido translato” (Reis, 1995, p. 361). Cf. Silva, V. (2007). *Teoria da Literatura*. (8.ª ed.). Almedina; cf. Reis, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Almedina.

parque de Pedras Salgadas, o percurso montanhês calcorreado até ao topo da serra de Bornes de Aguiar, uma velha paróquia no cume da montanha, a vista panorâmica do espaço campestre, assim como todos os pensamentos reflexivos e viagens interiores que, no decorrer da viagem física, a espacialidade campestre e a vegetalidade dos elementos naturais concita ao viajante.

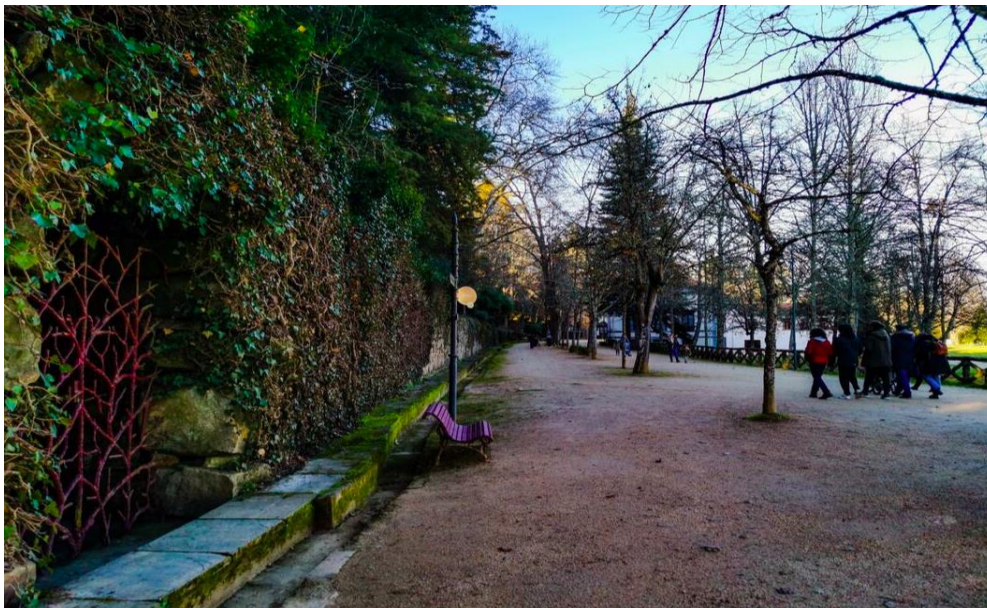
## **A DUPLA VIAGEM**

A princípio, enquanto caminha por entre o parque da cidade de Pedras Salgadas e contempla as suas árvores, o viajante, fascinado por uma igreja branca entre os montes de Bornes, parece dominar e ignorar a curiosidade que esta lhe suscita. Porém, no decurso do seu passeio, ao aperceber-se de que árvores do parque não são originárias de Trás-os-Montes, começa a descobrir, num processo gradativo que o conduz à humanização dos elementos vegetais, que aquelas árvores, embora esbeltas e bem tratadas, padecem de uma pobreza espiritual e de um vazio interior enormes que muito o descontentam, ao passo que as árvores das matas da serra, sempre diante de seus olhos enquanto caminha, vão, a pouco e pouco, seduzindo-o:

Aqui, neste parque das Pedras-Salgadas, todos os dias, de além, me chama os olhos e a alma, uma igreja branca, entre massas de arvoredos, no alto de um monte de curvas de paz e verdades de esmalte: – São Martinho de Bornes. No entanto, vou-me ficando cá por baixo, nas sombras doces dos plátanos com suas comas floridas de luzes verdes e amarelas; – vou-me ficando no prudente prazer de não realizar o desejo de lá subir...

Êste parque é um artifício mundano no meio da rudeza natural da serra. Os aldeões do termo daqui, diante destas árvores e destes arbustos, sentem-se estranhos e acanhados como se estivessem a falar com senhoras de qualidade – com fidalgas da côrte. As árvores querem-se dadas como pessoas de família; e o lavrador do norte só se entende bem com aquelas com que êle e os seus, sempre teem lidado. As crianças brincam com velhas árvores como brincam com velhos parentes, velhos amigos ou velhos servos; e os seculares castanheiros ou carvalhos teem para com a gente pequena as mesmas sábias festas moderadas dos bons anciãos (Figueiredo, 1919, p. 236 e 239).

**Figura 1** – Parque das Termas, na cidade de Pedras Salgadas.



**Fonte:** <https://visitaltotamegaebarroso.pt>. Consultado a 19/05/2023.

Rendido ao desejo, e apercebendo-se de que os espaços nirvanos do parque não o permitirão transcender-se, o viajante adentra-se por um percurso campesino rumado aos bosques no coração da serra. O seu egresso não lhe permite uma chegada imediata, senão cruzar-se com um espaço intermédio – um espaço entre o ponto de fuga e o destino – em que se encontra progressivamente mais perto de se realizar em toda a sua inteireza: neste interstício, está “ligado a dois marcos, num estado de leveza espacial e temporal” (Onfray, 2021, p. 37), numa zona serena e equânime que o conduz a “um ponto zenital” (Onfray, 2021, p. 37) – o cume da montanha. Por entre “um monte de curvas de paz” (Figueiredo, 1919, p. 236), o corpo parece tender para o equilíbrio, não mecânico, mas espiritual e psíquico, como se efetuasse uma travessia entre o profano e o sagrado. É neste espaço fronteiriço que, gradualmente, “o corpo mergulha na sua verdade profunda, visceral e animal” (Onfray, 2021, p. 40), onde o nómada viajante esgravelha e examina tudo o que apreende do meio natural, refletindo sobre a vegetalidade do espaço que o circunscreve:

Para lá chegar, sobe-se a fêsto por um carreiro de cabras. Os pés embaraçam-se em fetos, urzes bravas e margaças lilases, agora em flor. Depois, mete-se ao caminho – duro trilho apertado entre velhos muros, de enormes pedras recobertas do veludo dos musgos negros e das placas, esverdinhadas e cinzentadas, de ressequidos líquenes seculares que se incrustam no granito marmoreando-o. (...) Vêem-se coevos de D. Dinis, velhíssimos castanheiros, só casca, roídos pela doença da idade que os cavara (...). E faz pensar o ver, na ruína dêstes troncos carcomidíssimos, nascer-lhes, à ilhagra, o riso dos ramos tenros da folhagem verde – geração nova a viçar em macróbios exaustos (Figueiredo, 1919, pp. 243-245).

**Figura 2** – Caminho campesino da serra da Padrela, perto de Bornes de Aguiar, Vila Pouca.



**Fonte:** <https://visitaltotamegaebarroso.pt>. Consultado a 19/05/2023.

Ao perpassar o caminho montanhês, apercebe-se de que as grandes árvores seculares dos bosques carregam imensas dores, as quais, no entanto, estas aprenderam desde cedo a suportar, mantendo-se resilientes face às adversidades do clima e dos declives da serra. Apesar do sofrimento, nenhuma delas deixou de tentar vingar na vida, e tal asseveração penetra e marca a alma do viajante. Mas é uma “velha paroquial” (Figueiredo, 1919, p. 245) medieval do século XII, nas ladeiras da serra, o marco divisório entre o mundo profano da cidade e o mundo sagrado das planícies da montanha, configurando a “igreja branca” (Figueiredo, 1919, p. 246) adjacente à paróquia – construída em homenagem ao primeiro arcebispo de Braga, São Geraldo, – um panorama amplo do mundo: “*ecclesia enim figuram mundi gerit*” (Gheerbrant & Chevalier, 1994, p. 374), e, enquanto símbolo da sacralidade, parece guiar o viajante até ao cume da montanha, onde este encontra um espaço imenso e uma linha temporal estagnada que o permitem refletir e atingir o pico do seu desenvolvimento interior. Aliás, já Belo, Daveau e Mattoso (2010) o tinham constatado em *Portugal – O Sabor da Terra*: “o número de ermidas existentes em Trás-os-Montes (...), [principalmente] as situadas em lugares ermos e selvagens [fazem com que] a sua proximidade da natureza intocada pela civilização e pelo quotidiano [lhes] confira só por si uma aura sagrada” (pp. 161-162).

**Figura 3** – Igreja de São Martinho de Bornes e Capela de São Geraldo.



**Fonte:** <https://visitaltotamegaebarroso.pt>. Consultado a 19/05/2023.

É facto que as montanhas, cujos cumes se assemelham às proas dos barcos que transcendem fronteiras e cruzam o mundo, têm a capacidade de fazer o viajante parar diante um panorama convidativo para que este possa refletir sobre si mesmo. Todavia, parece haver uma inegável e incessante pretensão orgânica que reside na nossa essência que nos leva a desejar a imensidão como espaço profícuo para o encontro connosco mesmos. E é no espaço telúrico, imutável e perene das montanhas que o viajante a Bornes procura refúgio e proteção; é neste espaço imenso em que os homens que não podem fugir à onnipotência de Deus são movidos a procurar lições de vida, ou os move na busca pelo perdão e pela redenção, pelo que a montanha permite ao viajante desamarrar-se das suas inquietações e angústias banais, indo ao encontro, no ventre da imensidão agreste e despegado de todos os acessórios gregários, da sua substância medular:

É quieto o vale. Não chega aqui, às cumiadas de Bonres, o rumor dos quinhentos hóspedes que enchem os hotéis: as preocupações mesquinhas, que inquietam êsses mesquinhos regimentos de almas, dissolvem-se na paz do ar lavado, alimpam-se na beatitude desta altura purificadora.

Do alto dos montes vêem-se os panoramas das serras, meditam-se os da vida, alcançam-se os da eternidade. Sim, montanhas, sois sábias por vossos silêncios e pela vossa antiguidade que muito tem vivido e visto. Sois como provérbios remotos mas sempre vivos, a rola nos tempos (Figueiredo, 1919, pp. 249-250).

Dá-se conta também o viajante de que os contos, os «ditos» e os provérbios, quando convertidos em condutas morais, não são senão um engano para o homem que os apreende como leis divinas e os emprega empiricamente; isto porque, ao homem, agrada-lhe ser senhor de uma só razão, tendo-se este convencido de que a sua verdade não é senão verdade última, e ainda que creia que as suas ações decorrem em prole do coletivo, são unicamente centradas nas suas mais íntimas ambições. Por isso,

Nascer é ser condenado a viver; e viver é percorrer a fatal trajectória do devaneio à desilusão, do êrro à verdade, do pecado à virtude – da mocidade à velhice! Cada homem nasce nu de saber a experiência que adquiriu vivendo, mas de que tarde se aproveita, pois, como os bens da fortuna, a lição da vida leva mais tempo a ser amealhada que a ser gozada... Ninguém aprende senão por si. A experiência dos outros a raros é prestável. O homem é um ser orgulhoso: ama-se e confia-se (Figueiredo, 1919, p. 251).

Como Pitágoras, Marco Aurélio, La Rochefoucauld e muitos outros, no ceio das suas cogitações, tentaram procurar um elixir próprio para os seus desassossegos, a ânsia pela descoberta de um analgésico que imunize contra as adversidades do mundo persistem no viajante a Bornes, que, pelo fim da viagem, se apercebe de que afinal

Só a vida ensina. Há erros que temos de repetir em nós próprios, para nêles aprendermos lições. Cada homem vive em si a humanidade inteira; e ao morrer tem composto, por sua própria reflexão, um livro de sentenças – inconsciente plágio dessas outras considerações herdadas, de que se não servira. A vida é preciso andá-la e cada um por seu pé (Figueiredo, 1919, p. 254).

## **A DILATAÇÃO TEMPORAL E A IMENSIDÃO ESPACIAL**

Em *Teoria da Viagem*, Onfray (2021) começa por apontar duas realidades antitéticas: a dos nómadas e a dos sedentários, assim como “dois modos de estar no mundo” (Onfray, 2021, p. 14), representados pela figura do pastor, que vagueia com o rebanho pelos campos de pasto, e na imagem do camponês, que, enraizado, se delimita a um só lugar. O viajante a São Martinho de Bornes assemelha-se ao nómada, ao “amador de fluxos” (Onfray, 2021, p. 13) e recai no modo de vida do pastor, daí que aglutine em si mesmo

tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo insano de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária, a raiva da independência, o culto da liberdade e a paixão pela improvisação dos seus mais ínfimos atos e gestos, acarinha mais o seu capricho do que a sociedade onde se sente um estrangeiro, ama a sua autonomia que coloca claramente acima da salvação dessa cidade que



habita como um ator de uma peça cuja natureza desconhece (Onfray, 2021, p. 17).

Também Maria Alzira Seixo (1998), em *Poéticas da Viagem*, descreve que o “movimento é o coração da viagem, o impulso de continuidade que a faz existir após o ímpeto inicial que arranca o corpo ao estado de inércia” (p. 13). É certo que nem todos os “tropismos milenares” estão evidenciados em pleno neste viajante que explora o interior transmontano, mas os “nómadas impetuosos provêm de um elemento que cerca, envolve, anima e congrega os seus sentimentos” (Onfray, 2021, p. 24), sendo “as montanhas e as planícies [o] dos caminhantes” (Onfray, 2021, p. 24), causando-lhes repudia face ao enraizamento e à petrificação, do mesmo modo que se impõem como força motriz e impulsionam o corpo do viajante a ceder à inércia, levando-o à conversão da sua energia potencial em cinética:

De um modo afinal muito platónico, solicitamos a ideia de um lugar, o conceito de uma viagem, depois partimos para confirmar a existência real e factual do lugar desejado, entrevisto [pela imagem]. Sonhar com um lugar, nesse estado de espírito, permite não tanto encontrá-lo, mas sim redescobri-lo. Toda a viagem esconde e revela uma reminiscência (Onfray, 2021, p. 33).

Ensinou-nos Einstein (1923) que o tempo e o espaço não existem como unidades independentes nem tampouco exibem uma constância universal, estão, antes, fundidos num tecido elástico que os concatena. Foi a partir desta constatação que formulou o conceito de relatividade: a forma como o tempo «passa» depende da deformação espacial que um corpo – a matéria – lhe causa, pelo que a experimentação do tempo é relativa de observador para observador. Daqui decorrem algumas ilações importantes: o espaço é deformável pela matéria, e a experiência de tempo pode, então, tornar-se mais extensa, comprida, demorada, ou, em contrapartida, mais rápida, mais célere, mais lesta. Ora, o tempo vivencial do protagonista, heteromórfico por natureza, parece funcionar de forma similar ao que Einstein propõe na sua Teoria da Relatividade, já que, no decorrer da sua admiração pelas árvores, o seu tempo abranda, tende para o estaticismo, estagna-se, levando à concentração da atmosfera psicológica do viajante ao instante em que as suas contemplações, desprendidas do tempo real, se distendem num tempo próprio, um tempo particular cuja duração só ele sabe, conhece e sente. Este moroso, quase estirado, *time in mind* do protagonista prevalece do início ao fim da breve viagem a Bornes e contrapõe-se com a rapidez da viagem física, em que o caminho desde o parque das Pedras Salgadas ao cume da serra de Bornes é descrito fugazmente, sendo, apenas, nos intermédios da

viagem física que o tempo, de quando a quando, se vai alongando mediante as reflexões do viajante.

Num outro espectro, Gaston Bachelard (1994) – que, em *Poética do Espaço*, apresenta um somatório de reflexões sobre a sua viagem à filosofia da imaginação, na qual explora a relação humana como o tempo, nomeadamente com espaços vastos, grandiosos, imensos, como o são as montanhas da serra de Bornes de Aguiar – leva-nos a refletir sobre a forma como os espaços externos influenciam as nossas atmosferas interiores. E, ao contrário do que *a priori* se poderia pensar, a imensidão espacial pode, afinal, apaziguar a alma e instigar a relação entre a indelével agudeza do universo e o *eu*. Nas palavras do filósofo:

Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone. As soon as we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immensity is the movement of motionless man. It is one of the dynamic characteristics of quiet daydreaming (Bachelard, 1994, p. 184).

Conglutinada à dilatação do tempo, o viajante, submergido na própria imensidão da montanha, expande-se e projeta-se no mundo através do devaneio, tornando-se um ser imenso ele próprio numa coalização com à infinidade universal que o rodeia:

E dilatada a vista que se abrange lá de cima. Quanto mais trepamos, mais panoramas a montanha nos mostra. A montanha é prestigiosa como alma de mulher amada: mais a conhecemos, mais se nos revela, e menos a vemos! De longe, atraí-nos; nela, esquecemo-nos de que a vida vive...

A terra de montanha, vista a distância, parece de sêda; seus penedos de veludo; macios os tojos em que nos rasgamos... Terra de montanha, és feiticeira por teus desconhecidos; és mulher por teus perigos e encantos; és religiosa por teus mistérios; és mestra por teus silêncios (Figueiredo, 1919, p. 247).

O volume das montanhas, a extensão indefinida da planície, o afloramento das rochas rasgadas pelo sulco das águas e desagregadas pelas intempéries, a vastidão do céu, a cobertura vegetal, a terra virgem, enfim, permanecem na sua inteira pureza, indiferentes à passagem do homem (Belo et al., 2010, p. 145).

No alto ermo dos montes naturais temos, quando chegamos, a sensação do privilégio. Somos mais altos, de toda a nossa estatura, do que o alto dos montes. O máximo da Natureza, pelo menos naquele lugar, ficamos sob as solas dos pés. Somos, por posição, reis do mundo visível. Em torno de nós tudo é mais baixo: a vida é encosta que desce, planície que jaz, ante o erguimento e o píncaro que somos (Pessoa, 2017, p. 94).

**Figura 4** – Vista panorâmica da serra da Padrela, perto de Bornes de Aguiar.



**Fonte:** <https://visitaltotamegaebarroso.pt>. Consultado a 19/05/2023.

Como explica Onfray (2021), a capacidade de interiorização e absorção de um novo espaço não se prende com a duração do contacto, senão com a qualidade e capacidade de abstração. Quer isto dizer que a apreensão do espaço decorre de forma impensada e aleatória por parte do viajante que se compromete em esquadrihar as mais diversas particularidades. Acontece, porém, que a exploração dos pormenores espaciais tem-se tornado um questão de contornos difíceis desde a grande Revolução Industrial, uma vez que os espaços, principalmente os citadinos, assemelham-se cada vez mais uns com os outros; razão essa, aliás, pela qual a viagem a Bornes é particular: o espaço bucólico conserva as características do *diverso*, evitando, assim, a decadência por saturação do *igual* e permitindo ao espírito, quase como indica o método cartesiano, libertar-se:

Se a modernidade tivesse triunfado sobre o Diverso – bem como se tivesse obtido a pele de Deus, da Arte, do Belo, do Verdadeiro, do Bem, e outras tantas quimeras factícias –, a viagem já não seria possível, pois o Diverso teria desaparecido em proveito do triunfo do Mesmo (...). E apesar de os sinais de erradicação das diferenças e da supressão do Diverso serem evidentemente identificáveis, não devemos confundir os movimentos oscilantes da história e a permanência da geografia indexada à perenidade geográfica. Evidentemente, todas as cidades do planeta se assemelham a ponto de se confundirem. Mas o real do planeta não se resume somente a elas. Pensar o mundo sem os rurais e sem as paisagens, eis a visão e a obsessão urbanas. Pois a paisagem permanece, persiste, mesmo quando colocada em perigo pelos homens. E o Diverso reside nela, nos campos, visível e identificável nas epifanias naturais, longe dos artificios da cultura (Onfray, 2021, pp. 64-65).

A beleza fisionômica das estruturas orogênicas e vegetais da serra demarca a existência de ponto de tangência com uma realidade dura, da mesma forma que a violência como propriedade da grandeza tem uma suavidade que nos permite coexistir pequenos diante da imensidão. Talvez por isso o viajante reconheça uma racionalidade humana às árvores da serra, que num ambiente avesso, inesperado e violento se superam a si mesmas e ascendem verticalmente, e aponte as brenhas de Bornes como o lugar predileto para a contemplação da vida:

A característica mais saliente é, decerto, a da dureza. A dureza do solo áspero, seja ele granítico ou xistoso; a dureza do clima rudemente contrastante, nos seus excessos de calor e de frio, de humidade e de secura, de ventos e de calmarias; a dureza com que a crosta terrestre se levanta nas enormes pregas das serrarias e com que as rochas se opõem ao ímpeto das torrentes sem conseguirem impedir que elas as despedacem, cavando tenazmente os seus leitos atormentados. Mas ao mesmo tempo, a esta dureza, resultante da violência com que os elementos lutam entre si, corresponde também um traço comum e igualmente contraditório pela sua evidente doçura e serenidade (...). (Belo et al., 2010, p. 14).

Ora, a chegada ao cume da serra corresponde ao violento momento em que o viajante, “mais propenso à prova fenomenológica: imerso no real” (Onfray, 2021, p. 50), se penetra no espaço imenso, “um lugar que deve ser capturado em toda a sua brutalidade primitiva, como uma oferenda mística e pagã” (Onfray, 2021, p. 59), e se expande na sua difusidade.

### **O ESPAÇO INSTROSPETIVO: a vegetalidade como indutor da viagem reflexiva**

Alinhavado com perspectiva junguiana<sup>69</sup>, Mircea Eliade (1961) entende que as conotações que dos símbolos<sup>70</sup> se depreendem correspondem aos aspetos mais intrínsecos e viscerais da realidade humana, pelo que, não sendo meras criações arbitrárias, parecem

---

<sup>69</sup> Carl Jung, partilhando das considerações de Peirce – que entendia o símbolo, um dos três tipos de sinais que identificou, como uma relação convencional entre uma forma e o conceito que essa mesma forma representa –, reconhece ao símbolo, para além do seu significado convencional, um sentido conotativo, pelo que afirma a possibilidade deste representar um significado que extrapola as fronteiras da razão, adentrando-se na imaginação. Para Jung, determinadas conceptualizações exorbitam o campo do conhecimento humano, daí que, não raro, utilizemos símbolos para apontar conceitos que não conseguimos apreender na sua totalidade. Isto é, “even when our senses react to real phenomena, sights and sounds, they are somehow translated from the real of reality into that of the mind. Within the mind they become psychic events, whose ultimate nature is unknowable (for the psyche cannot know its own psychical substance). Thus every experience contains an indefinite number of unknown factors, not to speak of the fact that every concrete object is always unknown in certain respects, because we cannot know the ultimate nature of matter itself” (p. 23). Cf. Jung, C. (1964). *Approaching the unconscious*. In C. Jung (Eds), *Man and His Symbols*. (pp. 18–103). Anchor Press Doubleday. Cf. Peirce, S. (1991). *Peirce on signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. (J. Hoopes, Ed.). The University of North Carolina Press.

<sup>70</sup> Torna-se pertinente relembrar a definição apresentada por Gilbert Durand (1998), para quem o símbolo detém “três características [que] delimitam a compreensão desta noção. Em primeiro lugar, o aspecto concreto (sensível, imagético, figurado, etc.) do significante, em seguida a sua característica óptima: é o melhor para evocar (fazer conhecer, sugerir, epifanizar, etc.) o significado, e, por último, «o facto de que este é impossível de apreender» (ver, imaginar, compreender, etc.) direta ou indirectamente” (pp. 73-74).

ter um fundo genotípico, emergindo e desabrochando na nossa mente a partir de propriedades que renascem em nós e que, originalmente, estavam afincadamente presentes nos nossos avoengos. Não quer isto dizer que o homem foge à sua própria história atual, pelo menos não enquanto indivíduo, mas como produto de um contexto histórico e sociocultural específico, pelo que o viajante, contemplador e herdeiro de características universais que residem na sua própria Humanidade, não perdendo o seu estatuto do seu *ser*, aproxima-se dos seus traços nómadas. Isto é,

he recovers the language, and sometimes the experience, of a “lost paradise”. Dreams, walking dreams, the images of his nostalgias and of his enthusiasms, etc., are so many forces that may project the historically-conditioned human being into a spiritual world that is infinitely richer than the closed world of his own “historic moment” (Eliade, 1961, p. 13).

No que concerne à recuperação simbólica das imagens, em *Air and Dreams*, Bachelard (1988) esclarece-nos que a imaginação não se fundamenta na formação de imagens que provêm do real; aliás, se assim fosse, incorreríamos no possível erro de confundir o processo imaginativo com o processo perceptivo. A imaginação decorre, antes, da deformação de imagens que, emergindo do universo real, depreendemos e coligimos. Isto significa que o homem, a partir de uma imagem presente, tem a capacidade de induzir uma panóplia de imagens ausentes, incomuns e ambíguas; e o facto das imagens imaginadas não serem estáticas, mas móveis – o que conduz, aliás, a que a fecundidade e a produtividade da estrutura das imagens dependa diretamente da sua cinética –, corrobora-o. É, pois, perceptível a razão pela qual a imaginação, elixir da ficcionalidade, ser tão caro ao sistema galáctico que é a literatura: as imagens imaginadas “add hope to a feeling, a special vigor to our decision to be a person, even have a tonic effect on our physique. The book that contains them suddenly becomes for us a personal letter. They play a role in our lives” (Bachelard, 1988, p. 1).

Durante a viagem a Bornes, são-nos apresentadas duas classes arbóreas, cuja classificação não se prende com características taxonómicas ou biológicas, mas com a origem de cada uma delas. As árvores alóctones do parque – os choupos canadenses, as canas índicas, as tílias, as acácias, os plátanos, os ailantos, os áceres, os vidoeiros, as tulipeiras, os ligustros, as bromélias e os álamos –, cuja maioria tem somente “os seus dez Janeiros” (Figueiredo, 1919, p. 237), personificam afáveis “moças e galantes” (Figueiredo, 1919, p. 246) cujos “gestos airosos” (Figueiredo, 1919, pp. 236-237) e o “sorriso fresco” (Figueiredo, 1919, p. 237) identificam a sua tenra idade, a sua

“mocidade” (Figueiredo, 1919, p. 251). Por sua vez, as espécies vegetais autóctones a serra – os castanheiros, os carvalhos, os negrilhos, os morgados, as romanzeiras, as braçanas e os buxos – são comparadas a sábios “velhos parentes” (Figueiredo, 1919, p. 239), encontrando nelas um exemplo de superação e disciplinaridade que pretende adotar no seu *ethos* pessoal:

[As] árvores estóicas, que, no tórrido verão, se alimentam de fogo, e, em trágicos invernos (em pé e de cabeça erguida), se defrontam com tempestades, btendo-se com chuvas, resistindo ao gélido azorrague do nordeste varredor ventado do mar cantábrico e das serras nevadas da vizinha Espanha (Figueiredo, 1919, p. 240).

**Figura 5** – Árvores do Parque das Termas, nas Pedras Salgadas.



**Fonte:** <https://visitaltotamegaebarroso.pt>. Consultado a 19/05/2023.

No âmago da mesma obra – *Air and Dreams* –, questionava-se Bachelard (1988, p. 203): “how can we fail to understand that attached to the vegetable world is a world of such characteristic reveries that we can consider vegetables as inducers of a particular kind of reverie. Vegetable reverie is the slowest, most tranquil, most restful of all reveries”. De facto, o devaneio propiciado pelas árvores torna-se especialmente profícuo se atendermos ao facto de às árvores do parque e às árvores dos bosques se lhe identificarem características próprias de dois arquétipos<sup>71</sup> assíduos na literatura: a *Árvore da Vida* e a *Árvore Cósmica*, estes, aliás, muitas vezes confundidos e fundidos

<sup>71</sup> Um arquétipo representa uma imagem primordial e universal cuja antiguidade remonta ao aparecimento da própria Humanidade, estando, por isso, no cerne das criações estéticas, religiosas, éticas, etc. Os arquétipos, autênticas “via[s] da diferenciação perceptiva ou da distanciação exógena” (Durand, 1998, p. 76), desempenham uma função dinâmica na estruturação do psiquismo do Homem, já que evidenciam um inconsciente coletivo que corresponde ao derradeiro espírito do ser humano. Segundo Durand, estas imagens podem ser «epitéticas» ou «substantivas» (Durand, 1998, p. 76), conforme tratam “qualidades sensíveis” ou “objetos apreendidos e denominados substancialmente”, respetivamente.

num só. As árvores do parque da cidade, na casca das quais os namorados gravam as suas iniciais, lembram as Árvores da Vida<sup>72</sup>, pelo que simbolizam a ligação com o divino e a vivência eterna, o mundo transcendente e a vida que se perpetuará nos reinos dos céus, daí que a feminilidade e a maternidade, características antropomórficas associadas à mulher, se concentrem nestas árvores (Gheerbrant & Chevalier, 1994, pp. 89-90). São-lhe, por isso também, associadas características psicológicas típicas de uma mulher-mãe (Pontes, 1998) – a incessante preocupação, a grande capacidade de aconselhamento, o consolo, o acolhimento protetor, o afeto e o cuidado:

A árvore é bondosa. A árvore é companheira; a árvore aconselha como pai, e abençoa como mãe; e tão acolhedoramente nos envolve, que, na nossa velhice, a árvore esbelta, sorridente e meiga, talvez substitua o carinho da mulher. A árvore, que já é teto dos que não teem casa, será, então, o último afecto feminino com que os «sem família» podem contar na vida... (Figueiredo, 1919, p. 243).

**Figura 6** – Representação da Árvore da Vida por Carl Jung.



**Fonte:** <https://www.botanicalmind.online>. Consultado a 22/05/2023.

<sup>72</sup> Parece-nos haver um plano lógico para a construção do arquétipo da Árvore da Vida em torno das jovens árvores do parque: “Na fecundidade (...) a imagem primordial da Árvore da Vida insinua-se perante o *homo religiosus* como uma figura que permite antever, no além do visível, um imenso e amplo simbolismo da eterna juventude, da regeneração, da sabedoria e da imortalidade. Basta evocar os frutos miraculosos da *Árvore da Vida* no Paraíso (...)” (Pontes, 1998, p. 204).

**Figura 7** – Representação da *Árvore da Vida* realizada na Costa do Coromandel, na Índia, por volta de 1760.

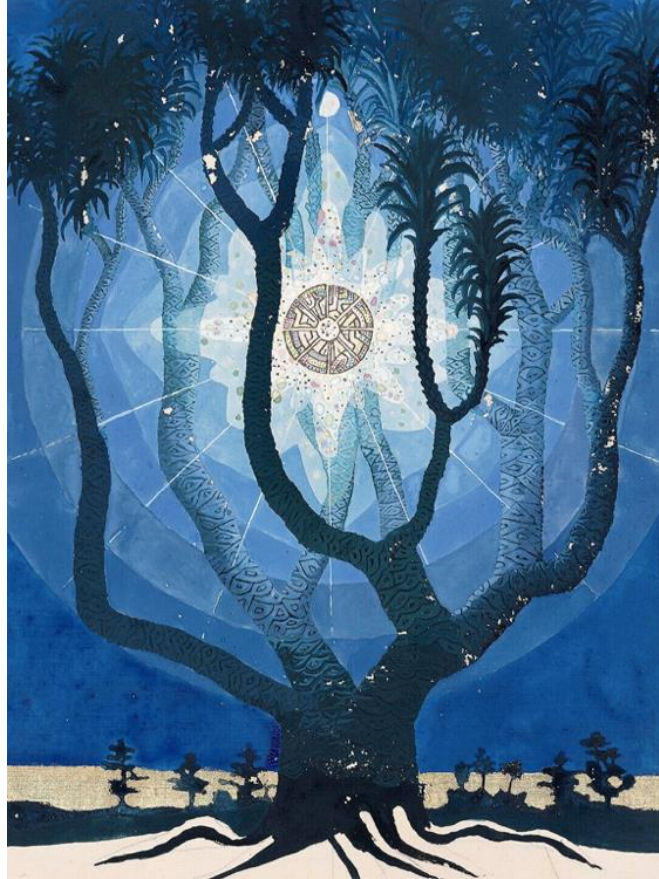


**Fonte:** <https://www.botanicalmind.online>. Consultado a 22/05/2023.

Nos bosques de Borneo, os velhos carvalhos e castanheiros assumem a figura axial da *Árvore Cósmica* – símbolo da verticalidade, do equilíbrio e do dinamismo ascendente que representa a expansão e a superação. Estas árvores estoicas concentram os quatro elementos naturais fundamentais – símbolos da essência – e estabelecem uma relação entre o mundo subterrâneo, a superfície e o céu, pelo que personificam a resistência que o viajante deverá adotar no seu percurso em busca pela integridade ontológica. Veja-se que estes elementos vegetais, apesar de todas as adversidades que lhes são impostas, mantêm-se firmes, em pé, anos após anos, crescendo até aos céus, onde expandem as suas copas, resistindo à força da gravidade que constantemente os tenta prender à superfície.



**Figura 8** – Representação da Árvore Cósmica – Axis Mundi – por Carl Jung.



**Fonte:** <https://www.botanicalmind.online>. Consultado a 22/05/2023.

## **O ANTI-HUMANISMO DO VIAJANTE NA BUSCA DE SI MESMO**

A beleza e a ingenuidade das árvores do parque, que em ambiente urbano são coroadas rainhas, mas que em Bornes foram exoneradas dos seus títulos nobiliárquicos, contrapõem-se ao inóspito espaço bravio e descortês dos montes, onde a dor das árvores é exponencial, onde a agonia é do tamanho da grossura dos troncos dos carvalhos:

Num parque namora-se; numa floresta reza-se. Num parque de árvores tenras a vida é um sorriso leve; num bosque de árvores antigas moram ideias. À sombra das velhas árvores, carregadas de anos e de dores, tôda a cogitação se torna paz, todo o pensamento se desdobra e ala em sonho... Os conceitos morais não pousam na inconsciente juventude das árvores novas que a mão do homem cuida e acarinha (...) (Figueiredo, 1919, p. 241).

Numa atitude reflexiva sobre a forma de estar no mundo e adotando uma inegável posição anti-humanista<sup>73</sup>, o viajante não se coloca no centro de si mesmo como unidade última da procura pela felicidade nem tampouco procura ele mesmo dotar a sua vida de motivos ou significados, porém, como não se desresponsabiliza pela procura do propósito da própria vida nem abdique desse seu direito, inicia o seu caminho em busca da integridade tomando como exemplo as árvores campestres. Ao renunciar à mera aceitação de uma possível vida trágica, à qual não pode sucumbir e tão só aceitar como sua, o viajante procura aprender as lições de conduta pelas árvores e pelas montanhas, apercebendo-se que, tal como as árvores, apenas alcançará a harmonia da vida quando se souber dosear e ser paciente e resiliente face às inúmeras dificuldades às quais será posto à prova.

A humanização dos elementos naturais permite reconhecer que as árvores vencem a sua própria vegetalidade, podendo mesmo compararem-se a homens que batalham a vida e, por isso, dela não são menos merecedoras. Até porque por todas as vicissitudes e apertos que enfrentam chegam a superar dificuldades mais adversas do que as que o próprio homem enfrenta, daí que, fazendo proveito das palavras de Bernardo Soares, não se pode “considerar a humanidade senão como uma das últimas escolas da pintura decorativa da Natureza. Não distingo, fundamentalmente, um homem de uma árvore; e, por certo, prefiro o que mais decore, o que mais interesse os meus olhos pensantes” (Pessoa, 2017, p. 161).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comungando da opinião de Sá de Miranda<sup>74</sup> muito certamente sem o saber, Onfray projeta sobre a literatura um poder que destitui às restantes matrizes estéticas, atribuindo-lhe a capacidade de reproduzir memórias através do fabrico de um registo intemporal, a partir de um pretérito de descobertas:

---

<sup>73</sup> O viajante não se tem como “medida de todas as coisas” – expressão de Protágoras que persiste na definição do humanista na era contemporânea –, e o apuramento que faz da natureza não é meramente sensorial e empírico, pois tem-na como exemplo de vida. Sobre o Humanismo contemporâneo, cf. Copson, A. (2015). What Is Humanism?. In A. Copson & A. C. Grayling (Eds), *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*. John Wiley & Sons, Ltd.

<sup>74</sup> Na composição poemática *Ao Príncipe*, enviada ao Príncipe Dom João: “Á guerra leva o môr Cipião consigo / **As musas brandas de seu natural** / Que assi sem armas são de altas ajudas, / **E ainda cantão d’aquele tempo antigo.** / **Cairão as estatuas de metal!** / **Que se podia esperar de cousas mudas?**” (Miranda, 1885, p. 95) – sublinhados nossos.

A prosa do mundo, a escrita do eu, a retórica mnemónica e a poética da geografia combinam-se para produzir uma composição singular, quimicamente pura: uma memória fixa no mármore ou fundida no bronze. Apenas a experiência escrita permite dar conta da experiência dos sentidos (Onfray, 2021, p. 97).

Recordar é poetizar. Tão nobre é o valor da recordação que, às vezes, recordar uma viagem comum é desvulgarizá-la, é engrandecê-la. Da realidade ficou apenas uma imagem depurada – a essência da verdade que existiu. A recordação superioriza, porque espiritualiza. O tempo é o poeta da saúde (Figueiredo, 1919, p. 2).

Numa viagem caracterizada pela sua incompletude, já que o regresso não nos é dado a conhecer, *São Martinho de Bornes* termina com uma invocação, em estado larvar, para partida do viajante, abrindo-se a possibilidade de cimentar a experiência vivida, ou de a transformar em memória que, por sua vez, estagnar-se-á a vivência da viagem pela formação da lembrança e a eternizará como percurso de aprendizagem, de conhecimento, de aventura, formando-se um registo da importância de nos termos perdido, para que, logo depois, nos encontrássemos mais convictos de quem somos, ou de quem já não mais queremos ser. Com a viagem,

nunca nos sentimos um estrangeiro face a nós próprios, mas sempre mais íntimos, mais pertos, mais unidos à nossa sombra. Face a nós próprios, mais do que nunca impelidos a observarmo-nos, pelo menos a vermo-nos, mergulhamos mais profundamente no nosso centro de gravidade de tal forma o outro nos faz falta para nos distrair da nossa presença forçada. O destino de uma viagem coincide inevitavelmente com o núcleo indestrutível do ser e da identidade (Figueiredo, 1919, p. 77).

Depois da viagem e do regresso do viajante, importa formar lembranças a partir das memórias fragmentadas captadas pela nossa maquinaria sensorial, em detrimento dos habituais “procedimentos mnemotécnicos” (Onfray, 2021, p. 93) eletrónicos, pois foi o próprio corpo que reteve aquilo que mais o marcou: a geografia que permitiu o corpo funcionar como máquina captadora de sentidos e emoções carece de uma hora própria que parece solicitar a cimentação e a cristalização da viagem numa memória consistente e limpa:

Emquanto se anda a pisar terras estranhas, vistas pela primeira vez, o espírito, entontecido pela scintilação do imprevisto, goza tão alarmado e sôfrego, que todo êle desliza, fugaz, pela fácil aparência irisada das cousas transitórias, as quais, passando por nós como relâmpagos, lá ficam para trás sem as termos vincado com o nosso comentário enternecido e invadi-as de entendimento e de estima penetrantes. Só depois, mais tarde, reflectindo, nos apercebemos do que vimos, do que sentimos, – mais tarde, quando analisamos, miúda, demorada e saboreadamente, as imagens belas trazidas connosco dessa correia luminosa e vertiginosa (Figueiredo, 1919, p. 3).

A possibilidade de penetrar no ambiente campesino e calcorrear os caminhos íngremes e rochosos até ao cume das montanhas para contemplar o horizonte infinito permite que escapemos ao quadro monocromático da constância das cidade e das rotinas mecanizadas:

As matas de carvalhos que felizmente ainda existem na serra (...) de Bornes (...) tornam os lugares onde permanecem francamente acolhedores, como se os génios que os habitassem quisessem temperar pela sua benignidade as temerosas cóleras dos espíritos da terra e do céu (...) De facto muita coisa se vai perdendo. Não se sabe se a maré da civilização transformará por completo a fisionomia desta província que ainda permanece como um reservatório da natureza e um testemunho de tudo aquilo que continua inalterável apesar das mutações trazidas pelo tempo e a ação do homem. Por enquanto ela permanece ainda como o apelo à harmonização da «cultura» com a «natureza» e uma afirmação da prevalência do permanente sobre o transitório (Belo et al., 2010, pp. 145-146 e 184).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1988). *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. The Dallas Institute Publications.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Beacon Press.
- Gheerbrant, A., & Chevalier, J. (1994). *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Teorema.
- Durand, G. (1998). *Campos do Imaginário*. Instituto Piaget.
- Eliade, M. (1961). *Images and Symbols*. Harvill Press.
- Figueiredo, A. (1919). *Jornadas em Portugal*. (3.<sup>a</sup> ed.). Livraria Aillaud e Bertrand.
- Belo, D., Daveau, S., & Mattoso, J. (2010). *Portugal – O Sabor da Terra. Um retrato histórico e geográfico por regiões*. Autores, Círculo de Leitores e Temas e Debates 2010.
- Miranda, F. (1885). *Poesias de Francisco de Sâ de Miranda*. (C. Vasconcellos, Ed.). Max Niemeyer.
- Onfray, M. (2021). *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*. (2.<sup>a</sup> ed.). Quetzal Editores.
- Pessoa, F. (2017). *Livro do Desassossego*. (7.<sup>a</sup> ed.). (R. Zenith, Ed.). Assírio e Alvim.

Pontes, M. (1998). A Árvore - Um Arquétipo da Verticalidade (contributo para um estudo simbólico da vegetação). *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, 15, 197–219.

Seixo, M. (1998). *Poéticas da Viagem na Literatura*. Edições Cosmos.

Soares, L. (2019). O mar e a viagem: sua expressão na literatura portuguesa. *Humanitas*, 74, 119–137.

Soares, L. (2017). O Conto da Ilha Desconhecida de José Saramago e a simbologia da viagem. *Humanitas*, 60, 109-126.

## ADELAIDE CABETE: UMA PEDRA ANGULAR NA CONSTRUÇÃO DA HUMANIDADE

*ADELAIDE CABETE: a cornerstone in the construction of humanity*

RODRIGUES, João<sup>75</sup>, COELHO, Ana B. D.<sup>76</sup>, BRANDÃO, Larissa C.<sup>77</sup>, & ZHOLTSIKAVA, Valeryia<sup>78</sup>

---

### Resumo

Este trabalho aborda a vida e obra de Adelaide Cabete, mulher ímpar em Portugal. Trata da sua atuação como obstetra e ginecologista, do seu trabalho frente às necessidades da classe trabalhadora, das mulheres, das crianças, do tratamento pré-natal e infantojuvenil. Observa-se também a vida política de uma mulher à frente de seu tempo, feminista, escritora, médica, republicana, sufragista, higienista, publicista, socióloga, maçon, socialista, livre-pensadora e educadora que teve atividade em muitas organizações portuguesas, lutando para incluir as mulheres como cidadãs plenas.

### Abstract

This work addresses the life and work of Adelaide Cabete, an unique woman in Portugal. It deals with her role as an obstetrician and gynecologist, her work in the face of the needs of the working class, women, children, prenatal care and adolescent care. The political life of a woman ahead of her time, a feminist, a physician, writer, a republican, a suffragist, a hygienist, a publicist, a sociologist, a freemason, a socialist, a free-thinker and an educator, who was active in many Portuguese organizations, struggling to include women as full citizens.

**Palavras-chave:** *Adelaide Cabete; Feminismo; História política portuguesa; Licença maternidade.*

**Keywords:** *Adelaide Cabete; Feminism; Portuguese political history; Maternity leave.*

**Data de submissão:** setembro de 2022 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>75</sup> JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – CECS & UTAD. PORTUGAL. Email: jbarto@utad.pt

<sup>76</sup> ANA BEATRIZ DIAS COELHO – UTAD. PORTUGAL. Email: anabeatrizdias66@gmail.com

<sup>77</sup> LARISSA CÂNDIDO BRANDÃO – UTAD. PORTUGAL. Email: larissacandidob@gmail.com

<sup>78</sup> VALERYIA ZHOLTSIKAVA – ERASMUS. Email: lera.zholtikova17@mail.ru

O que é a mulher? — O que é este ente a quem devemos o existir, que guia os nossos primeiros passos ao sair do berço, e que, assemelhando-se a um anjo consolador, vela por nós até descermos à sepultura? (Alexandre Herculano 1837, p. 62.).

## NOTA INTRODUTÓRIA

É consabido que o papel desempenhado pelas mulheres ao longo dos tempos, em todas as longitudes e latitudes, foi o de ocupar um lugar absolutamente secundário em relação à posição dominante de homem: cuidar do lar e da família. É igualmente consabido que houve mulheres que irreverentemente se recusaram a assumir essa famigerada e triste condição de eternas submissas e tudo fizeram para alterar o paradigma, a que a sorte as votara, atrevendo-se a escrever com o sacrifício das suas vidas novas páginas da História: páginas essas que paulatinamente foram alterando o *status quo* e imprimindo um traço indelével na cultura, na justa medida em que souberam elevar a dignidade da mulher, cujo “destino” ficaria doravante traçado: “por ela, Deus continua a criação superior, a do reino espiritual, a que se desenrola sobre a Terra o lar, a família, a tribo, a cidade. É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da humanidade” (Queirós, 1988, p. 366). Não faltam, felizmente, exemplos de mulheres que no seu tempo fizeram a diferença. Hoje, dedicamos o nosso interesse à figura de Adelaide Cabete (1867-1935), cuja vida se traduz no desafio de se superar a si própria na teia dos padrões sociais que a excluía do banquete da vida: luta pela instrução superior, luta pelos seus direitos. Porém, o altruísmo que lhe corre nas veias não lhe permite descansar à sombra do estatuto que a sua carreira profissional de médica lhe proporciona: a vida de Adelaide Cabete traduz-se num grito de alerta onde denuncia e combate os males que afetam a sociedade portuguesa do seu tempo. Será a voz dos “sem voz” que irá colocar o “dedo na ferida aberta”, chaga social que a República não conseguiu sarar, ao denunciar e combater os males que afetam a saúde pública, em geral, e o bem-estar das grávidas e crianças, em particular: tais aspetos serão objeto de reflexão nas linhas que se seguem.

## 1. BREVE NOTA BIOGRÁFICA

Associar a data do seu nascimento à famigerada Regeneração, tão preconizada pela geração liberal, em pleno século XIX, precisamente no ano em que em Portugal se publicava o Código civil, poderíamos ser levados a vislumbrar que os esperados anos de paz e prosperidade marcariam a infância e a juventude de Adelaide Cabete. Porém, a História encarregou-se de mostrar precisamente o contrário: os partidos do rotativismo - Regenerador e Progressista – não souberam estar à altura dos desafios que a situação portuguesa exigia: o analfabetismo, a corrupção e o atraso do país que não conseguia apanhar o carril do desenvolvimento e o vexame a que o *ultimatum* inglês nos sujeitou, cavaram a sepultura da monarquia, anunciada nas *Conferências do casino* e tentado o seu funeral a 31 de janeiro de 1891, na cidade invicta, facto que viria a ser adiado e finalmente consumado, na revolução do 5 de outubro, levada a cabo no famigerado ano de 1910.

Foi este o ambiente social, económico e político em que Adelaide de Jesus Damas Brasão Cabete nasceu, em Elvas, precisamente a 25 de Janeiro de 1867. A sua família, profundamente marcada pela pobreza, contava-se entre as muitas do profundo Alentejo, cujos escassos proveitos não permitiam assegurar aos filhos uma educação primária. Assim, a sua infância teve lugar no seio de uma família modesta de trabalhadores rurais. A situação de pobreza extrema exigiu dela um amadurecimento precoce: repartiu o tempo da sua infância entre o exercício de funções domésticas a que se viu obrigada a desempenhar e a necessidade de trabalhar na secagem de ameixas, bem como exercer atividades agrícolas, não lhe restando qualquer tempo para brincar. No entanto, apesar das dificuldades, aprendeu, como autodidata, a ler e a escrever.

Aos 18 anos, casou com Manuel Ramos Fernandes Cabete, um sargento do exército, republicano, homem culto, que a incentiva a instruir-se. Realiza o exame de instrução primária aos 22 anos e concluiu com distinção o seu diploma da escola secundária, aos 27 anos de idade.

Em 1895, o casal mudou-se para Lisboa. No ano seguinte, Adelaide Cabete ingressou na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, aos 28 anos, completando o seu curso em 1900 com a sua dissertação *A Protecção às mulheres grávidas pobres como meio de promover o desenvolvimento physico [de novas] gerações*, tendo concluído o curso pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa com a classificação de 14 valores. No mês seguinte o periódico *Elvense* noticia a defesa da tese e a conclusão da licenciatura de Cabete. O mesmo jornal publicará o seu primeiro artigo intitulado: “instrua-se a mulher” em 9 de maio de 1901.



Foi admitida como membro na Sociedade das Ciências Médicas em 15 de dezembro do mesmo ano. Desta forma, “Adelaide foi notável entre pares, num universo maioritariamente composto por homens. De ideias firmes e de fortes convicções, foi lutadora ímpar, soube ser solidária, destemida mulher de causas” (Lousada, 2010, pp. 23-24). Foi apenas a terceira mulher a receber formação médica em Portugal e a abrir a sua própria clínica ginecológica em Lisboa. Esse facto faz de, Adelaide Cabete “uma figura incontornável na História das Mulheres Portuguesas. Como mulher soube impor-se numa sociedade fechada, tradicionalmente patriarcal, capaz de sujeitar o feminino ao foro do privado, num isolamento a que não sobreviveriam tantas outras mulheres da sua geração” (Lousada, 2010, p. 23).

## **2. ADELAIDE CABETE, UMA PEDRA ANGULAR DO SEU TEMPO**

As causas abraçadas por Cabete cruzam-se e, invariavelmente, convergem na intervenção cívica por si levada a cabo. E se as isolamos é apenas por uma questão metodológica, no sentido de as arrumar e apresentar aos leitores devidamente ordenadas. Já fizemos referência à formação de Cabete. Uma questão que a choca, ao longo da sua formação, prende-se com a composição das turmas, no que concerne ao género, onde observa o fosso que separa o número de homens do das mulheres: no liceu, 119 dos seus colegas eram homens e ela era a única mulher; na faculdade de Medicina havia 36 homens e duas mulheres, precisamente Adelaide Cabete e Maria do Carmo e Joaquim Lopes. Essa constatação irá concorrer, por exemplo, para a indefinição da fronteira entre a medicina e o feminismo.

Adelaide Cabete é inseparável da história das ideias sociais e políticas do seu tempo: não estranha, por isso, que ela tenha sido uma ativista republicana, em cuja luta empreendeu esforços, que levariam à revolução do 5 de Outubro, que poria fim a quase oito séculos de monarquia. Enquanto ativista, foi militante de muitas organizações como a *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* (LRMP), as *Ligas de Bondade* ou a *Liga Portuguesa Abolicionista*. No entanto, seria como fundadora e Presidente do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (CNMP) que a sua intervenção mais se faria sentir.

Importa também referir que Cabete foi iniciada na maçonaria em Lisboa, a 1 de março de 1907, no Palácio Maçónico, de acordo ao prenúncio do G.O.L.U. - Grande Oriente Lusitano Unido segundo o rito REAA (Rito Escocês Antigo e Aceito). E ela escolheu o nome simbólico Louise Michel (1830-1905), famosa figura francesa. Como

maçónica, Cabete empenhar-se-á nos tratados feministas, em missivas que mostra à Respeitável Loja Obreiros do Trabalho, em Março de 1911. Em 1923, ainda no âmbito da maçonaria, Adelaide Cabete obtém autorização para criar a Ordem Maçónica Mista do Direito Humano e funda a Loja Humanidade 776, sendo eleita “Venerável”.

Em 1929 parte para Angola, onde se empenha na defesa dos direitos dos autóctones e de outras causas justas, sem nunca esquecer a luta pela criação de maternidades e de instituições para crianças. Por meio disso, em Luanda, abriu consultório médico e continuou a escrever nos jornais locais e nos periódicos da metrópole. Além disso, em África, fez parte de cursos, colóquios, conferências e lecionou em cursos de “férias” no Liceu Salvador Correia. Tornou-se uma grande voz no apoio às maternidades em Portugal, finalmente com sucesso, em 1932, quando foi aberta a primeira maternidade no país.

Em jeito de síntese, Lousada invocando um dos seus biógrafos, Henrique Viena, que por ocasião do primeiro aniversário da sua morte, em 14 de setembro de 1936, aponta o seu caráter poliédrico ao referir que “não seria possível dar uma pálida ideia acerca da sua existência se tivéssemos a pretensão de a arrumar em compartimentos estanques, de tal modo profícua e prolixa ela tinha sido, mas a lição sobre ela pronunciada é modelar e revela o quão intensa e extraordinária foi a sua vida” (Lousada, 2010, p. 25). Vejamos algumas facetas que concorrem para o caráter compósita desta figural singular:

### ***Médica e Higienista***

Em 1885, ano em que Adelaide Cabete e Manuel Cabete se conhecem, o Conselho Municipal de Paris admite médicas ao internato nos hospitais. Contudo, em Portugal, essa prática já era permitida, desde 1870. Porém, foi como Alice Samora afirma: “medida emancipatória que foi levada a cabo por razões mais conservadoras” (2007, p. 100). Já que as mulheres pacientes estariam mais inclinadas a serem observadas, tocadas e analisadas por outras mulheres. Cabete sabia dos constrangimentos que as pacientes sentiam com os médicos, bem como das resistências misóginas de alguns médicos. Por isso, não estranhamos a reação enérgica, quando protesta: “não pertenço ao número dos doutores que andam sempre a atirar à cara dos outros o seu diploma, mas também nunca consinto, sem protesto, que o meu seja amesquinhado porque me custou muito trabalho, e, a meu marido, a pequena fortuna que tinha quando casou comigo” (Cabete, 1932, p. 2,

cols 2-3). Começou por exercer medicina no seu próprio consultório, primeiramente na Rua da Prata, 153, – 2.º, depois na Rua dos Restauradores. Especializou-se naquela que atualmente se conhece por Ginecologia e Obstetrícia: “Exercendo a clínica geral, dedicou-se em especial às doenças das senhoras, merecendo-lhe particular atenção as moléstias uterinas e os partos, o que ainda mais lhe tem aumentado o número de seus admiradores” (D. Adelaide Cabete, 1905, p. 2 col 1).

Além disso, nos cinco anos que passou em Angola, de 1929 a 1934, abre também em Luanda um consultório médico. Segundo Elina Guimarães, Cabete foi “acompanhando com o melhor espírito de camaradagem as tendências da sua geração escolar” e também por meio do seu trabalho, observou-se “onde pela primeira vez se revelaram as ideias de justiça social e o infinito amor pela mulher e pela criança que mais tarde norteariam a sua vida” (1935, p. 1, col. 3). Assim, Cabete escolheu medicina pelo “altruísmo natural e o espírito investigador” (Guimarães, 1935, p. 1, col. 3) e ela era uma mulher com “bom humor e retidão de carácter [...] digna de simpatia era essa rapariga alegre e corajosa, que, sendo em toda a aceção da palavra a «fada de um lar», era simultaneamente uma cientista brilhante” (Guimarães, 1935, p. 1, col. 3).

Cabete preocupava-se com a vida das mulheres e grávidas, pois

as que, condenadas pela dura lei da necessidade a serviços violentos até ao termo da sua gravidez, merecem a minha comiseração, tais como costureiras de máquinas, lavadeiras de casas e de roupas, vendedoras ambulantes, operárias de certas fábricas e outros misteres tão penosos como em extremo prejudiciais para o desenvolvimento e robustez do fruto que albergam em seu seio; sendo certo que este nasce duplamente enfezado, já por não permanecer no útero o tempo preciso, já por se nutrir mal durante o tempo em que ali se conserva (Cabete, 1908, p. 2, col. 5).

Assim, esta inquietação levará Cabete a esforçar-se na defesa das condições médico-sanitárias e medidas sociais essenciais para a qualidade de vida mínima dos mais vulneráveis. Desta maneira, ela promoveu a proposta de preservar das tarefas pesadas as mulheres grávidas, a partir dos dois meses (8 semanas) até ao fim da gestação (36 semanas). Por meio disso, Adelaide Cabete é considerada uma das pioneiras na defesa da licença maternidade, preservando a saúde e o bem-estar das grávidas, mães solteiras, prostitutas, antes, durante e depois do nascimento das crianças.

Hoje, verifica-se que as causas em que Adelaide Cabete se empenhou, Portugal ainda não curou, completamente, essa chaga de que o país padece. Cabete, atuou contra o que atualmente se conhece pelo nome de “violência obstétrica”. Segundo a Associação Portuguesa pelos Direitos da Mulher na Gravidez e Parto (ADMGP), a violência obstétrica consubstancia-se na “violência contra as mulheres no contexto da assistência à gravidez, parto e pós-parto”. Assim, as formas mais comuns de violência obstétrica incluem abusos físicos ou verbais, práticas invasivas, uso desnecessário de medicação, intervenções médicas não consentidas, humilhação, desumanização e recusa de assistência ou negligência pelas necessidades da mulher.

Comprova-se que na 2ª edição do inquérito “Experiências de Parto em Portugal” baseou-se no QACE (Questionnaire for Assessing the Childbirth Experience), a primeira forma padronizada que mostra uma avaliação multidimensional da experiência subjetiva do parto, validada e usada em muitos países. O formulário teve a participação de 7 555 mulheres que tiveram um parto nos hospitais portugueses entre 2015 e 2019. Ao redor de 30% das mulheres entrevistadas no inquérito afirmaram ter sido vítimas de desrespeito, abuso ou discriminação. Contudo, a representante do “Movimento Violência Obstétrica em Portugal”, Carla Santos está a buscar soluções e afirma que “está à procura de um enquadramento legal para a violência obstétrica. Está à procura de conhecimento por parte da Ordem dos Médicos e do Colégio de Especialidade de Ginecologia e Obstetrícia, e está também à espera de medidas preventivas desta realidade de violência” (Carvalho 2021), para que nenhum ser humano tenha que ser humilhado e abusado quando der à luz.

Por meio do seu trabalho, Cabete integrou as ciências sociais, políticas e médicas para melhorar o bem-estar dos mais desfavorecidos, pois ela já sabia que as condições de habitação e acesso a saneamento básico predisõem para o aparecimento de doenças como hepatite A, doenças respiratórias, parasitoses, subnutrição, enfermidades sexualmente transmissíveis, tuberculose, pneumonia e muitas outras. Assim, Cabete defendia o acompanhamento psicológico e apoio institucional às mães depois de terem dado à luz, apresentando a necessidade na criação de creches e sua regulamentação legal. “Adelaide Cabete defendia a vantagem na permanência das mães em maternidades para acompanhamento pós-parto, zelando por ambientes em condições higiénicas favoráveis ao desenvolvimento saudável das crianças recém-nascidas” (Lousada, 2010, p. 34).

Deste modo, é essencial referir que «eram as mulheres de menores recursos [que] passaram a ser “casos clínicos” para ensinar os estudantes de medicina, enquanto as das classes mais abastadas continuaram a ser assistidas pelas parteiras nos recatos das suas casas e, se iam para o hospital, os seus partos não eram assistidos pelos estudantes e os seus casos não serviam para formação” (Marques, 2006, p. 87). Além disso, Cabete alertava para os riscos que a grávidas corriam ao recorrerem, num contexto de clandestinidade, a parteiras particulares, sem quaisquer condições de higiene e segurança, para interromperem a gravidez. Daí o seu alerta ao referir que

perante a prática abortiva, que eram as mulheres pobres as mais negligenciadas e maltratadas, as primeiras a sucumbir às mãos de matronas, ou na sequência de abortos feitos pelas parteiras, em péssimas condições, quando chegavam (se chegavam) ao hospital já nada havia a fazer para as salvar. Sendo verdadeiramente assustador o número de pessoas infectadas por sífilis, Adelaide faz-nos saber que nem sempre as mulheres sabiam serem portadoras da doença e que no caso da escolha de uma ama-de-leite toda a atenção era pouca, visto aparentemente aquela ser uma doença passível de passar despercebida a leigos na matéria (Lousada, 2010, pp. 34-35).

Apesar de não haver dados da taxa de mortalidade infantil em Portugal, antes de 1960, verifica-se que já neste ano, a percentagem chegava a 77.5% e em 2020, o valor chegou a 2.4%. Assim, infere-se que a mortalidade infantil era muito alta quando Adelaide Cabete praticava medicina, pois as condições de saúde pública e desigualdade social em Portugal eram significativas. Deste modo, verifica-se que em 2020, Portugal segue sendo um dos países com maior desenvolvimento humano no mundo, porque fez um forte investimento em saúde pública. Assim, Ricardo Jorge já afirmava: “é que a partir do primeiro ano, já de si muito carregado, as nossas crianças mortas atingem cifras in comportáveis. Que denota isto senão que no período do desmame e da primeira infância, tratamos tão mal as crianças que lhes infligimos um tremendo inigualável morticínio?” (Ricardo Jorge referido por Cabete, 1900, p. 89). Também Alfredo da Costa disse: “o prematuro, como o débil de nascença, é, em geral, um condenado a uma vida inteira de fraqueza corporal, em que amiúde se enxertam as distrofias, as neuropatias e as moléstias consumptivas” (Costa referido por Cabete, 1900, p. 89).

## A MODA

Não foi Adelaide Cabete a primeira figura a denunciar os efeitos nefastos de determinadas modas. Já Alexandre Herculano nos anos em que foi Diretor e principal redator do Jornal *O Panorama* (1837-39) denunciara um conjunto de modas – algumas delas importadas – que escravizavam a mulher, particularmente o uso de barbas de baleia. Mas não só: também a prática de entregar as crianças a amas, com a estrita finalidade de as amamentarem, para que as mães não desfigurassem o corpo foi objeto de denúncia por parte do redator de *O Panorama*, acusando os malefícios que involuntariamente infligiam às crianças (Rodrigues, 2008, pp. 163-168). Na mesma linha, Adelaide Cabete denunciou abertamente a supremacia da indústria da moda em detrimento da qualidade de vida das mulheres:

munindo-se da “arma da ciência”, ao exhibir o título de médica, denunciará inúmeras vezes que, por ignorância e vaidade, as mulheres cometem verdadeiros crimes contra a sua saúde e, no caso de estarem grávidas, contra a dos seus filhos. A moda sempre foi por ela analisada através da bitola científica e avaliada segundo as normas e os cuidados de saúde, particularmente no tocante à prevenção da doença. Neste combate analisa e condena o seguimento cego aos ditames da “moda pela moda”, observa e postula acerca dos conceitos que ela envolve, elevando e ampliando a sua intervenção ao plano das ideias médicas (Lousada, 2010, p. 37).

Sem ser pioneira nesta causa, combateu o bom combate, usando, como Herculano, a mesma arma de arremesso – a imprensa: as mesmas causas, os mesmos argumentos, mas agora fortalecidos pela chancela da ciência. Cabete no artigo “A Moda e a Higiene”, publicado em *Portugal Feminino*, afirma:

[...] vê-se também que neste assunto não existe uma razão higiénica a presidir à aceitação ou rejeição de qualquer modernismo no vestuário feminino, mas antes a maneira de explorar melhor a vítima da moda, que é sempre a mulher [...] Ora eu opto pelas saias curtas, não acima do joelho [...] a principal razão porque reprovos as saias de cauda é por serem perigosas – para a saúde da mulher (Cabete, 1930, p. 6).

Esta afirmação e outras afirmações de Adelaide Cabete, apoiadas em evidências científicas estabelecem uma relação de causa efeito entre as ulcerações do colo do útero e as inflamações decorrentes das poeiras que as caudas dos vestidos arrastavam e levantavam, não observando tal situação nas mulheres do campo e as do povo, pelo facto de não usarem saias “*de rojo*”, mas curtas.

Assim, Cabete mostra que a cultura da moda já fazia das mulheres meras consumidoras passivas: “as mulheres não vestem o que elas querem, mas sim, como escravas da moda, o que lhes impõem os mercenários, sem se preocuparem com os resultados funestos que daí resultam” (Cabete, 1930, p. 6).

Cabete além das saias, denunciou o dano provocado pelos espartilhos no corpo das senhoras, causando sérios problemas respiratórios e em todo o aparato digestivo e reprodutor. Refere: “só quem viu os estragos em cadáveres como me aconteceu no meu estudo de anatomia pode avaliar a sua nefasta ação nos órgãos principais à vida daquela que a outros tem de dar vida” (Cabete, 1931, p. 22). Além disso, afirma: “o regresso do espartilho, segundo consta, está para breve, devemos acautelar-nos contra a sua nova invasão para não termos de observar outra vez as costelas assentes nos pulmões e as barbas do espartilho vincadas no fígado e que acima nos referimos” (Cabete, 1931, p. 22).

### ***Cabete, uma mulher da polis***

Havia um analfabetismo gritante no país. No entanto, no que às mulheres dizia respeito era vergonho: a entrada no ensino era restrita. A educação feminina era próxima da educação espartana: esta buscava preparar as jovens para o que a sociedade esperava delas - serem boas esposas, boas mães e boas donas de casa. O princípio republicano que apoiava a educação das jovens era algo que estava em conformidade com o feminismo da época: mas entre os princípios e os factos havia um abismo inaceitável. A inserção da mulher no mercado de trabalho apenas serviu para agudizar a injustiça: sem serem aliviadas das lides domésticas e familiares, trabalhavam o dia inteiro nas fábricas, a troco de um vencimento miserável, manifestamente insuficiente para proverem à sua suas necessidades, de forma independente e digna.

Não detinham direitos políticos: votar ou serem eleitas era impensável, estavam totalmente dependentes dos maridos e não podiam fazer uso dos seus bens sem o consentimento do cônjuge e assim, eram consideradas seres humanos de segunda categoria no seu próprio país. Perante tal situação, Cabete envolve-se no movimento *O plebiscito das mulheres portuguesas*, com o intuito de promover o acesso ao voto a metade da população, ou seja, às mulheres.

Cabete afasta-se da *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* em novembro de 1909, por combater a exclusão das mulheres do acesso ao voto. Pois, segundo Elina Guimarães,

apesar da propaganda republicana defender objectivos como a democratização, laicização e secularização do Estado e das instituições, pugnando pela dignificação do estatuto social do trabalhador, da mulher e da criança – chegando a inscrever no seu programa, o sufrágio feminino – o advento da I República, nunca o efectivou. Constituindo uma desilusão para a desejada emancipação feminina (pese embora o alargamento da participação das mulheres no funcionalismo, a sua entrada nas universidades e a publicação das denominadas Leis de Família, como a Lei do Casamento como Contrato Civil, a Lei de Protecção dos Filhos e a Lei do Divórcio) foi causa directa do aparecimento, em 1914, do CNMP e da extinção da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (Elina, 2004, p. 36).

Apesar de suas aspirações pessoais e das suas conquistas pessoais, no que concerne aos seus direitos como cidadã, Cabete percebeu que as medidas políticas republicanas não eram sequenciais, então teve que continuar atuando. Assim, em 1914 foi criado o *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (CNMP), a organização feminista que maior número de sócias angariou; tendo-se internacionalizado, foi, igualmente, a organização do género que maior longevidade conheceu (1914-1947). Deste modo, Cabete continuou usando suas competências oratórias e de comunicação para apresentar os seus ideais, baseados no respeito da pessoa humana. É sintomática a afirmação produzida no ensaio chamado “*A dobrez do homem: o pai e o marido perante a mulher*”:

o casamento nunca deve ser um acto para descansar, mas sim uma nova vida, onde os dois nubentes entrem com toda a coragem, para despenderem energias, que são necessárias para educação das novas vidas que desse núcleo vão surgir. É assim que o casamento deve ser encarado por toda a mulher que é feminista na verdadeira acepção da palavra, porque, neste caso, ela é considerada pelo marido como uma igual e não como uma inferior, a quem ele considera, na maioria dos casos, como uma governante com mais algumas prerrogativas, que os homens cedem muitas vezes por esmola, e mais nada (Cabete, 1925, p. 66).

Além disso, Cabete escreveu às mães como deveria educar as suas filhas, pois a construção da autoestima, do valor próprio e da consciência do papel subalternizado na sociedade que as mulheres são submetidas, começa no ambiente doméstico, assim, sugere:



[façam] propaganda feminista entre os homens que tenham filhas. Não sejamos egoístas: para que o nosso trabalho seja perfeito e seguro, preparemo-lo para as mulheres de amanhã o aproveitarem. E o que V. Ex.<sup>a</sup> tem a fazer desde já é preparar as suas duas filhas para viverem do seu trabalho honesto, visto que não são ricas, e dar-lhes uma perfeita noção da sua dignidade pessoal, ilustrá-las e dignificá-las, de modo que os maridos vejam nelas mais alguma coisa do que a besta de carga e a máquina de fazer filhos, como dizem alguns escritores balofos e algumas banalidades masculinas (Cabete, 1925, p. 66).

Durante 2.º Congresso Feminista e da Educação, de 1928, emergiram fortes reações contra o feminismo, contudo as militantes do CNMP, aproveitaram a oportunidade para denunciar que a principal causa dos sentimentos antifeministas era o desconhecimento. Carmen Marques em *O Rebate*, num artigo intitulado “O Feminismo vai vencer” aprofundou esta defesa, afirmando:

quando todos souberem que o feminismo é a guerra à prostituição, é a luta a favor da criança e da mulher, é a luta pela criação do novo espírito cívico que faça de todos os infelizes e desprotegidos, pela educação e dedicação dos instruídos e fortes, instruídos e fortes como eles na medida da sua natureza (Marques, 1928, p.1, col.2).

Esta visão mais evoluída mostra a importância do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* e como outras figuras abraçaram a mesma causa da emancipação da mulher. Ribeiro Carvalho já em 1912 dera voz à mesma causa, ao afirmar que “as [mulheres] que não têm um lar, as que não têm uma família, as que não podem aspirar a ser esposas ou a ser mães – terão um meio, assim, de fugir à prostituição e à fome. [...] Libertemos a Mulher, não protegendo-a com esmolas, mas emancipando-a, pelo trabalho digno e honesto” (Carvalho, 1912, p. 1). Pois somente por meio do empoderamento das meninas perante a sociedade é que se alcançará uma comunidade plenamente democrática. Nesse contexto, Lousada fazendo uso de expressões de Cabete é perentória ao afirmar:

só dessa forma se contraria a “escravatura da mulher” libertando-a pela autonomia permitida pela autossuficiência. Quando a mulher se bastar a si própria terá conquistado a sua “carta de alforria”. À mulher deverá ser permitido alcançar, pelo trabalho e pelos direitos, a igualdade. Caso contrário terá a chamá-la uma vida de miséria, fome e morte miserável, diz-nos ainda Ribeiro de Carvalho que, nesse caso, se abre o caminho mais imediato, o da prostituição (Lousada, 2010, p. 51).

Contudo, seria necessário esperar pelo 25 de abril (1974) para, em Portugal, as mulheres puderam exercer o direito de votar e poderem ser eleitas.

### *Separação entre o Estado e a religião.*

As batalhas contra a monarquia antes de 5 de outubro estavam relacionadas com disputas contra a religião, dado que havia uma relação direta entre as duas instituições que segundo o ponto de vista da médica não contribuíam para o desenvolvimento da sociedade portuguesa. Assim, grande parte dos periódicos da época, pertencentes à parte republicana, faziam questão de demonstrar a falta de aprovação de Adelaide Cabete relativamente ao domínio exercido pela Igreja Católica. Assim, ela afirma: “em todos os tempos houve mistificações e houve mistificadores. Em todos os tempos a Mentira guerreou a Verdade e não raro a levou de vencida. A coisa vem de longe. Vem do pai Adão e da mãe Eva. À Verdade também se chamou Bem e à Mentira chamou-se Mal” (Cabete, 1907, pp. 22-23).

Além disso, Cabete combatia ferozmente a superstição: “as tendências fatalistas da nossa raça, agravadas com a falta de energia que nela determinou o alheamento da própria vontade, criado pela influência religiosa e pelos rigorismos inquisitoriais, tornaram-na campo aberto à influência de todas as superstições, e é a este grande mal social que urge opor um rude combate com medidas, enérgicas, de ação imediata” (Michel *Carta*, 1911). Logo, ela mostra um grande repúdio pelas práticas de “adivinhação” que classifica como fraudes e que acabam por dificultar o trabalho dos profissionais de saúde em busca do bem-estar social.

Adelaide Cabete e seu sobrinho Arnaldo Brazão lideraram o movimento abolicionista em Portugal, frequentemente associado ao combate ao alcoolismo. A *Liga Portuguesa Abolicionista* foi estabelecida no ano de 1924, cujo presidente foi Arnaldo Brazão (1890-1968), sobrinho e filho adotivo de Adelaide Cabete, o qual já tinha apresentado uma tese a favor da abolição da prostituição no Congresso feminista, em 1924.

Cabete também fez parte da *Liga Antialcoólica* que entre 12 e 20 de janeiro de 1924 organizou, em Lisboa, a semana antialcoólica, com o objetivo de chamar a atenção do público para os problemas derivados do álcool, “tendo por foco os malefícios produzidos pelo alcoolismo (classificado pelos promotores como um problema de ordem social e moral, mais do que uma questão de natureza patológica)” (Lousada, 2010, p. 41). Pois a sociedade portuguesa era acometida pelos achacares da fome, da falta de higiene, da ignorância e da pobreza, dando lugar a hábitos prejudiciais ao desenvolvimento humano.

Na sessão de encerramento da campanha antialcoólica que teve lugar, na sede da Universidade Livre foi festejado o 9.º aniversário da publicação oficial da "lei seca", que contou com a presença de Adelaide Cabete como oradora. Esta Associação localizava-se no consultório da médica e tinha também como cerne a luta pela melhoria de condições de vida dos trabalhadores.

Os perigos da má alimentação dos operários e das operárias foi uma preocupação constante da ativista. Para tal foi feita uma campanha anterior à concretização do 2.º *Congresso Abolicionista* organizado em Lisboa, em Maio de 1929, onde Cabete apresenta a tese “Eugenia e Eugénica”, assunto até então pouco abordado no país. A crítica social e política marcou a sua escrita: “Os maus governos têm farto quinhão de culpas” (Cabete 1900: 94) escreve, colocando responsabilidade na política tributária sobretudo naquela em que há um agravamento dos produtos de primeira necessidade, realçando o aumento da pobreza na camada mais pobre que dessa forma vão "perecendo à míngua de uma alimentação suficiente” (Cabete, 1900, p. 94). Adelaide Cabete desde cedo entendeu a importância de disposições legais que garantissem os direitos essenciais dos mais desprivilegiados, dando especial atenção às grávidas, durante o serviço.

A carreira policial feminina em Portugal começou nos anos 1930 com a aceitação na polícia de Lisboa das primeiras agentes policiais. Decorreu um debate público sobre a sua necessidade e benefícios, na década de 1920, levado a cabo pelos movimentos feministas, especialmente o *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*. Assim, no *Primeiro Congresso Nacional Abolicionista* organizado em 1926 pela *Liga Portuguesa Abolicionista*, Adelaide Cabete num dos seus discursos fala, abertamente, da necessidade de uma polícia feminina. Dando o exemplo de outros países, onde a presença de agentes femininas era já uma realidade e era algo vantajoso.

Deste modo, Cabete resume os benefícios da polícia feminina em três aspetos fundamentais: o combate da prostituição o que supõe a alteração da profissão de acordo com os ideais abolicionistas; as funções policiais das mulheres são de vigia e defesa das crianças, jovens, mulheres e prevenção da criminalidade; por último, a polícia feminina deve ter uma função educativa. A médica fundamentava esta sua tese, invocando o êxito que tais polícias femininas tinham em vários países, especialmente nos Estados Unidos da América e Inglaterra. Adelaide Cabete afirmava que as polícias ideais deviam estar ancoradas em três pilares:

- serem portadoras de uma educação estremada, terem informações acerca da metodologia policial e porte moral irrepreensível;
- terem conhecimentos sobre a higiene pública e particular e primeiros socorros;
- deviam ainda ter competências para identificar algumas disposições do código Penal, particularmente no que concerne a narcóticos e à datiloscopia.

## CONCLUSÃO

Adelaide Cabete, Médica, republicana, sufragista, higienista, publicista, socióloga, maçona, socialista, livre-pensadora, educadora e defensora convicta dos ideais feministas, foi uma mulher singular na história do seu país. Mudou e impactou a comunidade por meio de seu trabalho como escritora, médica e feministas. Inconformada com a sorte a que o destino a “condenara”, trilhou o caminho das pedras e combateu o bom combate: ilustrou-se desenvolveu os talentos com que a natureza a dotara, ganhando autonomia financeira e autonomia num mundo em cuja profissão era dominada por homens.

Altruísta e profundamente humanista, não se contentou com a sorte das suas conquistas: profundamente sensível ao sofrimento de quantos viviam excluídos do banquete da vida, arregaçou as mangas e levantou uma cruzada contra as chagas que flagelavam os mais vulneráveis. A sua profissão confunde-se com as causas que abraçou. A sua vida traduz-se num serviço permanente aos outros: o tempo que lhe faltou em criança para brincar, não o recuperou, mais tarde, colhendo, como a linda Inês, de seus anos doces frutos” (Camões III, 120). Não! O sofrimento alheio compungiu-a a empreender o combate nas frentes de batalha mais difíceis: emancipar a pessoa toda e toda a pessoa.

Cabete, enquanto médica, bateu-se pela causa da saúde pública de seu país. Iniciou o que hoje se dá por adquirido: a licença de maternidade, o acompanhamento das grávidas, antes durante e depois do parto, a noção dos malefícios da moda no corpo das mulheres, a importância da higiene e muitas outras medidas preventivas da enfermidade e do mal-estar público. Ainda no âmbito da saúde pública, combateu os achacares e ameaças que, em nome da ignorância, atentavam contra saúde: os curandeiros, as “mezinhas”, as “benzeduras” e as superstições que eram responsáveis por disseminar

doenças e desinformação. Atuou também em Angola a favor dos mais carenciados, em defesa das maternidades, da educação, do desenvolvimento pré-natal e infantojuvenil.

Esta senhora aliou sua prática médica com os conhecimentos adquiridos e constantemente atualizados a favor da comunidade, para agora servir de base para estudos científicos, médicos, sociais e políticos. Excelente conselheira, promoveu recomendações que foram e são essenciais para uma sociedade que se desejava democrática e justa. Observou a importância da separação do Estado, da Saúde Pública e da Religião

Em suma, Adelaide Cabete buscou na sua época antecipar o objetivo número 5, que se refere à igualdade de género, dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU) de 2015. Objetivos estes que têm como propósito a paz, a justiça e instituições eficazes no mundo. Logo, a igualdade de género, não é uma mera questão de género, é uma questão de direitos humanos, de fazer o mundo mais sustentável, eficiente, justo, seguro e saudável. Investir as mulheres da sua dignidade é uma necessidade ambiental, ecológica, política, social e de saúde pública.

Cumprimos, assim, o principal objetivo desta investigação: prestar homenagem a esta figura poliédrica, dando a conhecer a obra de uma humanista que tem tanto de grande e nobre, como de desconhecida – pelo menos do grande público.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cabete, A. (1900). *A protecção às mulheres grávidas pobres como meio de promover o desenvolvimento physico de novas gerações. Dissertação defendida perante a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa*. Typografia Mattos Moreira & Pinheiro.

Cabete, A. (1900). *A protecção às mulheres grávidas pobres como meio de promover o desenvolvimento physico de novas gerações*. (Dissertação inaugural apresentada e defendida perante a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa). Typografia Mattos Moreira & Pinheiro.

Cabete, A. (1907). *Almanach Democrático para 1908*, Lisboa, [1907], pp. 22-23.);

Cabete, A. (1908). “Hygiene da mulher segundo as edades”, *A República*, 10 de Junho de 1908, p. 2.

Cabete, A. (1925). A dobrez do homem: o pai e o marido perante a mulher. *Educação Social. Revista de Pedagogia e Sociologia*, 15 Março, 1925.

Cabete, A. (1930). A Moda e a Higiene: Saias Curtas. *Portugal Feminino*, 7, agosto, p. 6.

Cabete, A. (1931). Selecção Humana. *Alma Feminina*, 5-6, maio e junho.

Cabete, A. (1932). A Mulher e a inteligência. *A Província de Angola*, 17 de Agosto de 1932, p. 2.

Camões, L. (2021). *Os lusíadas*. Porto Editora.

Marques C. (1928). O Feminismo vai vencer. *O Rebate*, n.º 229, 4 de Julho de 1928, p. 1.

Carvalho, R. (2021). Violência obstétrica: Ordem dos Médicos conclui que termo não se aplica em Portugal, vítimas, ativistas e profissionais de saúde garantem que sim. *Jornal Visão*. Internet. Disponível em: [Visão | Violência obstétrica: Ordem dos Médicos conclui que termo não se aplica em Portugal, vítimas, ativistas e profissionais de saúde garantem que sim \(sapo.pt\)](#)

Correia, R. (2013): *O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX*. (Dissertação de Mestrado) em Estudos sobre as Mulheres, As Mulheres na Sociedade e na Cultura. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Guimarães, E. (1935). Uma alma de mulher. A Dr.<sup>a</sup> Adelaide Cabete. *Correio Elvense*, n.º 267, 17 de novembro.

Herculano, A. (1837). Educação materna. In *O Panorama: jornal litterário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, (8) 24 julho 1837 pp. 62-63) <https://run.unl.pt/bitstream/10362/12614/1/ocia%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520de%2520Mulheres%2520da%2520Primeira%2520Metade%2520do%2520S%25C3%25A9culo%2520XX%2520%25201914-1947%2520Rosa%2520de%2520Lurdes%2520Matias%2520Pires%2520Correi.pdf>

Lousada, I. (2009). International Expectations: ICW - Prelúdio para o CNMP. In *Faces de Eva*, n.º 22, 2009. Disponível em: [international expectations.pdf \(unl.pt\)](#)

Lousada, I. (2010). Adelaide Cabete (1867-1935"). In *Colecção Fio de Ariana*. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género Presidência do Conselho de Ministros Lisboa, Lisboa, 2010. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género Presidência do Conselho de Ministros Lisboa. Disponível em: [Adelaide Cabete\\_Miolo \(unl.pt\)](#)

Marques, R. (2006). O Aborto. In *Lisboa, Ela por Ela*. Coleção Mulheres do século XVIII. Internet. Disponível em: CIG - O aborto / Regina Marques

Michel, L. [Cabete] (1911). *Carta da médica dirigida em Março de 1911, à Loja Obreiros do Trabalho, denunciando a superstição e a credence que a maçonaria deveria combater, assinando com o seu nome simbólico, na qualidade de Venerável* (BN, N47, Cx1)

Nações Unidas Centro Regional de Informação para a Europa Ocidental (2022). *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável - 17 Objetivos para transformar o nosso mundo*. Disponível em: Objetivos de Desenvolvimento Sustentável - ONU Portugal (unric.org)

National Geographic (2021). Adelaide Cabete, o rosto do feminismo português no século XX. Internet”. Disponível em: Adelaide Cabete, o rosto do feminismo português no século XX | National Geographic (natgeo.pt).

Pires, A. (2012). A liga republicana das mulheres portuguesas e a enfermagem do século XX - leituras na imprensa feminista. *Revista de Enfermagem*, III, 171-178.

Pordata (2022). *Taxa bruta de mortalidade e taxa de mortalidade infantil. Quantas mortes há por cada 1.000 residentes? Quantas crianças morrem com menos de um ano de idade por cada 1.000 nascimentos?*. Disponível em: PORDATA - Taxa bruta de mortalidade e taxa de mortalidade infantil

Queirós, E. (1988). “*Adão e Eva no Paraíso*” em *Obras Completas de Eça de Queiroz*. Resomnia Editores.

Carvalho, R. (1912). Emancipemos a mulher. *O Radical*, Leiria, 25 de janeiro de 1912, p. 1.

Rodrigues, J. (2008). *A Educação na Revista O Panorama*, Tomo I. UTAD.

S/A - “D. Adelaide Cabete” *A Chronica*, n.º 149, dezembro, 1905, p. 2, col. 1.

Samara, A. (2007). Adelaide Cabete, a incansável lutadora. Disponível em: Adelaide Cabete – She Thought It (ilcml.com).

Urbano, P. (2020). Adelaide Cabete e a génese da polícia feminina. In *Instituto de História Contemporânea - Universidade Nova de Lisboa*, Lisboa, 2020. Disponível em: Adelaide Cabete e a génese da polícia feminina — Universidade NOVA de Lisboa (unl.pt)

# A MÚSICA COMO RECURSO ERGOGÊNICO: A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NO DESEMPENHO DURANTE A PRÁTICA DO TREINAMENTO DE FORÇA E TREINAMENTO AERÓBICO

*Music as an ergogenic resource: the influence of music on performance during the practice of strength training and aerobic training*

GLEYDSON, L.<sup>79</sup>, MOITA, E.<sup>80</sup>, MACHERGIANY, E.<sup>81</sup>, FONSECA, S.<sup>82</sup>, GUERRA, T.<sup>83</sup>, ALVES, U.<sup>84</sup>, & GADELHA, T.<sup>85</sup>

## Resumo

O objetivo desta pesquisa é verificar se a utilização de músicas preferidas e não preferidas durante o exercício, independente do estilo musical, poderiam influenciar no desempenho físico de praticantes do treinamento de força e do treinamento aeróbico. Este é um estudo de corte transversal, sendo uma pesquisa de campo com caráter quantitativo seguindo um modelo de estudo descritivo, para análise estatística utilizou-se para a verificação da normalidade da distribuição de dados o teste de *Shapiro-Wilk* e o teste F ANOVA *one-way* foi utilizado para fazer análise da variância das médias variáveis e foi adotado valor para diferenças estatísticas significativas ( $P \leq 0,05$ ). Os resultados mostraram que houve diferença estatisticamente significativa positiva ( $F=7,72$ ;  $p= 0,01$ ) no desempenho físico quando aplicado músicas preferidas no treinamento de força em exercício *Leg press* quando comparado a realização destes sem uso de música. Quanto ao treinamento aeróbico, não foram encontradas diferenças estatisticamente significativas ( $F=3,34$ ) no desempenho físico quando os exercícios são realizados sobre audição de músicas preferidas, não preferidas e sem audição de músicas.

## Abstract

The aim of this study was to verify whether the use of preferred and non-preferred music during exercise, regardless of musical style, could influence the physical performance of strength and aerobic trainers. This is a cross-sectional study, being a field research with a quantitative character following a descriptive study model, for statistical analysis the Shapiro-Wilk test was used to verify the normality of the data distribution and the ANOVA oneway F test was used to analyze the variance of the variable means and a value was adopted for significant statistical differences ( $P \leq 0.05$ ). The results showed that there was a statistically significant positive difference ( $F=7.72$ ;  $p= 0.01$ ) in physical performance when preferred music was used for strength training in *leg press* exercises when compared to performing these exercises without the use of music. As for aerobic training, there were no statistically significant differences ( $F=3.34$ ) in physical performance when the exercises were performed while listening to preferred music, non-preferred music or without listening to music.

**Palavras-chave:** *Música; Desempenho; Treinamento de força; Treinamento aeróbico.*

**Keywords:** *Music; Performance; Strength training; Aerobic training.*

**Data de submissão:** março de 2023 | **Data de publicação:** junho e 2023.

<sup>79</sup> LUCAS GLEYDSON - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará/IFCE. BRASIL. Email: lucaslimamn@outlook.com

<sup>80</sup> EMANUEL MOITA - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará/IFCE. BRASIL. Email: emanuelnascimento549@gmail.com

<sup>81</sup> ETHEL MACHERGIANY - Universidade de Trás-os-Montes de Alto Douro. PORTUGAL. Email: ethel17@gmail.com

<sup>82</sup> SANDRA FONSECA - Universidade de Trás-os-Montes de Alto Douro. PORTUGAL. Email: sfonseca@utad.pt

<sup>83</sup> TIAGO GUERRA - Universidade de Trás-os-Montes de Alto Douro. PORTUGAL. Email: tiago.guerrak@hotmail.com

<sup>84</sup> UÂNIA ALVES - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará/IFCE. BRASIL. Email: uaniasilvaalves@gmail.com

<sup>85</sup> THIAGO GADELHA - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará/IFCE. BRASIL. Email: thiago-gadelha@ifce.edu.br



## **INTRODUÇÃO**

Atualmente cada vez mais pode-se observar pessoas praticando exercícios físicos, seja para atingir o modelo corporal considerado perfeito ou para melhorar sua saúde, como também são praticados para melhorar a performance de atletas (Auweele et al., 1997; Brown et al., 2017; Shephard, 1985), e vários são os benefícios de se ter um alto nível de atividade física e manter um estilo de vida ativo (Hafner et al., 2020). Segundo Matsudo (2006) pessoas praticantes de exercícios físicos apresentam menor risco de desenvolver doenças cardiovasculares, como também a prática desses exercícios pode influenciar de maneira positiva em fatores de risco, como na pressão arterial, o perfil de lipoproteínas e a tolerância à glicose.

Desta forma, seja na busca por uma vida mais saudável, para fins estéticos ou de desempenho esportivo, muitos indivíduos têm optado pela prática do treinamento de força (TF). O TF que pode gerar alterações na composição corporal, ganho de força e hipertrofia muscular, além de diminuição da taxa de gordura, melhora no desempenho motor do indivíduo, entre outros benefícios (Santos et al., 2023). Assim como também buscam a prática do treinamento aeróbico (TA), seja para melhora de sua capacidade cardiorrespiratória, queima de gordura, melhorar a resistência ou para fins estéticos (Mang et al., 2022).

Para conseguir a melhora do desempenho físico através do TF ou do TA muitos de seus praticantes sejam atletas ou não, em busca de maximizar seus ganhos, acabam desenvolvendo estratégias e buscando ferramentas para atingir seus (Silva & Farias, 2013). Uma dessas ferramentas são os ergogênicos que são caracterizados como substâncias ou fenômenos que podem gerar melhoras no desempenho físico do indivíduo (Powers & Howley, 2009).

Esses recursos podem ser divididos em diferentes tipos, que são, os nutricionais, físicos, mecânicos, psicológicos, fisiológicos ou farmacológicos (Fontana et al., 2008). Dentre os diferentes tipos deste recurso, tratamos especificamente da música. Esse recurso ser comum bastante nas academias de musculação e outros centros de treinamento, é frequentemente usado por homens e mulheres, e na maioria das vezes, escuta em dispositivos pessoais (fones de ouvido) durante o treino (Hallett & Lamont, 2016). Contudo, poucos sabem que a música pode ser considerada um recurso ergogênico.

Nesta perspectiva, a partir dessas observações citadas anteriormente, objetivo do presente estudo é verificar se a utilização de músicas preferidas e não preferidas durante o exercício, independente do estilo musical poderiam influenciar no desempenho físico de praticantes do treinamento de força e do treinamento aeróbico.

## **MATERIAIS E MÉTODOS**

### ***Tipo de estudo***

Este trabalho tratou-se de um estudo de corte transversal, de campo e com caráter quantitativo (Nelson et al., 2012).

### ***Amostra***

A população deste estudo, foi de 10 homens com idades entre 19 a 30 anos, estudantes do curso de Licenciatura em Educação Física do IFCE, campus Limoeiro do Norte – CE. Os critérios de inclusão eram: estar devidamente matriculado no curso de Licenciatura em Educação Física; ter idade entre 19 e 30 anos; não apresentar nenhuma patologia que dificultasse a execução dos movimentos solicitados nos testes; ter um aparelho celular ou outro dispositivo (mp3 ou mp4 player) que poderia reproduzir música e criar listas musicais; estar praticando algum tipo de treinamento físico há no mínimo 3 meses; apresentar IMC normal ou na faixa de sobrepeso.

### ***Delineamento***

Foram formados em três grupo, respetivamente em grupo A, B e C. O grupo A foi com 5 participantes realizou os testes ouvindo músicas preferidas; o grupo B com 3 participantes realizou os testes com música não preferidas, e o grupo C com 2 participantes realizou os testes sem estarem sob audição de músicas. O processo para determinar em qual grupo os participantes da pesquisa seriam designados se deu por processo de aleatorização.

### ***Instrumentos e procedimentos***

A Percepção do esforço subjetivo (PSE) foi feita através da escala de Borg (1982) adaptada por Foster et al. (2001), foi utilizada a escala PSE CR-10 (Tabela 1) a qual foi apresentada e explanada individualmente aos voluntários que participaram do estudo,

estes responderam antes e ao final da sessão de testes. Para avaliação da capacidade cardiorrespiratória foi utilizado o protocolo de Fox (1973). Para estimar uma 1 RM, foi utilizado o protocolo ACSM (Liguori et al., 2022). O cálculo para se obter o valor do IMC foi feito através da divisão do peso corporal em quilogramas pela altura m-2 ao quadrado, seguindo o recomendado pela (Liguori et al., 2022). Os equipamentos utilizados foram: Bicicleta ergométrica da marca *Embreex*, Banco para supino da marca *Emar* e *Leg press Evolution* de marca *Flex Fitness Equipaments*.

Após a assinatura do TCLE os participantes desta pesquisa foram submetidos a 2 sessões de testes. Primeiramente os 3 grupos realizaram a sessão de teste 1, finalizado essa etapa os mesmos realizaram a sessão de teste 2. Todos os grupos tiveram no mínimo três dias de descanso antes de realizarem a 2ª sessão de teste. A seguir estão descritas o que foi feito em cada sessão de teste. Sessão de testes 1 – seleção musical, nessa etapa, os participantes criaram uma lista com músicas que gostavam de ouvir, no caso do grupo A e com músicas que não gostavam de ouvir, no caso do grupo B, em seus aparelhos celulares ou outros dispositivos, como mp3 ou mp4 players, e afins. Além disso, os participantes registraram 3 estilos musicais que gostavam de ouvir e registraram os nomes das músicas em um documento. As playlists deveriam ter no máximo 30 minutos de duração.

No protocolo de estimativa da 1 RM dos participantes, foram seguidas as seguintes etapas: 1- O avaliado fez um aquecimento completando com 12 repetições submáximas com carga leve no supino reto e posteriormente no *leg press* inclinado; 2- após o aquecimento realizaram 10-RM com um peso inicial escolhido pela percepção do próprio participante, ao todo eles teriam quatro tentativas realizadas com intervalos de 3 a 5 minutos; 3- a cada tentativa foi acrescentado de 2,5 a 20,0 kg até que não conseguisse realizar a repetição selecionada; 4- O último peso levantado com sucesso foi registrado como 1-RM absoluto ou RM múltiplo; 5- Finalizado foi utilizado a equação de Brzycki (1993) para estipular a 1-RM com base no número de repetições múltiplas.

Na sessão de testes 2, os participantes da pesquisa realizaram testes de exaustão no supino reto e no *leg press* inclinado e avaliação da capacidade cardiorrespiratória ouvindo a lista musical que eles criaram de acordo com o grupo em que estavam inseridos. Nessa sessão, foi solicitado aos voluntários que executassem o máximo de repetições que conseguirem em três séries de cada exercício solicitado, utilizando 70% da 1RM, pedimos

que os exercícios fossem executados seguindo o padrão correto do movimento. Durante a avaliação da capacidade cardiorrespiratória foi utilizada carga submáxima em cicloergômetro para mensuração do  $VO_2$ máx, na qual os avaliados tiveram que pedalar após um aquecimento prévio com uma carga fixa de 150 watts ou 900 kgm/min durante um único estágio com duração de 5 minutos. Passados os 5 minutos foi registrado a frequência cardíaca de esforço ( $FC_{\text{esforço}}$ ) para que se possa fazer a estimativa do  $VO_2$ máx•(L.min<sup>-1</sup>). Cabe salientar que todos os testes foram realizados no laboratório de musculação da universidade.

Para execução do supino reto orientamos aos participantes que deitem no banco mantendo os glúteos em contato direto com o banco, mãos em pronação segurando a barra em uma largura um pouco maior a dos ombros, pés apoiados no solo. O voluntário deveria inspirar e descer a barra até o peito, e posteriormente expirar quando levantar a barra novamente, sempre controlando o movimento. Já na execução do exercício *Leg press* inclinado, o participante deveria sentar no aparelho com as costas totalmente apoiadas no encosto do aparelho com os pés afastados na largura do quadril, em seguida o indivíduo foi orientado a inspirar, soltar a trava de segurança do aparelho e flexionar os joelhos na amplitude máxima de movimento, e em seguida fazer a expiração para começar a extensão dos joelhos.

### ***Análise estatística***

A análise estatística foi feita por meio de procedimentos inferencial, nos quais utilizou-se para a verificação da normalidade da distribuição de dados, o teste de *Shapiro-Wilk*. O teste *ANOVA* foi utilizado para fazer análise da variância das médias variáveis, em todos os testes realizados assumimos  $p \leq 0,05$  como o valor para diferença estatisticamente significativa. As análises e criação de tabelas foram feitas através dos programas *Word* e *Excel* do *Windows*, e do programa *PAST – UiO*.

### ***Aspectos Éticos***

A pesquisa seguiu todas as recomendações da resolução 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde, em consideração ao respeito pela dignidade humana e a devida proteção a participantes de pesquisas científicas que envolvem seres humanos. Todos os participantes desta pesquisa receberam um Termo de Consentimento Livre Esclarecido contendo informações no que diz respeito a natureza e

procedimentos realizados para coleta de dados. Os participantes da pesquisa também assinaram um Termo de Consentimento Pós Esclarecido, evidenciando a proteção legal e moral do pesquisador, assim como a assertiva concordância com a participação da pesquisa.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

**Quadro 1.** Os resultados obtidos na realização dos testes de exaustão realizados no supino reto.

	MÚSICA PREFERIDA (M.P)		MÚSICA NÃO PREFERIDA (M.N.P)		SEM MÚSICA (S.M)		Teste F ANOVA oneway	
	Média	D.P	Média	D.P	Média	D.P	F	p
<b>Repetições 1ª série</b>	18	7,6	13	1,33	13	2,12	0,74	0,50
<b>Repetições 2ª série</b>	13	1,9	10	0,57	10	4,24	3,16	0,10
<b>Repetições 3ª série</b>	10	2,3	9	0,50	9	3,11	0,42	0,67

Nota: DP = Desvio padrão; F = Teste F ANOVA oneway; \* valor significativo ( $p \leq 0,05$ ).

**Fonte:** Elaboração própria.

Analisando os resultados encontrados na realização do teste de exaustão, com uso de 70% da 1-RM dos indivíduos avaliados. Por meio do teste F ANOVA oneway observou-se que para o teste de exaustão no exercício de supino reto na primeira série do exercício observamos uma diferença significativa do grupo que realizou o exercício ouvindo músicas preferidas onde obteve uma média de repetições maior que os grupos que realizaram o exercício sob audição de músicas não preferidas e sem música, respectivamente com médias de  $18 \pm 7,6$ ;  $13 \pm 1,33$  e  $13 \pm 2,12$  repetições, mas apesar de haver essa diferença entre médias, após análise estatística constatamos que devido os valores de F calculados ( $F= 0,743$ ;  $F= 3,16$ ;  $F= 0,420$ ) terem sido menor que os valores tabelados podemos dizer que não houve uma diferença estatisticamente significativa entre essas médias de repetições realizadas nas primeiras, segundas e terceiras séries do exercício.

Esses resultados não corroboram com os encontrados nos estudos de Nakamura, Deustch e Kokubun (2008) que levantaram em seu estudo que com o uso de músicas preferidas durante a realização de exercícios existe uma melhora do desempenho. Prosseguindo com os resultados, na tabela 3 foram apresentados os valores obtidos nos testes de exaustão no exercício de *leg press*.

Quadro 2. Número de repetições realizadas durante o teste de exaustão no exercício *leg press* nos grupos com músicas preferidas, músicas não preferidas e sem música.

	MÚSICA PREFERIDA (M.P)		MÚSICA NÃO PREFERIDA (M.N.P)		SEM MÚSICA (S.M)		Teste F ANOVA oneway	
	Média	D.P	Média	D.P	Média	D.P	F	p
<b>Repetições 1ª série</b>	17	4,52	14	1,52	10	2,12	2,37	0,16
<b>Repetições 2ª série</b>	15	3,11	11	2,30	12	4,24	2,13	0,18
<b>Repetições 3ª série</b>	15	2,16	11	3,21	7	1,41	7,72	0,01*

Nota: DP = Desvio padrão; F = Teste F ANOVA oneway; \* valor significativo ( $p \leq 0,05$ ).

Fonte: Elaboração própria.

Observamos após análise que para o exercício *Leg press* houve uma diferença estatística significativa no número máximo de repetições executadas até a exaustão na terceira série de repetições ( $F=7,72$ ;  $p= 0,01$ ), onde o grupo que realizou o teste de exaustão ouvindo suas músicas preferidas apresentou melhores resultados com uma média de  $15 \pm 2,16$  repetições, quando comparado com o grupo que realizou o exercício sem audição de músicas que obteve uma média de  $7 \pm 1,41$  repetições. Esses resultados corroboram com Silva (2014) em que 20 praticantes de musculação do sexo masculino e feminino com idades entre 18 e 35 anos realizaram uma sessão de exercícios de musculação ouvindo uma lista musical criada pelos mesmos. Com os resultados obtidos os autores chegaram a conclusão de que com a utilização da música pode-se obter uma melhora no desempenho devido fazer com que o indivíduo se sinta mais forte, menos cansado, bloqueio dos estímulos de dor entre outros efeitos provocados pela música durante o exercício.

Não encontramos diferenças significativas na primeira e segunda séries ( $F= 2,37$ ;  $F= 2,13$ ) do exercício no número máximo de repetições executadas até a exaustão quando comparado o grupo que realizou o exercício ouvindo suas músicas preferidas que obteve médias de  $17 \pm 4,52$  e  $15 \pm 3,11$  e o grupo que realizou o exercício sobre audição de músicas as quais não gostavam de ouvir com uma média de repetições de  $14 \pm 1,52$  e  $11 \pm 2,3$  repetições.

Concordamos com os estudos de J. Silva e Farias (2013) que consistiu em uma amostra de 5 homens ( $22,5 \pm 2,7$  anos) todos com experiência mínima de seis meses em TF, todos os voluntários realizarem testes de exaustão em supino reto com barra e puxador frontal onde eles teriam que realizar o máximo de repetições até a falha concêntrica, esses exercícios foram realizados com os indivíduos ouvindo lista

musical com músicas preferidas e não preferidas previamente criada por os mesmos, e também realizaram os testes de exaustão sem ouvir música, todos os testes foram realizados individualmente e em momentos diferentes. Os resultados obtidos pelos autores apresentaram que a seleção musical (músicas preferidas e não preferidas) não influenciou no desempenho físico dos indivíduos. Na tabela 4 estão descritos os resultados obtidos no teste cardiorrespiratório de  $VO_2$ máx.

Quadro 3. Resultados obtidos na avaliação da capacidade cardiorrespiratória

	<b>MÚSICA PREFERIDA (M.P)</b>		<b>MÚSICA NÃO PREFERIDA (M.N.P)</b>		<b>SEM MÚSICA (S.M)</b>		<b>Teste F ANOVA oneway</b>	
	Média	D.P	Média	D.P	Média	D.P	F	p
<b><math>VO_2</math>máx.(L.min<sup>-1</sup>)</b>	2,51	0,233	2,26	0,160	1,92	0,305	3,34	0,09

Nota:  $VO_2$ máx.(L.min<sup>-1</sup>) = Volume de Oxigênio máximo em Litros por minuto; DP = Desvio Padrão; p = Nível de Significância ( $p \leq 0,05$ ).

**Fonte:** Elaboração própria.

Nos resultados obtidos nos teste de  $VO_2$ máx o grupo que realizou o teste ouvindo suas músicas preferidas obtiveram uma média ( $2,51 \pm 0,23$  L.min<sup>-1</sup>) pouco maior em relação ao grupo que realizou o teste com músicas não preferidas ( $2,26 \pm 0,16$ ) como também em relação ao grupo que realizou o teste sem ouvir músicas ( $1,92 \pm 0,30$ ) mas as diferenças encontradas não foram significativas ( $F=3,34$ ).

Os resultados aqui encontrados não corroboram com o estudo de Miranda e Souza (2009) realizado com 85 idosos entre 60 e 84 anos ( $68,32 \pm 4,61$ ), todos independentes e fisicamente ativos, estes foram divididos em 3 grupos onde um grupo realizou os exercícios aeróbicos ouvindo músicas agradáveis, outro com música desagradáveis, e o grupo controle que realizou os exercícios aeróbicos sem uso de música, os resultados obtidos neste estudo mostraram que com o uso de músicas sejam elas agradáveis ou não, houve-se uma diminuição na percepção de esforço dos participantes, desviando o foco da sensação de cansaço e assim contribuindo para seus desempenhos físicos durante a realização do exercício aeróbico

A seguir foram apresentados os ritmos musicais mais escolhidos pelo grupo que realizou os testes com músicas não preferidas (gráfico 1) e a preferência em ritmos musicais do grupo que realizou os testes com músicas preferidas (gráfico 2).

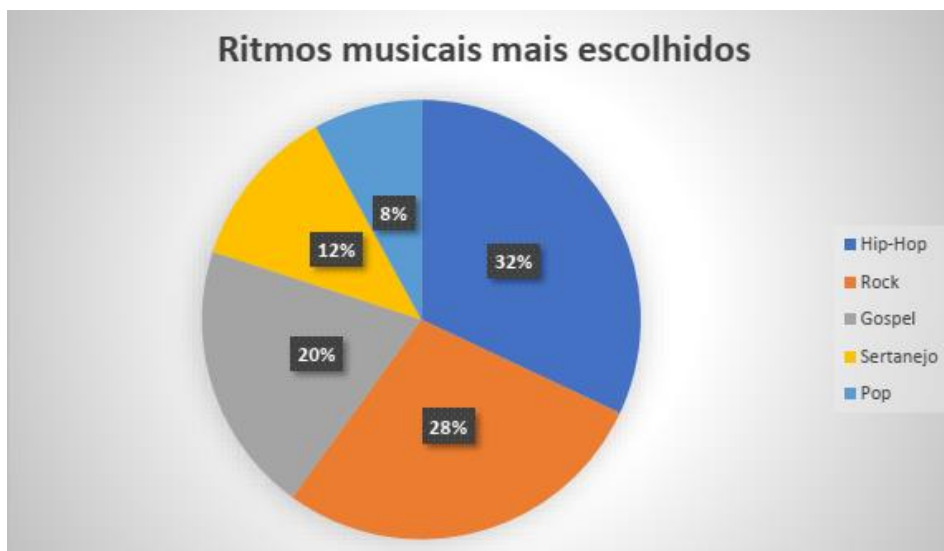
**Figura 1.** Preferência de ritmos musicais do grupo que realizou os testes com músicas não preferidas.



**Fonte:** Elaborada própria.

O gráfico acima mostra que os ritmos mais escolhidos pelo grupo que realizou os testes ouvindo músicas não preferidas foram o Reggae com uma taxa de escolha de 31%, e logo em seguida temos Música Popular Brasileira (MPB) e o Funk, ambos com uma taxa de escolha de 25%. Por último, os ritmos menos escolhidos, são eles, o Rock com 13% de taxa de escolha e músicas internacionais com 6%. A seguir no gráfico 2 foram apresentados os ritmos musicais mais escolhidos por o grupo que realizou os testes sobre audição de músicas preferidas.

**Figura 2.** Preferência de ritmos musicais do grupo que realizou os testes com músicas preferidas.



**Fonte:** Elaborada pelo autor.



É possível observar através dos dados apresentados no gráfico que o grupo que fez os testes ouvindo músicas preferidas optou em sua maioria pelas por músicas com o ritmo de Hip-Hop com uma taxa de escolha de 38%, Rock com 28% e Gospel com escolha de 20%. Os ritmos menos escolhidos foram o sertanejo com 12% de taxa de escolha e o Pop com 8%. Após análise dos ritmos escolhidos apresentados no gráfico 1 e 2 percebemos que o grupo que realizou os testes com músicas não preferidas tenderam a escolher músicas com ritmo mais lento enquanto que o grupo que realizou os testes com músicas preferidas escolheram em sua maioria músicas com ritmo acelerado, segundo o estudo de Ferguson, Carbonneau e Chambliss (1994), músicas com ritmo mais acelerado proporcionam estímulos positivos na melhora do desempenho físico durante a prática do exercício, já músicas mais lentas segundo os autores provocam estímulos negativos limitantes do desempenho físico no exercício. Nossos resultados não corroboram com os autores citados tendo em vista que nos testes de exaustão e avaliação cardiorrespiratória realizados em nossa pesquisa não houveram diferenças nos resultados quando comparado o grupo que realizou os testes ouvindo músicas preferidas e o grupo que os realizou ouvindo músicas não preferidas o que leva a pensar que o fato de serem músicas com ritmo lento ou rápido pode não ter influenciado significativamente no desempenho físico do indivíduo no exercício.

## CONCLUSÃO

Após a exposição dos resultados dispostos logo acima, entendemos que pode haver uma melhora no desempenho físico quando se ouve músicas preferidas em exercícios do TF que tem como foco os membros inferiores, como foi no nosso caso o exercício de *leg press*. A utilização da música não parece gerar alterações significativas na melhora do desempenho físico durante a prática do treinamento aeróbico, seja com a utilização de músicas preferidas, não preferidas ou em momentos sem músicas. É provável que para verificar com mais eficiência como a preferência musical pode influenciar na prática do TF e TA seja necessário outra forma de desenho experimental, proporcionando um controle mais rígido das variáveis, da aleatoriedade da amostra, seleção das músicas, ou até dos instrumentos utilizados. Antes de finalizar-mos gostaríamos de salientar a necessidade de que novos estudos acerca desse tema sejam fomentados e realizados, para assim contribuir cada vez mais para o avanço científico nos estudos desta área de pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auweele, Y., Rzewnicki, R., & Mele, V. (1997a). Reasons for not exercising and exercise intentions: A study of middle-aged sedentary adults. *Journal of Sports Sciences*, 15(2), 151–165. <https://doi.org/10.1080/026404197367425>.
- Borg, G. (1982a). Psychophysical bases of perceived exertion. *Medicine and Science in Sports and Exercise*, 14(5), 377–381. <https://doi.org/10.1249/00005768-198205000-00012>.
- Brown, T. C., Miller, B. D., & Adams, B. M. (2017a). What’s in a name? Group fitness class names and women’s reasons for exercising. *Health Marketing Quarterly*, 34(2), 142–155. <https://doi.org/10.1080/07359683.2017.1309212>.
- Brzycki, M. (1993a). Strength Testing—Predicting a One-Rep Max from Reps-to-Fatigue. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 64(1), 88–90. <https://doi.org/10.1080/07303084.1993.10606684>.
- Ferguson, A. R., Carbonneau, M. R., & Chambliss, C. (1994a). Effects of positive and negative music on performance of a karate drill. *Perceptual and Motor Skills*, 78(3\_suppl), 1217–1218. <https://doi.org/10.2466/pms.1994.78.3c.1217>.
- Fontana, K. E., Valdes, H., & Baldissera, V. (2008a). Glutamina como suplemento ergogênico. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, 11(3), 85–90. Retrieved from <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-524484>.
- Foster, C., Florhaug, J. A., Franklin, J., Gottschall, L., Hrovatin, L. A., Parker, S. C., . . . Dodge, C. (2001a). A new approach to monitoring exercise training. *Journal of Strength and Conditioning Research*, 15(1), 109. [https://doi.org/10.1519/1533-4287\(2001\)015](https://doi.org/10.1519/1533-4287(2001)015).
- Fox, E. L. (1973a). A simple, accurate technique for predicting maximal aerobic power. *Journal of Applied Physiology*, 35(6), 914–916. <https://doi.org/10.1152/jappl.1973.35.6.914>.
- Hafner, M., Yerushalmi, E., Stepanek, M., Phillips, W. D., Pollard, J., Deshpande, A., Van Stolk, C. (2020a). Estimating the global economic benefits of physically active populations over 30 years (2020–2050). *British Journal of Sports Medicine*, 54(24), 1482–1487. <https://doi.org/10.1136/bjsports-2020-102590>.
- Hallett, R., & Lamont, A. (2016a). Music use in Exercise: a questionnaire study. *Media Psychology*, 20(4), 658–684. <https://doi.org/10.1080/15213269.2016.1247716>

Liguori, G., Feito, Y., Fountaine, C., & Al, E. (2022a). *Diretrizes do ACSM para os Testes de Esforço e sua Prescrição* (11th ed.). Guanabara Koogan.

Mang, Z., Ducharme, J., Mermier, C. M., Kravitz, L., De Castro Magalhães, F., & Amorim, F. T. (2022a). Aerobic Adaptations to Resistance Training: The Role of Time under Tension. *International Journal of Sports Medicine*, 43(10), 829–839. <https://doi.org/10.1055/a-1664-8701>.

Matsudo, S. M. (2006a). Atividade física na promoção da saúde e qualidade de vida no envelhecimento. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, 20. Retrieved from [http://www.luzimarteixeira.com.br/wp-content/uploads/2009/06/37\\_anais\\_p135.pdf](http://www.luzimarteixeira.com.br/wp-content/uploads/2009/06/37_anais_p135.pdf).

Miranda, M., & Souza, M. (2009a). Efeitos da atividade física aeróbia com música sobre estados subjetivos de idosos. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 30(2), 151–167.

Nakamura, P. M., Deustch, S., & Kokubun, E. (2008a). Influência da música preferida e não preferida no estado de ânimo e no desempenho de exercícios realizados na intensidade vigorosa. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, 22(4), 247–255. <https://doi.org/10.1590/s1807-5509200800040000>.

Nelson, J. K., Thomas, J. R., & Silverman, S. J. (2012a). *Métodos de pesquisa em atividade física* (6th ed.). Artmed.

Powers, S. K., & Howley, E. T. (2009a). *Fisiologia do exercício: teoria e aplicação ao condicionamento físico e ao desempenho* (1st ed.). Editora Manole.

Santos, P., Vaz, J. R., Correia, J. M., Neto, T., & Pezarat-Correia, P. (2023a). Long-Term Neurophysiological Adaptations to Strength Training: A Systematic Review with Cross-Sectional Studies. *Journal of Strength and Conditioning Research*, 37(10), 2091–2105. <https://doi.org/10.1519/jsc.0000000000004543>

Shephard, R. J. (1985a). Motivation: the key to fitness compliance. *The Physician and Sportsmedicine*, 13(7), 88–101. <https://doi.org/10.1080/00913847.1985.11708835>

Silva, J., & Farias, T. (2013a). Efeito da música preferida e não preferida sobre o desempenho física durante uma sessão de treinamento de força. *Revista Brasileira De Prescrição E Fisiologia Do Exercício*, 7(40). Retrieved from <http://www.rbpfex.com.br/index.php/rbpfex/article/view/552>

Silva, R. (2014a). The influence of music on weight training exercises. *Jornal of the International Coalition of YMCA Universities*, 3(2), 7–23.



**R CULTURA  
D NORTE ·**

ISBN 978-989-53887-9-0

