

N

NABIS

Grupo de pintores contemporâneos dos impressionistas, na maioria franceses, formado a partir de 1889, sob a liderança de Paul Sérusier. Influenciados diretamente por Gauguin, de quem adotaram o princípio de “simplificar as linhas e exaltar a cor”, tinham por objetivo expressar “o sabor da sensação primitiva”, significando com isso seguir alguns padrões das pinturas vitralistas medievais, das estampas japonesas então divulgadas e os da antiga pintura egípcia, conforme o teórico do movimento, Maurice Denis. Assim, abandonaram as técnicas do modelado e da perspectiva tradicional, optando por uma interpretação dita “sintética”, isto é, simplificada, direta, por vezes distorcida, e freqüentemente decorativa. Os temas mais habituais foram retirados do cotidiano burguês, elevados à condição de ícones da modernidade da época, já que a arte seria “a santificação da natureza, desta natureza comum a todo o mundo que se contenta em viver” (Denis). Essa idéia de “santificação” de um cotidiano íntimo ou privado mantinha correspondências com o movimento simbolista na literatura e foi a que conduziu o grupo a adotar o termo hebraico “nabîm” (profetas), proposto pelo poeta Henri Cazalis. Alguns de seus mais conhecidos participantes, além dos já citados: Félix Vallotton, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Paul Ranson, Henri Ibels e Ker Xavier Roussel.

NAÏF, NAÏVE, ARTE

Designação de origem francesa – literalmente, arte ingênua – para as pinturas e esculturas de técnica autodidata, livre, espontânea, rude e freqüentemente popular. O termo foi cunhado pela crítica cultural em finais do século XIX, tomando-se por base o estilo do pintor Henri Rousseau, amigo de impressionistas e de cubistas, seus contemporâneos e protetores. Desde então, a descoberta e a divulgação de artistas ingênuos têm sido geralmente realizadas por autores cultos, como o caso do afamado pintor inglês Alfred Wallis, valorizado por Ben Nicholson e Christopher Wood. Sob outro ponto de vista, a arte “naïf” (ou ainda *naïve*, se se fizer a concordância do feminino português “arte” com o adjetivo francês), também chamada primitiva, sempre existiu entre os amadores das artes plásticas. Invariavelmente figurativa, por suas reproduções de objetos e seres naturais, a arte *naïve* não segue as regras de composição criadas pelo Renascimento (proporcionalidade, perspectiva linear e ponto de fuga, seção áurea). De maneira semelhante à pintura medieval, as imagens primitivas se justapõem, lado a lado, e se expandem pela tela, mantendo a uniformidade do plano. Outra característica, típica do imaginário popular, é o tratamento de fartura ou de abundância ornamental, além do uso pródigo e variado de cores e de contrastes. Tende a ser uma arte da ilustração ou da crônica cotidianas, mais do que de remissões alegóricas. No Brasil, a arte primitiva passou a ser reconhecida nas telas autodidatas de José Bernardo Cardoso Jr., o Cardosinho, em 1931. Logo depois, a partir dos anos quarenta, outros artistas, por origem ou opção estética, seriam categorizados na vertente *naïve*: Heitor dos Prazeres, Djanira, Chico da Silva, José Antônio da Silva, João Alves, Waldomiro de Deus, Agnaldo Manoel dos Santos, Eli Heil, Maria do Santíssimo, Crisaldo Moraes, Manezinho Araújo, Pedro Paulo Leal, os escultores Mestre Vitalino, Antônio Poteiro e Geraldo Telles de Oliveira (GTO), ou

ainda Gabriel dos Santos, construtor da Casa da Flor, exemplo raro de uma arquitetura primitiva. Quase sempre, os primitivos brasileiros idealizam a natureza em suas imagens rurais e bucólicas, ou na composição idílica de paisagens marinhas, retratando a fauna e a flora, a gente simples do povo e suas situações do dia-a-dia, as festas laicas ou religiosas, personagens de lendas e de passagens bíblicas. Contemporaneamente, o universo urbano aparece com mais frequência, mas quase sempre para indicar uma certa desilusão ou ameaça aos valores, ao modo de vida e às tradições rurais ou campestres. A partir de 1995, o francês radicado no Rio de Janeiro Lucien Finkelstein criou o Museu Internacional de Arte Naïf, tendo recolhido, em cinco anos, cerca de 10 mil obras em seu acervo. O Sesc de São Paulo, por seu turno, realiza exposições bienais de arte *naïf*, na cidade de Piracicaba, revelando assim, freqüentemente, novos autores. *Arte Bruta.

NARCISISMO, NARCISO

Provavelmente do cretense *nárkissos*, mantém relação com o grego *nárke* (torpor, esvaimento), de onde deriva “narcótico”. Narciso, personagem mítico, era filho de Cefiso (um rio) e da ninfa Liríope, que nele se banhava. Nasceu possuidor de uma beleza deslumbrante, o que trouxe sérias preocupações a sua mãe. Temia que o encanto extraordinário do filho pudesse atrair a atenção e o desejo das deusas, de outras ninfas e mesmo dos jovens, gerando conseqüências trágicas. Consultou o vate ou adivinho Tirésias, perguntando-lhe se o filho viveria muitos anos. Ao que o profeta respondeu: “se não se vir”. Aconteceu então de Eco (ninfa cuja tagarelice e conluio com Zeus haviam sido punidos por Hera) apaixonar-se por Narciso. Insensível às tentativas de aproximação da ninfa, suas irmãs pediram a Nêmesis, responsável pela justiça divina, que castigasse a soberba de Narciso e reparasse a falta praticada. Numa tarde quente de verão, Narciso, sentindo sede, debruçou-se sobre a fonte Téspias, que naquela hora estava completamente calma, límpida, translúcida. Na seqüência, canta o poeta Ovídio (Metamorfoses): “Deitou-se e, tentando matar a sede, / outra mais forte achou. Enquanto bebia, / Viu-se na água e ficou embevecido com a própria imagem. / Julga corpo o que é sombra, e a sombra adora. / Extasiado diante de si mesmo, sem mover-se do lugar, / O rosto fixo, Narciso parece uma estátua de mármore de Paros. / Deitado, contempla dois astros: seus olhos e seus cabelos, / Dignos de Baco, dignos também de Apolo; / Suas faces ainda imberbes, seu pescoço de marfim, / A boca encantadora, o leve rubor que lhe colore a nívea pele. / Admira tudo quanto nele admiram. / Em sua ingenuidade deseja a si mesmo. / A si próprio exalta e louva. Inspira ele mesmo os ardores que sente. / É uma chama que a si própria alimenta... Estirado na relva opaca, não se cansa de olhar seu falso enlevo. / E por seus próprios olhos, morre de amor”. Entre outras significações possíveis, o mito simboliza o erro de um amor inatural, ou seja, dirigido a si mesmo e não a outro. Como também a vaidade desmesurada, o solipsismo (o indivíduo como única realidade), a ilusão, o auto-engano, o mundo das simples aparências. 2. O mito serviu também à corrente psicanalítica, sob a denominação de narcisismo. Este termo foi adotado, inicialmente, por P. Näcke, em 1899, tendo por intuito descrever casos patológicos em que o indivíduo toma como principal objeto sexual o seu próprio corpo. Depois, designou uma escolha homossexual que teria se fixado numa fase intermediária entre o auto-erotismo da fase infantil e o erotismo objetivo, adulto, isto é, voltado para o exterior. Mais tarde (Para a Introdução do Narcisismo), Freud optou por concebê-lo como um investimento da libido no próprio ego, incluindo aquelas energias que, não encontrando satisfação nos objetos, retornam ao ego: “O ego deve ser considerado como um grande reservatório de libido, de onde a libido é

enviada aos objetos, estando sempre pronto para absorver a libido que reflua dos objetos” (Teoria da Libido). Para Lacan, o narcisismo seria a captação amorosa do indivíduo por uma imagem adquirida internamente durante a formação da unidade do ego. Consistiria, pois, na fixação de uma “imagem de espelho”, normalmente superável.

NARRAÇÃO, NARRATIVA. *GÊNEROS LITERÁRIOS

NÁRTEX

Átrio, salão ou vestíbulo de igrejas paleocristãs, e sobretudo bizantinas, que antecede e conduz à(s) nave(s) e ao corpo principal do edifício. Se o nártex fizer parte integrante da construção, diz-se esonártex; caso contrário, ou seja, localizado fora do corpo principal do edifício, denomina-se exonártex. O mesmo que Galilé.

NASTRO

1. Fita com inscrição, normalmente ondulada, que uma figura pintada ou esculpida porta consigo, qualificando o personagem ou exprimindo um pensamento. 2. Fita ornamental de tecido (seda, linho, algodão), de ouro ou de prata.

NATUREZA MORTA

Pintura figurativa que representa apenas objetos inanimados, naturais ou artificiais, incluindo-se: artefatos de uso familiar ou utensílios caseiros, arranjos vegetais e florais, frutas, peixes e animais caçados. Na pintura moderna, a exploração desse tema teve início com os pintores holandeses e flamengos dos séculos XVI e XVII, como Peter Aertsen, considerado pioneiro, William van Aelst e Joachim Buecklaer.

NEOGÓTICO

Movimento ou estilo arquitetônico que fez reviver o gótico entre fins do século XVIII e meados do XIX. Nasceu na Inglaterra por iniciativa de Horace Walpole (o também primeiro escritor do chamado romance gótico) quando fez construir sua casa de Strawberry Hill (1770-1775). A idéia, do ponto de vista arquitetônico, era a de se afastar do classicismo palladiano então em voga, recuperando elementos mais fantasiosos da antiga tradição nacional. Daí ter descrito a sua construção como “casa de brinquedo”. Logo, no entanto, adquiriu intenções mais sérias, principalmente na Grã-Bretanha, Alemanha e Estados Unidos, impulsionado pela estética romântica. Foi aplicado em construções de igrejas (Catedral de Colônia, Votivkirche de Viena) e de edifícios públicos. O curador e crítico de arte Charles Eastlake, sobrinho do mais famoso Eastlake, escreveu a História do Revivalismo Gótico (1871), retomada por Sir Kenneth Clarke na obra “The Gothic Revival”, de 1928. *Gótico.

NÊNIA

Canto ou oração fúnebre, plangente, em que se expressam, literária ou musicalmente, a dor e a melancolia pela morte de alguém. Era habitual na Roma antiga, antecedendo a incineração do corpo de uma personalidade pública. “... aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte” (Álvares de Azevedo, Noites na Taverna). Fagundes Varela nos dá o seguinte exemplo: “Segue o caminho antigo onde passaram / Outrora nossos pais. Vai ver os deuses / Indra, lama e Varuna. / Livre dos vícios, livre dos pecados / Sobe à eterna morada, revestido / De formas luminosas. / ... Desce à terra materna, tão fecunda, / Tão meiga para os bons que a fronte

encostam / Em seu úmido seio. / Ela te acolherá terna e amorosa / Como em seus braços uma mãe querida / Acolhe o filho amado”. *Elegia.

NEO-EXPRESSIONISMO

Um movimento de reação ao predomínio da arte pictórica abstrata, e oposto ainda às artes *povera* e conceitual, começou a ser delineado em meados da década de sessenta, na Alemanha, estendendo-se posteriormente a outros países. O prefixo neo, aplicado então à revalorização da pintura figurativa, condizia com as primeiras obras de Georg Baselitz e de Jörg Immendorff, como também às de Anselm Kiefer nas duas décadas seguintes. Havia nelas certos aspectos de forma e de espírito que retroagiam ao *expressionismo; entre eles, a transposição de sentimentos de amargura e derrelição, materializados em traços rudes, cores sombrias, figuras grotescas ou paisagens desoladas. Esse “mal-estar no mundo” revelava, de um lado, as marcas de horror, os sentimentos de culpa, a destruição física e a divisão da Alemanha. De outro, no entanto, recuperava uma arte que fora condenada pelo nazismo, e da qual se sentiam partidárias as novas gerações do pós-guerra. Baselitz e Immendorff incluíram em seus temas iniciais as contradições políticas então vividas pela Alemanha, enquanto Kiefer fez sucessivas alusões à história então recente de seu país, às vezes confrontando-a com as extraordinárias lições culturais do passado (A Batalha de Hermann, por exemplo). Baselitz alcançou maior popularidade no final da década de 60, ao colocar de cabeça para baixo os seus personagens (retratos), com o intuito de “deixar a imaginação livre” e “revirar o mundo”. Markus Lüpertz e A.R. Penck, dois outros participantes do grupo, demonstraram maiores afinidades com o fauvismo, ao empregar cores mais claras e contrastantes na exposição de seus temas, ora cotidianos, ora esotéricos, tendo Penck utilizado, freqüentemente, signos gráficos. Em comum, mantiveram a preferência pelo aspecto “primitivo” das figuras, como o fizera o expressionista histórico Emil Nolde. Na Itália, passou-se a considerar o círculo da Transvanguarda (em italiano, *Transavanguardia*), assim denominado pelo crítico e protetor Benito Oliva – revista *Flash Art*, de 1979), como parte integrante da nova figuração. Cenas maliciosas, visões oníricas ou enigmáticas, temas africanos, confessionalismo pessoal e referências ao alto modernismo (Picasso, Chagall) costumaram estar presentes nas obras decorativas e de forte coloração de Sandro Chia, Enzo Cucchi (mais próximo do primeiro expressionismo nórdico), Francisco Clemente e Mimmo Paladino. Na Inglaterra, redescobriu-se a pintura de Lucien Freud, o mais tradicional dos nomes aqui citados, cujas representações sempre buscaram traduzir com fidelidade as figuras visíveis do cotidiano, com preferência por situações intimistas. O francês Jean Rustin foi outro que, vindo de uma geração anterior, e tendo se mantido ligado à figuração, voltou a ser exibido e mencionado. Sua obsessão por personagens gélidos, velhos e nus, parece reafirmar a inevitável decadência física e o estado de desesperança da condição humana. Já nos Estados Unidos, sobressaíram as figuras de Philip Guston, Leon Golub e Julian Schnabel. Guston foi o primeiro a chamar a atenção por suas linhas caricaturais, que lembravam os desenhos iconoclastas de *Fritz, the Cat*, o personagem de Robert Crumb. “Ao mesmo tempo, converteu seu trabalho em veículo autobiográfico para produzir críticas severas ao que então ocorria com a sociedade americana” (Lucie-Smith, *Movimentos Artísticos desde 45*). A censura política e o antibelicismo foram os ingredientes que deram repercussão a Golub, pintor de maior realismo e esmero formal que seus compatriotas. Schnabel tornou-se conhecido pela técnica das superfícies ásperas, obtidas com fragmentos cerâmicos,

tendo por modelo a decoração mural de Gaudi. Com isso, as figuras são produzidas de maneira descontínua, irregular, sobrecarregada de elementos justapostos.

NEO-REALISMO ITALIANO

Contraopondo-se aos enredos melodramáticos ou evasionistas, às comédias sentimentais (filmes apelidados de “telefones brancos”) e ao ufanismo histórico que predominaram durante o período ditatorial de Mussolini, o movimento cinematográfico do neo-realismo italiano obteve seu atestado de batismo em 1945 com o filme *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini. Como o nome sugere, a nova estética buscou retratar aspectos mais objetivos ou reais da sociedade, pondo em cena os dramas cotidianos das camadas pobres ou das classes proletárias, urbanas e rurais, assumindo também uma crítica ideológica antifascista. Alguns de seus pressupostos realistas, não apenas teóricos, mas decorrentes das difíceis condições materiais do pós-guerra, incluíram o uso de cenários exteriores ou naturais e o emprego de atores não-profissionais como representantes populares típicos de profissões e das diversas regiões culturais da Itália. Mas tais princípios, embora característicos do movimento, não eram inteiramente novos. De um lado, o cinema épico soviético já lançara mão dos mesmos recursos (Dovienko, Pudovkin, Eisenstein), assim como os realizadores da **Nova Objetividade*; de outro, o próprio cinema italiano já produzira alguns filmes formalmente semelhantes na década de 30, sob a ótica populista do fascismo, como “1860” e *Aço*, de Alessandro Blasetti, *Trem Popular*, de Rafaelo Matarazzo ou a comédia *Os Homens, que Cafajestes!*, de Mario Camerini. No entanto, a visão crítica, a necessidade do verismo cotidiano, o engajamento político em defesa das liberdades civis ou a denúncia das pequenas e das grandes injustiças sociais modificaram radicalmente o conteúdo das obras cinematográficas, contribuindo para a repercussão mundial da corrente, além do fato de revelar cineastas de grande domínio formal. Um dos primeiros focos da renovação foi o Centro Experimental de Cinematografia, dirigido por Luigi Chiarini a partir de 1935. Nele se formaram figuras-chaves como Giuseppe De Santis, Luigi Zampa e Michelangelo Antonioni. Algumas revistas constituíram também meios de divulgação das novas idéias, como *Cinematografo e Bianco e Nero* (igualmente coordenadas por Chiarini), *Si Gira e Cinema*, nas quais se desenharam as críticas e as propostas do movimento, antes da realização de suas películas. Aliás, um paradoxo histórico, pois a escola experimental e o periódico *Cinema* (dirigido pelo filho do Duce, Vittorio) geraram efeitos contrários às intenções iniciais. A esse respeito, escreveu o roteirista Ugo Pirro: “Que justamente numa revista assinada por um Mussolini se juntassem os jovens cineastas mais abertos ao novo, e todos com a carteira comunista escondida entre os livros, pode surpreender só a estrangeiros. Assim como permanece um segredo nosso, inteiramente italiano e só para nós compreensível, que tenha cabido a um homem que deu duro trabalhando em filmes de propaganda fascista rodar o filme que daria início à extraordinária história do neo-realismo: Roberto Rossellini” (*Celulóide*). “Análise e exaltação do mundo dos humildes, dos pobres, dos mesmos que fizeram a resistência na Itália”, “arte criadora de verdade”, “seriedade”, “ética”, tornaram-se desde cedo os lemas de ordem da geração, que logo esboçaria resultados concretos em filmes considerados imediatamente precursores: *A Nave Branca*, de Rossellini, e *Faróis na Neblina*, de Gianni Franciolini (1941); *Obsessão*, de Luchino Visconti (1942); *Campo de Flores*, de Mario Bonnard, *Nossos Tempos*, de Vittorio Cottafavi (com roteiro de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini) e *As Crianças nos Observam*, de De Sica (1943). A partir de *Roma, Cidade Aberta*, e até o início dos anos sessenta, a vinculação do neo-realismo com a crônica e os costumes, com as condições

desumanizadoras trazidas pela guerra (as patifarias da sobrevivência, os sonhos e as esperanças aviltadas) produziu uma série de obras marcantes: ainda de Rossellini, Paisà, Alemanha Ano Zero, *Stromboli*, Europa 51, Romance na Itália; *Sciuscià*, Ladrões de Bicicleta, Milagre em Milão e Umberto D, de De Sica; A Terra Treme, *Bellissima*, *Senso*, Rocco e seus irmãos, de Luchino Visconti; Arroz Amargo, *Non c'è pace tra gli ulivi*, Caça Trágica, Roma às Onze Horas, de De Santis; A Honorável Angelina, Viver em Paz e Anos Difíceis, de Zampa; Sem Piedade, O Moinho do Pó e O Casaco, de Alberto Lattuada; O Grito e A Aventura, de Antonioni. Como lembra Antonio Costa (Compreender o Cinema), impossível não se mencionar “o papel fundamental desempenhado por Zavattini, que foi roteirista de todos os principais filmes de De Sica, mas que colaborou com todos os principais diretores e desenvolveu uma intensa atividade como autor de propostas, de reflexões teóricas, constituindo o elo de ligação entre cinema, literatura e jornalismo e de cuja interação derivam muitas das características originais do nosso cinema do pós-guerra”. Foram essas lições e exemplos de que se nutriram figuras como Federico Fellini (Os Boas-Vidas, A Estrada, *La Dolce Vita*), Francesco Rosi (Salvatore Giuliano, *Le Mani sulla Città*), Elio Petri (O Assassino, Dias Contados), Valerio Zurlini (*Cronaca Familiare*) ou Ermanno Olmi (Os Noivos).

NEOTÉRICO

Expressão criada por Cícero (Cartas a Pompônio Ático) para designar, no início pejorativamente, os novos poetas de seu tempo e que romperam com o passado estilístico dos autores e “patriarcas” da literatura latina, como Névio (Guerra Púnica), Ênio (Anais) e Lívio Andrônico (tradutor da Odisséia para o latim). Embora influenciados pela decadência literária do helenismo grego, renovaram as letras latinas ao reduzir as dimensões longas dos poemas, reduzir o caráter de imponência e dar-lhes uma delicadeza lírica até então inusitada. Entre os neotéricos, encontravam-se: Catulo, Licínio Calvo, Hélvio Cina, Varrão Atacino, Públio Valério Catão e Cornélio Nepos. De Catulo, o mais refinado e o único de quem sobreviveram vários poemas, lê-se: “Jura a minha amada que gosta de ser somente minha; negar-se-ia a Júpiter, se Júpiter lhe pedisse amor. Palavras de mulher, ditas ao amante afogueado, são sons escritos no vento, sons gravados na correnteza dos rios” (Liber, 70).

NETART

Neologismo formado pelos vocábulo *net* (rede) e *art* (arte) para se referir à criação – por meio de recursos digitais – de imagens eletrônicas, mas destinadas, especial e exclusivamente, à circulação na rede mundial de computadores. Difere, portanto, da simples utilização de imagens artísticas já existentes, introduzidas ou adaptadas posteriormente para a internet. *Arte Digital, Eletrônica.

NEUE SACHLICHKEIT. *NOVA OBJETIVIDADE

NEW CRITICISM

Designação que recobre o movimento de crítica literária norte-americana surgido em meados da década de trinta, não muito homogêneo do ponto de vista teórico, mas cujas análises ganharam notoriedade em revistas de universidades sulistas, como a Southern, a Kenyon e a Sewanee, estendendo posteriormente sua influência a países europeus e latino-americanos, após a segunda guerra mundial. Tanto quanto o formalismo russo (consultar), a “nova crítica” opôs-se radicalmente à tradição impressionista da análise literária, aquela que se reduz “a declarações do

feito da obra de arte sobre o crítico, considerado como leitor” (J. Ransom). Ela deve preocupar-se, ao contrário, com a obra isoladamente considerada, na qualidade de uma estrutura verbal autônoma. Não caberiam, portanto, julgamentos de ordem ou reação psicológicas, expressos por adjetivos como emocionante, comovente, apaixonante ou, ao inverso, insensível, lamentável, decepcionante. Daí a importância que atribuíram à noção de estrutura – o conjunto de estratos interdependentes de sinais e significados, de conotações em choque, de recursos retóricos, das tensões criadas por paradoxos e ironias (Cleanth Brooks). Dessa estrutura não se pode separar forma e conteúdo, aquilo que se escreve do como se diz. Sendo um fenômeno único, deve a crítica analisá-lo: pelos valores denotativos e conotativos dos signos, ou seja, das palavras selecionadas; pelas ambigüidades criadas, metáforas escolhidas e imagens mais recorrentes; observando o desenvolvimento dos assuntos, temas e personagens, em função da relevância e coerência de contextos. Avessos ao historicismo e às correlações culturais mais amplas que possam estar presentes na construção de uma obra literária, os adeptos do “new criticism” foram vistos como intelectuais “de direita”, seguindo de perto as idéias críticas de determinados pensadores ingleses, como os conservadores T.E. Hulme e T.S. Eliot. Entre os seus integrantes podem ser citados John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren (também romancista), Yvor Winters e René Wellek, este proveniente do Círculo Lingüístico de Praga.

NIBELUNGOS

Conjunto de poemas épicos e legendários dos povos germânicos meridionais e também escandinavos, cujas primeiras formas escritas datam do início do século XIII. Foram descobertos onze códices (livros em rolo) completos, além de vinte e um fragmentários, compostos até o século XVI. Suas múltiplas versões orais, contendo acréscimos e variantes distintas, segundo a época e a região, fazem dos Nibelungos uma epopéia de traços e de conteúdos contraditórios, na qual se mesclam personagens mitológicos e outros de fundo histórico, além de crenças pagãs e ideais cristãos. No centro da epopéia encontra-se o tema antiqüíssimo da luta entre o bem e o mal, dos mitos solares contra os poderes das trevas. De maneira resumida, conta-se que Wotan, o mais poderoso dos deuses nórdicos, estava passeando pela “região das névoas”, habitada por gigantes, quando um de seus companheiros matou, acidentalmente, um dos filhos de Reidmar, o rei do país. O ódio e a fúria dos gigantes os levaram a exigir de Wotan que, em troca e pagamento, fizesse cobrir de ouro o cadáver. O ouro, no entanto, encontrava-se em poder dos Nibelungos, um povo de anões (literalmente os “filhos da obscuridade”), habitantes do subsolo e guardiães dos tesouros da Terra. Quando o mensageiro do deus Wotan pede ao rei dos Nibelungos, Alberico, que entregue todo o ouro necessário, exige ainda que lhe seja dado o anel mágico do rei, com o qual o possuidor adquiria a capacidade de transformar sua aparência. A contragosto, Alberico entrega o anel, não sem antes avisar ao mensageiro que sobre ele haveria uma maldição. O anel passa para as mãos de Reidmar, logo em seguida assassinado por seus outros dois filhos, entre eles Fafner, que de posse do tesouro e do anel, refugia-se numa caverna da Floresta Encantada e ali se transforma em dragão. A partir deste momento, surge a figura de Siegfried, o maior dos heróis nórdicos, filho de Sieglind e do rei Siegmund, morto em combate, tempos antes, contra o próprio Wotan. Siegmund possuía a Balmung, uma poderosa espada, quebrada, no entanto, por Wotan. Após a morte de sua mãe, Siegfried é confiado à guarda de um ferreiro gigante, que outro não é senão Mime, irmão de Fafner e

assassino de seu pai. Quando adulto, Siegfried encontra os pedaços da Balmung na caverna onde vive e consegue restaurá-la por suas habilidades de ferreiro. Perfidamente aconselhado por Mime, o herói parte à conquista do tesouro guardado por Fafner. Após matar o dragão, o herói toca seus próprios lábios com os dedos molhados pelo sangue do animal, o que lhe transmite o poder de entender a linguagem dos pássaros. E por eles fica sabendo não apenas que Mime e o rei Alberico vêm ao seu encontro, como que o sangue do dragão lhe conferiria invulnerabilidade. Mas ao espalhar o sangue milagroso por seu corpo, não percebe que uma folha caída sobre seu ombro esquerdo impedia a proteção completa de seu corpo. Ainda assim, vence Mime e o rei dos nibelungos. Ao sair da Floresta Encantada, encontra alguns camponeses, por meio de quem ouve o relato do reino da Burgúndia e da corte católica de Worms, liderada pelo rei Gunther e sua irmã, a belíssima princesa Krimhilde (Cremilda). Segue para Worms e ali conquista as graças da princesa, ganhando, ao mesmo tempo, a antipatia de seu tio, o guerreiro Hagen Tronje. Este convence o rei Gunther a enviar Siegfried para resgatar a valquíria Brunhild (Brunilda) que houvera interferido por Siegmund, em sua luta contra Wotan, e como castigo dormia enfeitiçada numa ilha da Islândia, rodeada de fogo. A missão do resgate seria fazer com que Brunhild, se liberta, se casasse com o rei Gunther. O rei se convence da proposta e todos partem para a aventura. Siegfried vence com facilidade as muralhas de fogo e, com um beijo, acorda a valquíria. Mas esta, ao saber que deveria se casar com Gunther, ri-se da pretensão e exige que ele, como prova de suas qualidades guerreiras, a vença em três torneios: do salto, do escudo e da pedra. Siegfried, pelo poder de seu anel, assume as feições de Gunther e derrota Brunhild. De volta a Worms, são realizadas as núpcias de ambos os casais. Brunhild, no entanto, se recusa a entregar-se a Gunther, mantendo-o atado todas as noites com seu cinturão de pedrarias. Por conselho de Hagen, Gunther pede a Siegfried que, à noite, assuma novamente a sua figura de rei, a fim de submeter e possuir Brunhild. O herói, mais uma vez, aceita a incumbência e a trapaça. Na manhã seguinte, ao voltar para seus aposentos, Siegfried está de posse do cinturão de pedrarias e a reluzente jóia chama a atenção de Krimhild. Siegfried acaba por lhe contar não apenas o que ocorrera aquela noite, como o fato de ser vulnerável em apenas um ponto de seu corpo. Siegfried e Krimhild voltam ao antigo reino de Siegmund e cinco anos se passam até que Brunhild pede a Gunther que convide o casal a fazer uma nova visita a Worms. Em certa manhã, quando ambas as rainhas se encontram em frente à catedral, Brunhild insulta Krimhild e refere-se a Siegfried como mero vassalo de Gunther. Magoada, Krimhild perde o controle e revela as verdades sobre os torneios da Islândia e a submissão sexual da valquíria. Encolerizada pelo engano e ultraje, Brunhild exige de Gunther e de Hagen que o herói seja morto. O tio de Gunther concebe então a seguinte armadilha: aproveitando-se do fato de que haveria uma caçada para homenagear os hóspedes, encontra-se a sós com Krimhild e lhe diz que seu marido será assassinado durante a caçada, a menos que ele, Hagen, incumbido de sua proteção, saiba como defender Siegfried. Para isso, é indispensável que ela lhe revele o ponto fraco de seu marido. Krimhild, levada de boa-fé, assegura a Hagen que ela bordará uma cruz vermelha sobre a túnica branca de Siegfried, indicando a região vulnerável. Hagen assassina Siegfried e quando seu corpo é trazido à corte, Brunhild revela a Gunther seu desprezo pelo rei e seu silencioso amor pelo herói, morrendo em seguida, abraçada a Siegfried. Krimhild, por sua vez, manda erguer um mausoléu para o marido e, mais uma vez instigada por Hagen manda buscar o ouro dos Nibelungos, mas agora com a intenção de formar um exército e destruir o tio. Hagen, no entanto, suspeitando das

intenções da sobrinha, joga o ouro no rio Reno. Krimhild une-se e se casa com Átila, rei dos Hunos, e um dia convida toda a corte de Worms para um banquete. Durante o jantar, o exército de Átila dizima os guerreiros da Burgúndia, juntamente com Gunther. Hagen é morto pela própria Krimhild. A epopéia dos Nibelungos, recuperada pelo espírito romântico, serviu de tema para a tetralogia operística de Wagner, para um ciclo de três tragédias de Christian F. Hebbel e um filme de Fritz Lang. Literariamente, os nibelungos provêm e dão continuidade às sagas mitológicas dos *Edas.

NIGELO

Técnica de incrustação ou de gravação em peças de ouro (ou mesmo prata), utilizada em ourivesaria, e que consiste em se obter efeitos plásticos de embutido negro. Isso quer dizer que se entalha a peça de ouro e nos sulcos abertos deposita-se uma liga ou mistura de enxofre, cobre, prata e chumbo, além de um fluente adequado. Aquece-se a mistura em ponto de fusão inferior ao metal (ouro ou prata), polindo-se posteriormente a peça. Do latim *nigellus*, negro.

NIILISMO

1. Proveniente do latim *nihil* – nada – indica, de maneira genérica, a atitude de caráter filosófico que renega o valor, a verdade ou a realidade de princípios absolutos, sejam eles religiosos, morais, científicos, sociais ou da própria filosofia. 2. Em especial para Nietzsche, corresponde, primeiramente, às assim consideradas “virtudes tradicionais” (compaixão, caridade, igualdade, justiça distributiva, típicas do “instinto de rebanho”) defendidas na civilização ocidental pelas filosofias de fundo socrático e pelas religiões judaico-cristãs, responsáveis pelo aniquilamento dos verdadeiros “valores vitais” (vontade de potência, egotismo e dominação, instintos naturais, espírito aristocrático). Assim, pode-se ler n’O Anticristo: “Entendo corrupção... no sentido de *décadence*: minha afirmação é que todos os valores nos quais a humanidade enfeixa agora sua mais alta desejabilidade são valores de *décadence*. Denomino corrompido um animal, uma espécie, um indivíduo, quando perde seus instintos, quando escolhe, quando *prefere* o que lhe é pernicioso. Uma história dos ‘sentimentos superiores’, dos ‘ideais da humanidade’... seria quase que também a explicação de *por que* o homem é tão corrompido. A vida mesma vale para mim como instinto de crescimento, de duração, de acumulação de forças, de *potência*: onde falta a vontade de potência, há declínio. Minha afirmação é que a todos os valores mais altos da humanidade falta essa vontade – que valores de declínio, valores *niilistas*, sob os mais santos nomes, exercem o domínio”. Simultaneamente, no entanto, entende Nietzsche haver uma *negação necessária à superação da decadência “virtuosa”*. Trata-se da recusa radical dos antigos bens morais, em cuja “interpretação bem determinada, na interpretação moral-cristã, reside o niilismo... Niilismo é então tomar consciência do longo *desperdício* de força, o tormento do ‘em vão’, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre algo – a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse *enganado* por demasiado tempo... O niilismo como estado psicológico ocorre, em segundo lugar, quando se tiver colocado uma *totalidade*, uma *sistematização*, ou mesmo uma *organização* em todo acontecer e debaixo de todo acontecer... e em decorrência dessa crença, o homem, em profundo sentimento de conexão e dependência diante de um todo infinitamente superior a ele, um *modus* da divindade... ‘O bem do universal exige o abandono do indivíduo’, mas vêde, não *há* um tal universal! O niilismo, como estado psicológico, tem ainda uma terceira forma. Dadas essas duas compreensões de que com o vir-a-ser nada deve ser alvejado e de que sob todo vir-a-ser não reina nenhuma grande unidade em que o indivíduo possa submergir

totalmente, ... resta como *escapatória* condenar esse inteiro mundo do vir-a-ser como ilusão... O sentimento de *ausência de valor* foi alvejado quando se compreendeu que nem com o conceito 'fim', nem com o conceito 'unidade', nem com o conceito 'verdade' se pode interpretar o caráter global da existência" (Vontade de Potência). A desvalorização dos valores supremos tradicionais aparece também na concepção de Heidegger, mas da seguinte maneira: consiste na *redução* do *ser* a um simples valor dado pelo sujeito. Ou seja, o niilismo se manifesta quando, em lugar do ser existir de modo autônomo e fundante, cai sob a valoração cambiante ou continuamente permutável do sujeito (não é nada em si mesmo).

NIMBO. *AURÉOLA

NINFAS

Personagens femininas da mitologia greco-romana, dotadas de grande beleza, e ligadas a Géia, Terra, e às fontes da vida (águas), protetoras de toda as manifestações da natureza e, por isso mesmo, não pertencentes à morada celeste dos deuses olímpicos, nem imortais (embora não envelhecessem, pois se renovavam continuamente, por milhares de anos, até desaparecerem). Serviam também como amantes de deuses, heróis e outros mortais (até mesmo Camões faz os seus heróis navegantes se encontrarem com as ninfas, antes de regressarem à pátria, como prêmio pelos feitos gloriosos), tendo algumas delas se tornado famosas por relacionamentos especiais. Entre outras, Liríope (mãe de Narciso), Eco (rejeitada por Narciso), Sálmacis (amante de Hermafrodito), Lótis (amante de Priapo). Consoante o local a ser protegido da natureza, assim se denominavam as ninfas: nereidas – dos mares internos; oceânidas – do alto-mar; potâmidas – dos rios; náíades – dos ribeiros e riachos; napéias – dos vales e selvas; oréadas – das montanhas e colinas; dríadas – das árvores; limneidas – dos lagos; pegéias – das nascentes.

NOIR. *POLICIAL

NOLI ME TANGERE

Do latim "não me toques" (João, 20, 17), designa qualquer imagem de Cristo, em pintura, gravura ou revelo, na qual representa-se a narrativa bíblica do Senhor, após sua ressurreição, afastando-se e impedindo que Maria Madalena o tocasse.

NOTA

1. Em música, é a representação gráfica de um som determinado por sua altura e valor (ou duração). A altura da nota vem indicada pela posição que ocupa relativamente às linhas da partitura (no meio, abaixo ou acima). A duração é observada pela forma, chamada figura de nota, e, portanto, na dependência de ser uma semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia ou fusa. São sete ao todo, chamadas, respectivamente nas notações neolatinas e anglo-saxônicas, de: Lá = A; si = B; dó = C; ré = D; mi = E; fá = F; sol = G. A nota dita fundamental é aquela que inicia a série de sons harmônicos. A nota essencial é a que realmente faz parte de um acorde ou seqüência, não constituindo uma ornamentação suplementar. *Música. 2. Comentário suplementar ou esclarecimento que acompanha um texto ou palavra, posto ao pé da página, em finais de capítulo ou do livro. Nos dois últimos casos, as notas são numeradas para facilitar a procura. *Escólio. 3. Breve comunicado feito por escrito.

NOTAÇÃO

Em música e dança, corresponde a um sistema de registro de sons musicais ou de movimentos corporais por meio de signos, que também funcionam como instruções gráficas, o que permite a conservação, o estudo, a execução ou a reprodução de obras ou de exercícios técnicos. A música erudita ocidental acabou por consolidar uma notação universal, também utilizada no âmbito popular. Ela teve origem com o monge Guido d'Arezzo, criador da pauta e das sílabas de solmização (notas). Posteriormente, entre os séculos XVI e XVII, acrescentaram-se a barra de compasso, o travessão e a ligadura, e se padronizaram as claves. *Nota, *Pauta, *Clave, *Andamento e *Solmização. No caso da dança, as propostas têm sido adotadas de modo particular, de acordo com a preferência subjetiva de coreógrafos e mestres de balé. As notações podem ir de simples esboços figurativos a sistemas mais simbólicos que indicam a forma do movimento, o tempo, a direção, o espaço a ser percorrido e o ritmo desejado. Alguns desses sistemas já criados e utilizados são os de Raoul Feuillet, Albert Zorn, Saint-Léon, Stepanov, Pierre Conté, E.A. Théleur, Laban, Benesh (* Notação Benesh) e Eshkol-Wachman.

NOTAÇÃO BENESH

Sistema de escrita ou de notação coreográfica criada por Rudolph e Joan Benesh, nos anos 50 do século XX, mas passível de utilização em qualquer outra área de representação do movimento corporal. Passou a ser utilizado por várias companhias de balé e de dança contemporânea, dividindo com a *labanotation* a preferência dos coreógrafos do pós-guerra. Baseia-se numa pauta de cinco linhas horizontais (como a musical) sobre as quais se indicam as áreas do corpo, suas posições e os deslocamentos por meio de símbolos convencionados (inclusive os de intensidade e ritmo). O termo é freqüentemente empregado como sinônimo de coreologia, palavra de formação grega com o sentido de "tratado de dança circular", embora este conceito tenha sido introduzido por Rudolf Laban.

NOTURNO

Pequena peça de música erudita, ou ainda andamento sinfônico, que pretende evocar sentimentos líricos trazidos pela noite. Firmou-se como subgênero durante o romantismo, inicialmente por intermédio do compositor irlandês John Field, autor de 19 obras encantadoras, compostas na segunda década do século XIX, embora as mais famosas peças (21) sejam as de Chopin. O tempo é geralmente lento e a forma ABA. Haydn (Noturnos) e Mozart (Serenata Noturna) já haviam, no entanto, usado a denominação. *Serenata.

NOUVEAU-ROMAN

Nome dado por jornalistas e críticos literários, em meados do século XX, a um grupo de escritores franceses, cujo traço de união esteve mais propenso ou vinculado à recusa das formas e características tradicionais do romance, como aquele genericamente praticado entre os séculos XVIII e início do vigésimo. As influências de Proust, Kafka, Faulkner e Joyce foram consideráveis para o movimento. Em comum, negaram a necessidade e o valor de uma intriga ou enredo linear, o tratamento psicológico dos personagens ou a construção de caracteres, o uso de uma duração objetiva (permeando, diferentemente, o fluxo de sensações com a ordem cronológica dos acontecimentos), bem como as alusões ou reconstruções ficcionais de cunho social e político (pelo menos de maneira explícita). Optaram, preferencialmente, pela enumeração de fragmentos da realidade, observados por uma testemunha ocular, na maioria das vezes passiva e

localizada em espaços limitados e solitários (um aposento interior). Com isso, o real tende a ser opaco ou multifacetado, resultando, de qualquer forma, em um mundo enigmático, no qual os objetos assumem uma presença mais ostensiva do que a humana. Entre suas principais figuras encontram-se: Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, O Ciúme), Claude Simon (O Vento, A Erva, O Caminho de Flandres), Michel Butor (Passage de Milan, O Emprego do Tempo), Jean Ricardou (O Observatório de Cannes, Revoluções Minúsculas), Claude Ollier (A Encenação, A Manutenção da Ordem) e Nathalie Sarraute (*Martereau*, *Le Planétarium*) que, embora avessa a participações grupais, manteve uma persistente atitude de experimentação. Sartre, inclusive, ao comentar a estréia ficcional de Sarraute, Retrato de um Desconhecido, qualificou a narrativa de “anti-romance”. Por aproximação estilística em suas primeiras obras (Moderato Cantabile e Hiroshima, meu Amor), mais do que por engajamento voluntário, nele incluiu-se ainda Marguerite Duras. Posicionando-se contra o “coração romântico das coisas” e os “mitos da profundidade” narrativa, seus integrantes proclamaram o fim do romance, mais do ponto de vista técnico do que, à maneira de Luckács, como expressão artística e ideológica dos conflitos burgueses. A “escritura”, para seus adeptos, era o objeto íntimo e crucial da criação narrativa, não havendo necessidade nem de referências exteriores, nem de valores significativos entre os homens personificados e os objetos à sua volta. Em alguns casos, como o de Simon, a pontuação de frases e parágrafos desaparece. Na obra O Ciúme, Robbe-Grillet confessa que buscou manipular, literariamente, “minutos sem dias, janelas sem vidros, uma casa sem mistérios, uma paixão sem ninguém”. Essa predominância formalista tentou romper, adicionalmente, até mesmo o “acordo tácito” que a ficção exige entre autor e leitor (o escritor como testemunha crível de fatos, consciências e sentimentos que se exteriorizam). Na opinião de Ricardou, apologista desta forma narrativa “anti-romântica”, o *nouveau-roman* é mais a “aventura de uma escrita em busca de si mesma do que um escrito de aventuras”.

NOUVELLE VAGUE

A denominação de *nouvelle vague* (literalmente, “nova onda” ou “última moda”), dada à então recente geração de cineastas franceses, proveio de uma pesquisa efetuada pela revista L’Express em novembro de 1957, na qual se procurava demonstrar a crescente independência de hábitos, valores e comportamentos das juventudes francesa e européia, algo similar à geração “beat” norte-americana. Logo depois, em fevereiro, o crítico Pierre Billard utilizou a expressão na revista Cinéma 58 para enumerar jovens figuras vinculadas ao mundo cinematográfico, entre os quais diretores de longa-metragem, como Bernard Borderie e Henri Verneuil, de curta-metragem, caso de Alain Resnais e Pierre Kast, e de articulistas da já conhecida revista *Cahiers du Cinéma*, com destaque para Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard e Éric Rohmer. Sob a influência do crítico e ensaísta André Bazin, fundador dos *Cahiers* (1952), juntamente com Jacques Doniol-Valcroze, a *Nouvelle Vague* pretendeu fazer do cinema uma expressão claramente artística e autoral, ainda que se tratasse de um sistema produtivo industrial. Para Bazin, o cineasta apenas mereceria essa denominação se conseguisse aliar a um estilo pessoal uma ética definida. Ou seja, a uma visão estética, de composição técnica, haveria de corresponder uma consciência de conteúdo moral, unificadas então na figura do diretor. Referindo-se a Fritz Lang, a Max Ophüls, a Hitchcock e a Howard Hawks, escreveu: “... se eles apreciam a tal ponto a direção é porque nela descobrem em grande parte a própria matéria do filme, uma organização dos seres e das coisas que encontra em si

próprio o significado, tanto moral quanto estético. O que Sartre afirmava do romance é verdadeiro para todas as artes, do cinema à pintura. Toda técnica remete a uma metafísica. A unidade e a mensagem moral do expressionismo alemão não se revelam mais hoje na direção do que nos temas, ou, mais precisamente, não é exatamente aquilo que, do seu projeto moral, se tinha dissolvido no universo visual, que para nós permanece a coisa mais significativa” (nº 44). A encenação deveria ser, portanto, um olhar selecionado e criterioso, “aquela que organiza um universo” para lhe dar sentido. Na ausência desses princípios, o cinema permaneceria um atividade comercial, de mero divertimento, ou, quando muito, uma técnica apurada, mas incapaz de alcançar os níveis essenciais da arte e do estilo. As grandes preferências dos integrantes do grupo iam para Jean Vigo e Jean Renoir, na França; para os autores do expressionismo alemão; para os neo-realistas italianos Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, e para Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Orson Welles, nos Estados Unidos. Já os realizadores franceses contra os quais lutavam eram representados, apesar de suas características diversas, por Gilles Grangier, Claude Autant-Lara, Yves Allégret ou Jean Delannoy, a quem acusavam de “mediócras”, “esclerosados”, simples técnicos de cinema de estúdio: “O cinema deles era de uma irrealidade total. Estavam afastados de tudo. O cinema era uma coisa, a vida era outra” (Jean-Luc Godard, revista *Image et Son*, nº 239). Por esta nova concepção, a câmera devia ser utilizada de maneira mais livre ou espontânea, como a caneta do escritor, em meio a cenários reais, captação de sons diretos, utilização de atores não inteiramente profissionalizados, tendo por objetivo evitar as amarras ou conveniências dos grandes estúdios, como também – sob outra perspectiva – afastar-se do predomínio da “montagem soberana” reivindicada pelos diretores russos. Preconizou-se, antes, o “plano-seqüência”, uma espécie de continuidade fílmica e duração real do evento dramático, sem grandes interrupções. Na prática, filmava-se com grande rapidez e improvisado, dada a insuficiência de orçamentos. E foi assim que, entre 1958 e 1959, a *nouvelle vague* veio a se concretizar como prática da “mise-en-scène”, por meio do lançamento de filmes como: *Nas Garras do Vício* (58), *Le Beau Serge* e *Les Cousins* (ambos em 59), de Chabrol; *Os Incompreendidos* (59), de Truffaut, premiado em Cannes; *Le Signe du Lion* (59), de Éric Rohmer; *L’Eau à la Bouche* (59), de Doniol Valcroze; *Acossado* e *O Pequeno Soldado* (60), de Godard; *Paris nos Pertence* (60), de Rivette; *Hiroshima, meu Amor* (60), de Alain Resnais; *Lola* (61), de Jacques Demy; *Cléo de 5 à 7* (61), de Agnès Varda. Só posteriormente foram também incluídos como exemplos da nova estética dois filmes anteriores de Louis Malle: *Ascensor para o Cadafalso* (57) e *Os Amantes* (58). A *nouvelle-vague* acabou por influenciar outros movimentos fora da França, como o *Free Cinema* inglês, o Cinema Novo brasileiro, os cineastas alemães posteriores, como Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e o cinema polonês do pós-guerra – Andrzej Wajda, Roman Polanski ou Jerzy Skolimowski.

NOVA OBJETIVIDADE

1. Termo cunhado entre 1923 e 1924 pelo curador alemão Gustav F. Hartlaub (“*Neue Sachlichkeit*”), diretor do *Kunsthalle* de Mannheim, para se referir à pintura figurativa, atroz e caricata que, embora devedora das experiências expressionistas, reformulava seus aspectos trágicos ou convulsivos, assim como sua vertente abstrata, optando por uma “resignação satírica” face às monstruosidades ou absurdos da época – o autoritarismo político, as estruturas burocráticas, a hipocrisia moral, a exploração econômica, o militarismo ou os conflitos coloniais e

imperialistas. Na impossibilidade ou desesperança da arte mudar o mundo, a única solução restante ficava por conta do cinismo. Essa estética de crítica social já vinha sendo anteriormente elaborada em obras de Max Beckmann (A Noite, Os Desiludidos), Georg Grosz (Funcionário do Estado para as Pensões dos Mutilados de Guerra) e Otto Dix (Trincheiras nas Flandres), que se tornaram os seus principais representantes até a ascensão do nazismo. Ver também "Ugly Realism".

2. A expressão ainda foi aplicada, pouco mais tarde, ao cinema alemão experimental cuja perspectiva mais evidente estava no tratamento quase documental da vida cotidiana e da realidade das camadas mais pobres da população, pontuado, aqui e ali, por narrativas de crítica social, em meio a cenários exteriores. Entre outros filmes da corrente, citam-se: A Rua sem Alegria (1925), de G.W.Pabst; Berlim, Sinfonia de uma Metrópole (1926), de Walter Ruttmann e Carl Mayer; Os Homens do Domingo (1929), obra coletiva dos estreadores Billy Wilder, Fred Zinneman, Robert Siodmark e Edgar Ulmer; West Front 18 (1930) e A Tragédia da Mina (1931), ambos, novamente, de Pabst; *Berlim Alexander Platz* (1931), de Piel Jutzi, ou *Kühle Vamp* (1931), obra em quatro episódios de Bertolt Brecht, em companhia de Slatan Dudow, do músico Hans Eisler e do ator Ernst Busch.

NOVELA

1. Forma narrativa literária surgida na Idade Média, de extensão relativamente curta se comparada aos romances de cavalaria da época e, posteriormente, aos romances barrocos, e diferente das canções de gesta pelo fato de ser escrita para leitura e não para o canto. A crítica literária, porém, tem divergido sobre sua caracterização e diferenças, relativamente ao romance, seja do ponto de vista histórico, seja formal. De modo mais corriqueiro, a novela constituiria aquela narrativa em que os fatos, a trama ou os incidentes teriam mais importância do que os personagens que os vivem, destacando-se como os verdadeiros centros de interesse e do objetivo literários. Por essa razão, Álvaro Lins defendeu a concepção de que o personagem e sua psicologia constituem os elementos fundamentais do romance. Idéia semelhante à de Claude-Edmonde Magny, para quem as novelas compreendem uma pequena porção de tempo ou duração, descrevendo uma ação breve, desprovida de complexidade interior (a dos personagens), para girar em torno de uma intriga única, mais simples ou linear. Concordando com a crítica francesa, Temístocles Linhares diz que "na novela, todos os movimentos se realizam como numa cena reduzida, de modo que seja fácil apreender o conjunto e as relações que a constituem, sem nenhuma demora sobre a maneira por que elas se estabelecem" (Introdução ao Romance). Edgar Allan Poe (Poesia e Prosa) sustenta, por sua vez, que "no gênero literário chamado novela falta espaço para desenvolver os caracteres ou para acumular os incidentes variados; necessita-se aí mais imperiosamente de um plano do que num romance". Mencione-se ainda que essa compreensão está calcada na própria história da literatura, pois durante o final da Idade Média e até o Renascimento o aspecto fundamental da trama ou do enredo conduzia a novela a também se confundir com a forma do conto (conferir), sobretudo os que vinham sendo compostos por autores das respectivas épocas, como Boccaccio, Chaucer, Bandello, Bernardim Ribeiro, Quevedo e mesmo La Fontaine. Lúcia Miguel Pereira opina que o tempo é a coordenada principal de diferenciação entre novela e romance. Assim, na novela reconstituem-se acontecimentos já passados ou conclusos, o que dá ao(s) protagonista(s) feições definitivas; já no romance, criaturas e fatos evoluem progressivamente (ao menos naqueles dos séculos XVIII e XIX), de modo a construir (e não a reconstruir) uma

natureza psicológica ou um fenômeno sociológico. Enquanto a novela apresenta um sentido único, o romance abriga sentidos “arborizados”, diversos. Voz discordante é a de Wilson Martins, para quem, em se tratando de novela, o personagem é o motivo da obra, o eixo que conduz e explica os acontecimentos. Se o personagem aparece como a encarnação subjetiva ou singular dos acontecimentos, do meio-ambiente socioeconômico e cultural, tem-se o romance (Interpretações). De outro lado, e ao menos em suas origens, a novela sempre se manteve mais apegada à verossimilhança, ao realismo do cotidiano, quando comparada aos textos romantizados medievais, renascentistas ou barrocos. Na opinião de Diderot, “por um romance entende-se, até hoje, um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura é perigosa para o gosto e os costumes. Gostaria muito que se encontrasse um outro nome para as obras de Richardson, que educam o espírito... e que também são chamadas romances”. Já Clara Reeve, in *Los Novelistas e y la Novela* (Os Romancistas e o Romance), afirma, sobre o período em questão: “O romance é uma fábula heróica, que trata de pessoas e de coisas fabulosas. A novel (aqui no sentido primitivo de novela) é uma pintura da vida e dos costumes, tirada da realidade e da época em que se escreve”. Sua proveniência etimológica é a do latim *novella*, diminutivo de *novus*, nova, pelo provençal e pelo italiano “novella”, do século XIII, novidade, notícia, ou algo antigo recontado de maneira nova. As intrigas das novelas italianas medievais ainda exerceram vasta influência sobre a dramaturgia renascentista e barroca, principalmente sobre o teatro elisabetano. Geralmente, considera-se o Decameron, de Giovanni Boccaccio (século XIV), a primeira e a maior das obras novelescas, entre as quais incluem-se “Trecento Novelle”, de Franco Sacchetti, “Le Novelle”, de Matteo Bandello e “Duecento Novelle”, de Celio Malespini. Outros textos de grande repercussão durante a Renascença e o Barroco foram, em inglês, os Contos de Canterbury (Geoffrey Chaucer, século XV); em francês, “Cent Nouvelles nouvelles” (autoria anônima) e Heptaméron (Margarida de Navarra, século XVI); em espanhol, Doze Novelas (Gerardo Escobar) e as Novelas Exemplares, de Cervantes; em português, Menina e Moça, de Bernadim Ribeiro. Obra notável do gênero, pelo tratamento ao mesmo tempo poético e humorístico, são as quarenta e oito *Novelle Galanti* do iluminista Giovanni Casti, do século XVIII. Convém lembrar que, a partir daquele século, o termo *novel*, em inglês, refere-se a romance. Como grandes obras novelísticas brasileiras, podemos citar, a título de ilustração: Uma Tarde, Outra Tarde, de Josué Montello, Corpo de Baile, de Guimarães Rosa, Novelas nada Exemplares, de Dalton Trevisan, Os Velhos Marinheiros, de Jorge Amado ou A Hora dos Ruminantes, de José J. Veiga. 2. Com o significado contemporâneo de drama radiofônico ou televisivo, consultar *Melodrama, *Radionovela-Telenovela.

NÚCLEO BERNADELLI

Grupo de pintores brasileiros, surgido em 1931 no Rio de Janeiro, cuja denominação homenageava os consagrados irmãos e artistas Rodolfo e Henrique Bernadelli. Seus integrantes provieram majoritariamente da Escola Nacional de Belas-Artes, com destaque para Ado Malagoli, Edson Mota, João Rescala, José Pancetti, Milton Dacosta, Bustamente Sá, Manuel Santiago, Eugênio Sigaud, Joaquim Tenreiro, Jaime Pereira Ramos, Martinho de Haro e Camargo Freire. Tendo subsistido até 1940, o Núcleo desenvolveu o modernismo pictórico brasileiro de modo sóbrio ou cauteloso, conservando-se figurativo e sob maiores ou menores influências pessoais do impressionismo, do pós-impressionismo de Cézanne, de Van Gogh e do cubismo. Os temas mais recorrentes de alguns de seus artistas:

Pancetti – marinhas e auto-retratos; Sigaud – trabalhadores rurais e urbanos;
Bustamente Sá – paisagens rurais; Dacosta – cenas cotidianas e bustos.

O

OBJETIVA. *CÂMERA

OBRA

Sob o ponto de vista artístico, uma obra constitui, especificamente, um *objeto* tátil, material, definitivo e permanente que resulta de um trabalho técnico e espiritual (um texto, uma composição pictórica, um filme, uma escultura, uma edificação arquitetônica ou uma partitura musical). Com este significado, difere de uma *ação* artística, cuja visualização ou execução depende de uma *interpretação* oferecida em ato, ou seja, de movimentos, de ritmos ou de acréscimos formais que podem modificar o resultado (encenações dramática ou coreográfica, concerto, etc). Comumente, no entanto, aplica-se a ambas as formas a denominação de obra, tanto quanto a qualquer produção artesanal ou espiritual (obra filosófica, histórica ou genericamente científica). *Arte.

OBRA-PRIMA

1. Nas corporações de ofícios (guildas) da Idade Média, a obra que um oficial deveria realizar para, sendo aprovada, receber o título de mestre (ver Artesanato). 2. A principal obra de um artista, de qualquer natureza (pintor, escultor, músico, arquiteto, etc), ou mesmo aquelas realizações consideradas de alto valor estético, quando comparadas com outras do mesmo gênero ou característica.

ODE

1. Poema lírico criado na Grécia, e também cultivado em Roma, originalmente recitado ou cantado com acompanhamento musical de cítara ou de flauta, e também coreográfico (a ode coral), esta última utilizada em cerimônias cívicas. Com as primeiras exaltavam-se os sentimentos amorosos e os prazeres do vinho; com a segunda, os atributos das virtudes na vida coletiva. De uma metrificacão livre ou variada (Mimnerno, Safo, Alceu, Anacreonte), adquiriu com Píndaro uma forma regular e tripartida – a estrofe, a antístrofe (correspondendo a deslocamentos coreográficos opostos) e a épode ou epodo (reunião do coro no centro da orquestra), modificando-lhe também o assunto. Com ele e com Simônides, a ode converteu-se ainda em um canto quase épico ou dramático, dedicada aos vencedores dos jogos e aos heróis das guerras. Assim, quanto aos temas, consagraram-se os seguintes tipos: ode anacreônica (do poeta Anacreonte) – a que revela os prazeres do amor, da mesa e do vinho; ode epódica – a que se dedica aos preceitos de moral e ao saber filosófico; ode pindárica (do poeta Píndaro) – a que canta os heróis e seus feitos memoráveis. Em Roma, a ode perdeu o caráter cênico, dançante, e também o de monodia acompanhada (musical), tornando-se um texto exclusivo de leitura. A máxima famosa de Horácio, a do *carpe diem*, encontra-se na Ode 1,11, cujo texto, em tradução livre, é o seguinte: “Não perguntes o que os deuses reservaram para mim e para ti, ó Leucone, que é impiedade sabê-lo, e nem aos números babilônicos (à astrologia). Melhor será suportar o que seja! Ou Júpiter te concedeu muitos invernos ou este (é o) último que agora fatiga o mar Tirreno de encontro às rochas. Sê sensata, Leucone, coa o vinho e refreia a longa esperança no espaço breve da vida. Enquanto falamos, passa, invejoso, o tempo. Colhe e aproveita o dia (de hoje), por menos que acredite no seguinte (“Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. Ut melius quicquid erit pati! / Seu plures hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum, sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. Dum

loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero”). A redescoberta dos sentimentos, de sua eloquência e das formas que adquiriu na antigüidade ocorreu no Renascimento clássico (séculos XV e XVI), dela fazendo uso, em língua portuguesa, e entre outros, Camões, Bocage e, mais modernamente, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade. Ver também Civilização Clássica e Helenismo. 2. Em música erudita, certos compositores utilizam o vocábulo para se referir a uma peça elegíaca ou de funções cerimoniais, como a “Coronation Ode”, de Edward Elgar, ou a “Ode for St. Cecilia’s Day”, de Henry Purcell.

ODEON

Na Grécia antiga, o espaço circular destinado a audições de odes (ver), ou seja, de cantos, de música, de odes coreográficas ou de recitativo poético. Modernamente, sala de espetáculo para música ou mesmo para artes cênicas. Variante: Odeão.

OCTONÁRIO. *OCTOSSÍLABO

OCTOSSÍLABO

Verso de oito sílabas, também dito octonário, como estes do Canto de Ossanha, de Vinícius de Moraes, musicado por Baden Powell: “O homem que diz dou, não dá / Porque quem dá mesmo, não diz. / O homem que diz vou, não vai / Porque quando foi, já não quis. / O homem que diz sou, não é / Porque quem é mesmo é não sou”.

OFICINA

1. Recinto de trabalho para artes ou ofícios manuais, dotado de equipamentos e de ferramentas apropriadas. 2. Curso informal e de breve duração ministrado para o aprendizado de uma técnica ou disciplina artísticas, sem objetivos oficialmente profissionalizantes. 3. Local onde funcionam as máquinas de uma produção industrial. 4. Laboratório (local ou recinto). 5. Dependência de igreja destinada a servir como refeitório, despensa ou cozinha. Em francês, “atelier”; em inglês, “workshop”. *Ateliê.

OFICINA, TEATRO. *TEATRO OFICINA

OITAVA-RIMA

Estrofe ou poema elaborado em blocos de oito versos de dez sílabas (decassílabo), em que os dois últimos contêm, necessariamente, rimas emparelhadas (cc) e os seis anteriores, rimas alternadas (aba, bab). Dois dos maiores poemas épicos da Renascença, Os Lusíadas, de Camões, e Jerusalém Libertada, de Torquato Tasso, estão construídos em oitava-rima. “Vasco da Gama, o forte capitão / Que a tamanhas empresas se oferece / De soberbo e de altivo coração, / A quem fortuna sempre favorece, / Pera se aqui deter não vê razão, / Que inabitada a terra lhe parece; / Por diante passar determinava, / Mas não lhe sucedeu como cuidava” (Lusíadas). “Vendo pois que a fortuna lhe sorria / Propícia ao começar seu fingimento, / Antes de revelar-se quanto urdia, / Quer a cabo levar o mau intento, / Excedendo das graças a magia / De Medéia e de Circe o encantamento, / E das sereias com a voz cadente / Cativando o mais sábio, o mais prudente” (Jerusalém Libertada).

OLD VIC

Casa de espetáculos teatrais fundada em Londres, em 1818, com o nome de *Royal Coburg*, e reformada, em 1833, com a denominação de *Royal Victoria Theatre*, em homenagem à então princesa Vitória. Mantendo-se precariamente com peças populares e baixa frequência, acabou sendo fechada em 1880. Ainda neste mesmo ano, foi comprada

por Emma Cons, membro do Conselho da Cidade, passando a servir como local para apresentações de *music-hall*, até que sua sobrinha, Lilian Baylis, assumisse a direção em 1912. A partir de então, o Old Vic adquiriu enorme reputação quando Baylis engajou-se no movimento de “redescoberta de Shakespeare”, inicialmente promovido pela *Elizabethan Stage Society* (esta criada por William Pael, em 1894, e que perdurou até 1905). Baylis estabeleceu uma programação contínua dedicada a toda a obra do dramaturgo, convertendo o antigo teatro em “verdadeira escola shakespeariana”. No transcorrer do século XX, nele trabalharam diretores e atores como Tyrone Guthrie, Toby Belch, John Gielgud, Ralph Richardson, Charles Laughton, Lawrence Olivier (que também exerceu o papel de diretor artístico), Alec Guinness, Richard Burton, Peter O’Toole ou Peter Brook. Após a segunda guerra mundial (quando teve de ser reconstruído devido a seu bombardeamento), vários outros dramaturgos passaram também a ser encenados no Old Vic, entre eles Ibsen, Ben Jonson, Molière, Tchekov, Shaw, Feydeau, Sêneca e O’Neill.

ONOMATOPÉIA

É a formação lingüística que busca imitar sons naturais ou ruídos provocados por artefatos ou máquinas. Na opinião de Fernando Carreter, filólogo espanhol, a onomatopéia ocorre quando os fonemas descrevem ou sugerem, de maneira direta e predominantemente acústica, o objeto ou a ação representada. Assim, tanto pode ser uma palavra já incorporada ao léxico – atchim, zigue-zague, zumbido, pum –, quanto um grupo fonético sem vogal de apoio – grrr! – indicativo, no caso, do rosnar de um animal.

ÓPERA

Uma criação da Renascença italiana - Ao contrário das outras manifestações artísticas sobre as quais repousa, a ópera já nasceu formada em sua adolescência, no ano registrado de 1594, na cidade de Florença. E em berço de ouro. Isso porque havia dois círculos de intelectuais e artistas que se reuniam regularmente para o estudo e a discussão da cultura helenística. Dos assuntos ali comentados, a tragédia grega ocupava um lugar de destaque. O mais famoso deles era mantido pelo conde Bardi di Vernio e se autodenominava “*Cammerata Fiorentina*”. O segundo era sustentado pelo nobre Jacopo Corsi, em cuja casa se realizaram todos os ensaios daquilo que pressupunham ser a regeneração do antigo teatro grego (a *Cammerata* deixara de existir em 1592). Entre as personalidades que os freqüentavam, podiam ser encontrados Claudio Monteverdi, Torquato Tasso, Giovanni da Palestrina, Vincenzo Galilei (pai de Galileu e autor de canções monódicas) ou o teórico e humanista Giovanni Doni.

Concebida naqueles dois ambientes, a ópera obteve a sua primeira e reservada audição no magnífico Palácio Pitti. A obra chamava-se *Dafne*, com libreto do poeta Ottavio Rinuccini e música de Jacopo Peri e Giulio Caccini. O texto perdeu-se, após uma segunda função, mas os três autores levariam à cena, seis anos mais tarde, uma nova criação, *Eurídice* (a mais antiga, portanto, do ponto de vista documental). Caccini denominou a recente forma artística de “*stilo recitativo*” ou “*canto rappresentativo*”, qualquer deles denotando a necessidade de uma interpretação dramática ou teatral integralmente cantada. Em seu ideário, o cantor deveria adquirir a liberdade para “*una nobile sprezzatura di canto*”. Como as duas obras se passavam na ambiência idílica de paisagens campestres, a ópera surgiu ainda com a temática do que também se chamou “*pastorais*”, influenciando outras peças semelhantes. Mas paralelamente, e no mesmo ano, o músico e escritor Orazio Vecchi, compositor de *L’Amfiparnaso*, deu o nome de “*camerata rappresentata*” ao seu madrigal dramático, obra contendo um prólogo (abertura instrumental) e treze cenas com as figuras da *Commedia dell’Arte*. Para sua

realização, havia trechos de personagens em primeiro plano que executavam cantos isolados, de linha declamatória, mas que, em momentos de clímax, se elevavam em “arioso” (o antecessor da ária), embora o canto polifônico ainda conservasse a sua hegemonia, ao contrário de Dafne ou Eurídice.

Arte total - A expressão de uma voz solista, individual ou subjetiva, que o Renascimento recuperou, contribuiu em muito para a formação da ópera. Após séculos de dominância da polifonia vocal (que permaneceu nos madrigais, por exemplo) e do contraponto instrumental, a ópera surgiu necessariamente pela via mais simples da monodia, ou da construção monódica, utilizando a nova técnica musical do baixo-contínuo (consultar este termo e o item Barroco). O que se reivindicava era uma independência ante os métodos tradicionais da composição. Nesta, passou a preponderar uma só melodia, expressa inicialmente em voz recitativa, tendo como suporte algumas notas executadas em instrumento de registro grave. Havendo um texto a ser cantado, que tornasse a ação compreensível, a melodia solo impunha-se como indispensável à unidade da nova música. O significado poético do texto literário parecia caber com mais propriedade na expressão individualizada. Mesmo que em outras seqüências existissem os coros, um recurso de maior brilhantismo cênico.

Genericamente, entretanto, a ópera foi conhecida, até meados do século XVII, como “melodramma” (música dramática) e, em certos casos, menos freqüentes, como “dramma per musica”. A denominação que prevaleceu mais tarde veio da expressão “opera in musica” (sendo opera o plural de *opus*, *operis*, trabalho ou obra). Os participantes dos círculos florentinos acreditavam estar atualizando a velha tragédia grega, sem perceber que o canto naquele teatro não correspondia a uma substituição da fala, mas a uma representação profana de rituais sagrados, do “inconsciente coletivo”, ou daquele destino insondável à razão humana, e que somente assim deveriam ser expressos. Não havia, além disso, indícios seguros de trechos instrumentais para a abertura ou transições de tempo, nem o canto isolado, solista, mas coletivo. De qualquer modo, estavam cientes de perseguir uma *obra de arte total*, em que os temas humanos e os conflitos éticos mais sérios ganhassem formas sensíveis e multifacetadas, combinando-se expressões diferentes e tradicionais: o drama e seu texto poético, a música instrumental, o canto, a pintura cenográfica e trechos coreográficos. E que demonstrasse ainda a riqueza, a distinção e a *finesse* humanística e social dos aristocratas e burgueses que a patrocinavam.

Censuras, popularização e os primeiros grandes mestres - Desde o início, a nova manifestação deparou-se com uma crítica que ainda hoje reaparece ou serve de justificativa aos que a depreciam. Seria ela a arte mais inatural e ilógica que o engenho humano criou. Não só pelo emprego do canto como veículo dramático, como pelo fato deste recurso retardar necessariamente o fluir “espontâneo” da ação.

Mas se a arte se instaura como segunda realidade, é indispensável, e principalmente no que diz respeito à ópera, nos afastarmos dos padrões marcadamente naturalistas ou da tendência em julgá-la como adição de partes distintas. Sua beleza, entendimento e emoção não dependem de critérios abstratamente lógicos, nem de uma fidelidade às artes que a constituem. Como bem resumiu Edward Dent, musicólogo inglês, “a sinceridade é uma virtude com a qual a arte não se preocupa”. Pois foi assim, e gradativamente, que ela ganhou a adesão de certas camadas populares em Veneza, a partir de 1637, quando ali se abriu o primeiro teatro público do gênero, o de San Cassiano, seguido do de San Giovanni e Paolo. Já não eram apenas os nobres, os banqueiros ou funcionários das cortes que os freqüentavam. A ópera passou a exercer fascínio ou a atrair a curiosidade de artesãos e de pequenos comerciantes. Para esse

público mais simples, os espetáculos ofereciam a oportunidade de seguir o desenvolvimento de uma nova e comentada manifestação artística, como também o de ver e se misturar ao “grand monde” da época.

Seu primeiro grande compositor foi, sem dúvida, Claudio Monteverdi, que estreou a peça Orfeu (por ele denominada *favola in musica*), em 1607, ainda em Mântua, onde exercia o cargo de mestre-de-capela. O valor histórico dessa obra revelou-se na exigência que Monteverdi fez para que os solistas se tornassem cantores realmente dramáticos, isto é, atores que expressassem os sentimentos aludidos no texto. Além disso, na importância e no ineditismo da orquestração para cordas, ou seja, na escritura particularizada que desenvolveu para cada instrumento participante. Dado o sucesso obtido, a ela seguiu-se Arianna e um convite ulterior para instalar-se em Veneza, o que de fato ocorreu em 1612. Sua última composição, *L'incoronazione di Poppea*, já se baseou num tema histórico (e não mais mitológico), reunindo todos os ingredientes característicos da ópera: prólogo, recitativos (cujas entoações movem o andar das ações), árias (que comentam liricamente as ações), duos, conjuntos, oposições de caracteres pessoais e conflito de situações.

A riqueza melódica, a ousadia das harmonizações, a preocupação em conciliar o canto e os estados emocionais dos personagens, adequando-as ao espírito solene e contido do Renascimento, assentaram de maneira segura as bases da recente música dramática, estimulando as gerações subseqüentes e dele fazendo um modelo de “ópera séria”, heróica e trágica, até o aparecimento de Mozart. Vale lembrar que o mestre italiano foi o criador do *concitato*, ou seja, de um andamento musical dramático-descritivo dos sentimentos bélicos ou viris de um personagem heróico (sucessão de notas rápidas e repetidas), inexistente em seu tempo.

Ainda em Veneza, Pier Francesco Cavalli (40 de suas óperas foram encenadas na cidade, entre 1635 e 1670) e Marco Antonio Cesti deram prosseguimento ao estilo arioso, clássico, mas tudo indica que seus espetáculos tenham sido cenograficamente mais luxuosos, ostensivos e ousados, o que já respondia às figurações requintadas do barroco plástico.

Foi com Alessandro Scarlatti, no entanto, que a ária converteu-se em ponto culminante do enredo dramático, em momento de máxima exposição dos sentimentos íntimos (daí confundir-se com a expressão canto lírico) e de brilhantismo melódico. Mitridate Eupatore, Telêmaco ou Tigrane são obras que consagraram em definitivo a *aria da capo*, ao sabor napolitano. Nesta virada de século, a ópera procurou mostrar estados emotivos ou sentimentais diferenciados e em seqüência, mas reduzidos, cada um deles, a quatro, seis ou oito versos. Feita a “exposição” (parte A), a melodia retornava para o desenvolvimento de um contraste (parte B), com variações vocais e, finalmente, chegava à mais longa e floreada seqüência de A, antes do fecho instrumental. A ária *da capo* significa justamente o retorno deliberado ao início. Prolífico, Scarlatti escreveu cento e quinze peças, e consolidou o estilo italiano vibrante de abertura (andamentos rápido, lento, rápido, ou *allegro, largo e vivace*), seguido por três atos e coro final. Sua influência estendeu-se por todo o século XVIII, a começar por Händel, contaminado pela fascinação italiana.

Embora na Alemanha já houvesse compositores operísticos, como Johann Theile, Sigmund Kusser (ou Cousser) e Reinhard Keiser, para Händel a música de seus compatriotas conservava uma estrutura excessivamente contrapontística e, por conseqüência, muita “pesada” em sua opinião. O estilo italiano o atraía pela sutileza, suavidade e a preeminência dada à melodia vocal. Decidiu-se então a estudar com os mestres latinos, aproveitando ainda para tomar conhecimento da sonata, com Corelli e Vivaldi. Deste aprendizado surgiram *Acis, Galatea e Polifemo*, escrita especialmente para a destreza do renomado cantor Giuseppe Boschi, além de *Lucrezia, Agrippina* ou

Rinaldo (com a comovente ária *Lascia ch'io pianga* – Deixa que eu chore). Ao encontrar na Inglaterra as condições ideais de sua criação e fama musicais (e onde compôs trinta e seis óperas sérias, ao gosto barroco), Händel abriu mão de se tornar o primeiro grande marco da operística alemã, papel que apenas seria preenchido, um século mais tarde, por Carl von Weber e Richard Wagner.

Ao se aproximar o final do século XVII, a ópera francesa fez a sua estréia com a obra *Pomone* (1671), de Robert Cambert, um autor logo superado pelo imigrante italiano Giovanni Battista Lully, cujo nome foi transcrito para Jean Baptiste Lully. Tendo trabalhado anteriormente com Molière, compondo para o teatro bailado, iniciou sua carreira operística em 1673 com “*Cadmus e Hermione*”, produzindo uma obra anual até morrer em 1687. Suas contribuições de relevo estiveram no aproveitamento das formas musicais das danças de corte (que serviram de modelo às “aberturas francesas”, de andamentos invertidos e efeito mais pausado do que as italianas), na construção de cenas bailadas e na ampliação das possibilidades e timbres orquestrais, de dimensão e efeito grandiosos. Do ponto de vista dramático, a música de Lully conservou-se fiel à sobriedade dos padrões clássicos então em voga nos teatros de Corneille e de Racine, sem se deixar envolver pelo virtuosismo das árias, reivindicado pelos cantores e prima-donas.

Apenas meio século depois, a França reencontrou um autor a quem celebrar: Jean-Phillipe Rameau. De gosto refinado, teórico e artista de harmonizações inéditas, legou ao menos três grandes exemplos de ópera – *Castor e Pólux*, *Dardanus* e “*Platée*”. Defendeu e valorizou a nascente ópera-cômica, tipicamente francesa, além de ter escrito admiráveis óperas-balés, como “*Les Indes Galantes*”, “*Les Fêtes d’Hébé*”, *Zais* ou *Pigmalião*.

As vertentes cômicas - Não se sabe ao certo quem teve a idéia de incluir entrecenas cômicas durante representações da ópera séria. Provavelmente empresários teatrais. Tais *intermezzi* já eram conhecidos desde o século XVII, e se destinavam tanto a atrair como a entreter um público mais popular nos espetáculos. Ao evoluírem para histórias integrais e independentes, deram então origem à ópera bufa, isto é, alegre, divertida, em cujas tramas se desenvolvem sobretudo as situações, e não tanto os caracteres. Ela constituiu a primeira reação ao melodrama sério, ao afastar-se de personagens míticos ou longinquamente históricos, e incorporar os tipos mais próximos da realidade cotidiana. As estratégias de sobrevivência das camadas plebéias e suas relações com os patrões nobres ou aristocratas constituem histórias bastante freqüentes. Mencionam-se como obras mais antigas *Chi Soffre, Speri* (1639) e *Dal Mar il Bene* (1654), ambos de Marco Marazzoli, apresentadas em Roma. A esse respeito, lembra Fred Hamel: “É curioso que precisamente o cardeal Giulio Ruspiglioni, eleito papa mais tarde com o nome de Clemente IX, tenha participado ativamente no cultivo da ópera cômica. Dois excelentes poemas de sua pena (as obras já mencionadas) foram, com muita felicidade, musicados por Marazzoli” (História da Música).

Mas foi em Nápoles que o gênero ganhou popularidade, ao escolher como forma versos mais simples ou diretos, e personagens nada heróicos, como *O Escravo de sua Mulher* (1671), de Francesco Provenzale. Seu primeiro compositor de renome mundial veio a ser Giovanni Battista Pergolesi, morto prematuramente aos 26 anos. *La Serva Padrona*, estreada em Nápoles em 1733, tornou-se sucesso e modelo a ser imitado, tanto quanto *Lo Frato Innamorato* e *Flaminio* (1735). Outros compositores do período foram: Niccolò Piccini (*Cecchina*), Tommaso Traetta (*Il Buovo d’Antona*), Baldassare Galuppi (*L’Amante di Tutte*) e Giovanni Paisiello (*La Molinara* e o primeiro *Barbieri di Seviglia*).

A *Serva*, tendo chegando a Paris em 1752, estimulou o interesse e permitiu a consagração posterior da *opéra comique* francesa, cuja primeira experiência nacional, *Ninette na Corte* (1755), foi feita pelo músico italiano Egídio Duni e pelo poeta Charles Favart. As discussões até mesmo violentas que ali se seguiram (consultar *Querela dos Bufões*) opuseram os “bufonistas” (Rousseau, Diderot e alguns outros enciclopedistas), críticos ardorosos da tragédia lírica e que a viam como demonstração amaneirada do absolutismo decadente, e antibufonistas, estes defensores de uma ópera verdadeiramente nacional, ainda que aristocrática. À frente da corrente italianizante esteve Rousseau, ele mesmo compositor e libretista de “*Le Devin du Village*” (O Adivinho da Aldeia), uma sucessão de pequenas árias de fácil memorização e cujo enredo trata de personagens populares, o povo do terceiro-estado.

Satírica por natureza, desde o seu aparecimento, a ópera cômica francesa explorou musicalmente o *vaudeville* (consultar). Habitualmente, seus versos devem ser cantados por diferentes personagens da história, entremeados seguidamente por diálogos falados. O gênero teve em François Philidor (Tom Jones, O Amante Disfarçado, O Feiticeiro), em André Grétry, belga de nascimento (*Zemire e Azor*, O Amante Invejoso, A Caravana do Cairo, Barba Azul) e Nicolas Daylarc (Nina, Azémia, Camila) três de seus maiores expoentes. Apesar do nome, a ópera cômica consolidou-se mais como forma (pela simplicidade melódica e cenas dialogadas), absorvendo tramas populares, assuntos políticos, as críticas de costumes e mesmo conflitos amorosos trágicos. Tom Jones, por exemplo, é uma obra política, enquanto *Carmen*, de Bizet, a mais conhecida desse gênero, já constitui um trabalho verdadeiramente romântico, profundamente passional.

A vertente inglesa da ópera cômica é a *ballad-opera*, em cujas peças se misturam canções populares já conhecidas, mas com tratamento erudito, diálogos falados e recitativos. Apareceu em 1728 com a encenadíssima Ópera do Mendigo (*The Beggar's Opera*), libreto de John Gay e música de Christoph Pepush. O herói, Macheath, é um ladrão de estradas e suas peripécias têm por finalidade fazer as críticas das convenções operísticas italianas e dos hábitos políticos ingleses. Tornou-se um modelo para diferentes versões no século XX, como as de Frederic Austin, E.J. Dent, Benjamin Britten e Darius Milhaud. Mais popular, e nela também inspirada, é a Ópera dos três Vinténs (*Dreigroschenoper*), de Bertolt Brecht e Kurt Weill (1928). Registre-se ainda que a ópera-balada inglesa foi a primeira forma cênico-musical a ser transportada para os Estados Unidos, divulgando canções que, desvinculadas das peças originais, se tornaram populares.

Uma proposta de reforma e uma figura síntese – Na década de 60 do século XVIII, Christoph Gluck preocupou-se em fazer da reforma do teatro musicado uma realidade. Para isso propôs a moderação dos exageros cênicos barrocos, uma encenação de maior simplicidade e naturalismo e, acima de tudo, a interpretação de “sentimentos verdadeiros”, conforme uma apresentação escrita em *Alceste*. Queria isso dizer que o personagem é um ser humano tomado por paixões e que o canto, portanto, deveria demonstrar uma expressividade pertinente aos impulsos que constantemente o movem. Caberia à poesia conduzir o drama; à música, o papel de acompanhante. Daí em diante, a *aria da capo* integrou-se à continuidade do enredo, não sendo um motivo à parte para demonstrações técnicas. Essas mudanças já se haviam iniciado em *Orfeu e Eurídice* (1762), ainda em Viena, cuja recepção, no entanto, desagradou a muitos profissionais e admiradores do gênero. Mas se consolidaram após sua estada em Paris. O contato com a obra de Rameau e o entusiástico apoio recebido dos “bufonistas” parecem ter contribuído para a empreitada de Gluck. Seguiram-se então *Alceste* (67), *Páris e Helena* (70), *Ifigênia em Áulide* (74) e *Ifigênia em Táuride* (79).

Com Mozart, todas aquelas disputas entre o espírito italiano e os estilos nacionais, entre o trágico e o cômico, parecem ter sido suplantadas. Em seu classicismo, soube como ninguém entrelaçar os gêneros e fundir os padrões. Tal característica não deve ser vista como simples demonstração de uma genialidade “infusa”, mas resultado de um domínio exemplar sobre toda a música concertante europeia do período e sobre o belcanto, que aprendeu com o castrato Manzuoli. Sua forma operística é visivelmente tributária dos grandes mestres italianos, sobretudo Scarlatti, Pergolesi e Paisiello. Cada parte da estrutura – prólogo, recitativo, ária ou conjunto – é pensada, antes de tudo, musicalmente, ou seja, como organização, evolução, contraste, emoção e diálogo sonoros. Em carta a seu pai (13/10/1781), diz textualmente: “...numa ópera, é absolutamente necessário que a poesia seja filha obediente da música”. Cabe a ela desenhar e impulsionar o drama, para o sério e o divertido, para o gracioso e o idealista, para o mágico ou o místico (como na Flauta Mágica). O canto é menos o significado literário que a força e o sentimento provocado pelas arquiteturas sonoras. A música torna-se um substrato permanente, sobre o qual as palavras se depositam ou por ela são atraídas. Um conflito de intérpretes tem por fundamento um “conflito” musical. Como nos lembra Roland de Candé, “todos os grandes momentos são de pura música nas quatro maiores obras-primas dramáticas de Mozart: As Bodas de Fígaro (1786), Don Giovanni (1787), *Così Fan Tutte* (1790) e A Flauta Mágica (1791). Compreende-se que Mozart tenha sido indiferente às querelas da ópera. Para ele, o falso problema da ‘expressão’ não se coloca. Sua música é criadora (por si mesma) de situações e de personagens”.

Romantismo, o maior repertório - A Carl Maria von Weber tem sido atribuída a criação da ópera alemã, cujo prestígio desenvolveu-se com o romantismo. Desvinculando-se dos temas clássicos em sua obra de estréia dramática, “Freischütz”, Weber preferiu investir nas superstições populares das aldeias alemãs, em cenas de florestas ameaçadoras e na vida de seus caçadores. Em Oberon, o ambiente encontrado nos transporta para o do mundo mágico das lendas medievais: bruxas, elfos, donzelas perseguidas e cavaleiros libertadores. Um terreno fértil para o seu mais afamado sucessor, Wagner.

Na França, dois compositores obtiveram extraordinário sucesso em vida durante a segunda metade do século XIX: Charles Gounod e Jacques Offenbach (de origem alemã). O terceiro grande nome, Georges Bizet, só veio a conquistar a merecida fama após a morte prematura. Gounod foi sobretudo um compositor de melodias simples para grandes cenas líricas. Suas maiores criações tiveram por tema textos literários já conhecidos, como Fausto, Romeu e Julieta ou Médico à Força. Offenbach preferiu a vertente da ópera bufa ou cômica, ilustrando, por intermédio de uma música alegre e contagiante, a vida mundana e burguesa do segundo império, o de Napoleão III. Escreveu para o gênero cerca de 95 operetas, com destaque para A Vida Parisiense e *La Périchole*. Descontando-se “Docteur Miracle” (opereta com a qual ganhou um concurso organizado por Offenbach) e “La Jolie Fille de Perth”, aclamada em 1866, a carreira de Bizet foi curta e poucas satisfações lhe trouxe. Os Pescadores de Pérolas, na estréia, foi tida como demasiadamente alemã e hostilizada como “wagneriana”; Djamileh e a obra cênica *L’Arlésienne* foram recebidas friamente. Carmen, por fim, provocou escândalos, acusada de exagerado erotismo. Meses depois, Bizet morria, vitimado por um possível câncer de garganta. Jamais soube da brilhante trajetória de sua peça, cuja verve e extraordinária melodiosidade jamais se interrompem.

No universo do melodrama romântico, no entanto, quatro nomes se destacam em primeiríssimo plano: Rossini, Verdi, Puccini e Wagner.

Gioacchino Rossini, o “Cisne de Pesaro” (cidade onde nasceu) é o autor da mais encenada e deliciosa ópera bufa de todos os tempos: O Barbeiro de Sevilha. Nesta, em Cinderela (*La Cenerentola*) ou na Italiana em Argel, conseguiu imprimir uma vivacidade contagiante aos seus personagens pela qualidade dos fraseados melódicos, tanto nos recitativos, nas árias como nos conjuntos. Embora compositor de óperas sérias e heróicas, como Tancredi, Moisés ou *Elisabetta, Regina d’Inghilterra*, é na comédia que seu gênio se perpetua e realmente se manifesta. Dono de uma leveza musical extraordinária, talvez tenha sido a expressão máxima daquilo que se imagina ser a espirotuosidade italiana. Ele mesmo uma personalidade jovial, bem-humorada. Ao perceber que sua obra Guilherme Tell (1829) não havia conquistado os esperados elogios de peças anteriores, resolveu abandonar o drama musical. Ainda compôs, no entanto, uma bela *Stabat Mater* e passou a viver de rendas pessoais, garantindo, em compensação, o enorme prestígio anterior. Os últimos quarenta anos, os passou como renomado anfitrião de artistas e de figuras públicas, parte na Itália, parte na França, onde veio a falecer.

Giuseppe Verdi, a figura mais popular da segunda metade do século XIX, no que diz respeito à ópera, soube fazer da simplicidade e da elegância musicais os seus trunfos permanentes. Para muitos, Verdi e ópera são sinônimos. O canto de seus personagens “flui como óleo”, isto é, de maneira sincera e naturalmente, à maneira aconselhada de Mozart. É ainda, e sem dúvida, o compositor mais brilhante do drama amoroso romântico. A morte das heroínas em *Rigoletto* (Gilda), *Il Trovatore* (Leonora), *La Traviata* (Violetta) e *Aida* resume a sensibilidade idealizada e poética do século; elas comovem porque despertam a solidariedade devida aos heróis, vítimas amarguradas mas dignas da fatalidade. Politicamente engajado na unificação italiana (o Risorgimento), conseguiu estimular os sentimentos nacionalistas como no magnífico coro dos judeus exilados de Nabucco (*Va, pensiero*), uma oportunidade que reencontrou na peça seguinte, Os Lombardos (*Signore, dal tetto natio*), mas sem nunca comprometer a qualidade das obras pela obviedade da propaganda. Trabalhou a partir de dezenas de novelas, contos e peças teatrais recuperadas pela nostalgia romântica, como Macbeth, Otello e Falstaff, de Shakespeare, Hernani e Rigoletto de Victor Hugo, Os Salteadores e Dom Carlos, de Schiller, O Corsário, de Byron, ou A Dama das Camélias (*La Traviata*), de Alexandre Dumas Filho.

Giacomo Puccini, herdeiro de Verdi, é visto como o mais “realista” dos autores italianos, um quase cronista de época. Os conflitos dramáticos permanecem basicamente romanescos, mas os personagens são agora as figuras vulneráveis de um dia-a-dia insensível e até mesmo violento: estudantes pobres, aventureiros, bordadeiras, policiais ou barqueiros. Musicalmente, soube criar climas de suspense, uma expectativa embutida nos encadeamentos sonoros que antecedem os pontos fortes da trama. O sucesso que obteve após *Manon Lescaut* (1893) prosseguiu com *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* e *La Fanciulla del West* (todas essas últimas regidas, nas respectivas estréias, por um dos maiores regentes do século XX, Arturo Toscanini).

Quanto a Richard Wagner, desejou ardentemente conduzir a “arte total” ao degrau mais elevado de uma verdadeira religião, sendo ele o seu inspirado profeta. Na ópera, cabem todas as “artes irmãs” (a música, o canto, a interpretação, a pantomima, a literatura poética), ou, em suas palavras: “Completando-se mutuamente em sua ronda alternada, as artes irmãs reunidas se farão ver e valer, tanto em conjunto quanto em dupla ou isoladamente, conforme a necessidade da ação dramática... Pois haverá uma coisa para todas elas, para os gêneros de arte reunidos, uma coisa que deverão querer para se tornarem liberados em seu poder, e isso é precisamente o Drama” (Obras em Prosa). Para essa empresa que julgava sublime, utilizou à exaustão os encadeamentos cromáticos, unindo o paroxismo dos conflitos tonais às paixões grandiosas dos mitos

escandinavos, que ele mesmo recolhia e sobre os quais fazia questão de escrever. A resolução de acordes sempre adiados, ou o emprego de *leitmotive* freqüentemente remodulados, esculpem em suas obras um estilo denso e naturalmente trágico, que não poucos comentadores comparam ora às imagens de lagos profundos, ora às de rios e lavas em movimento. Para Baudelaire, essa música “ardente e despótica” oferecia-lhe aquelas sensações similares e “vertiginosas do ópio” (que o poeta bem conhecia). Carregados de símbolos, os dramas wagnerianos que compõem a tetralogia do Anel dos Nibelungos (O Ouro do Reno, A Walquíria, Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses), ou ainda Tristão e Isolda e Lohengrin dão margem a muitas interpretações: de heróis políticos e revolucionários (segundo Bernard Shaw), passando-se pela restauração de liturgias dionisiacas, e com isso à promoção de um novo espírito criador de cultura (Nietzsche), pelos significados morais de purificação dolorosa do homem, à exaltação xenófoba dos guerreiros e povos germânicos. Exceção talvez aos Mestres Cantores de Nuremberg, cujos personagens, históricos e mais familiares, não se aventuram em paisagens e lutas sobre-humanas, fixando-se, de preferência, no encanto da própria música.

Um quinto nome importante do século XIX foi ainda o do italiano Gaetano Donizetti que, entre 1818 e 1843, escreveu cerca de 60 obras do gênero, alcançando sucesso internacional com pelo menos quatro delas, ainda hoje executadas: Ana Bolena, O Elixir do Amor, Lúcia de Lamermoor e Don Pasquale.

Século XX - Pelléas e Mélisande, de Claude Débussy, cuja estréia ocorreu em 1902, no Ópera-Comique, deu início às controvérsias da música dramática no século XX. Baseada em texto homônimo de Maeterlinck, a tragédia é relativamente simples: o velho Golaud, marido de Mélisande, descobre o amor entre sua mulher e o meio-irmão Pelléas. Num acesso de ciúme e fúria, mata Pelléas, o que leva a amante ao suicídio. A diferença perante o drama wagneriano e a tradição romântica italiana encontrava-se então na atmosfera poética, nos “recitativos infinitos” das almas, na imprecisão ou no simbolismo esotérico dos personagens. Musicalmente, a peça escapa às normas da tonalidade, evitando as explosões românticas e encaminhando as ações por meio de sonoridades leves, sutis, tão enigmáticas como os personagens a que se referem.

Já Richard Strauss legou-nos pelo menos quatro composições históricas, em pares opostos. Ou seja, Salomé (1905) e Elektra (1909) exemplificam o que a crítica convencionou chamar de drama expressionista, no qual enredos violentamente trágicos são conduzidos por dissonâncias cromáticas inesperadas. As demais, O Cavaleiro da Rosa (*Der Rosenkavalier*, 1910) e Ariadne em Naxos (1912), regressam às técnicas tradicionalmente diatônicas, e investem nas comédias neobarrocas, de grande movimentação cênica.

A corrente do serialismo, na figura de Alban Berg, deixou duas óperas características do estilo: Wozzeck (1922), baseado em texto de Büchner, e Lulu (uma prostituta que acaba vítima de Jack, o Estripador), mas cuja orquestração final do terceiro ato só foi concluída em 1977, mais de trinta anos após a morte do compositor. Outra obra a ganhar repercussão mundial e variadas encenações foi Peter Grimes, do inglês Benjamin Britten, cuja estréia deu-se em 1945.

Histórico nacional - No Brasil, a vida operística começou na segunda metade do século XIX, após a reorganização do Teatro São Pedro de Alcântara (1839) e das fundações do Conservatório do Rio de Janeiro (1848) – tendo à frente Francisco Manuel da Silva, compositor do Hino Nacional – e da Imperial Academia de Música e Ópera (1857), esta por iniciativa de José Amat, refugiado político espanhol. Amat, um entusiasta da zarzuela, conseguiu, com o apoio do governo, encenar cerca de sessenta

peças do gênero, até o fechamento da instituição, transformada na Ópera Lírica Nacional.

As primeiras temporadas regulares principiaram em 1844, constituindo um marco a audição da Norma, de Bellini, no Teatro São Pedro. Vários elencos italianos e franceses começaram então a se apresentar na capital, seguindo, às vezes, para Salvador e Recife. Quanto à produção nacional, a primeira tentativa coube ao alemão aqui radicado Adolfo Maersch, autor de Marília de Itamaracá, nunca levada aos palcos. Assim, a primeira audição de uma ópera cantada em português do Brasil foi realmente A Noite de São João, com música de Elias Lobo e libreto de José de Alencar (1860). No ano seguinte, estreou A Noite do Castelo, de Carlos Gomes, que dois anos depois apresentaria Joana de Flandres. Entre os pioneiros, registre-se Domingos José Ferreira (Corte de Mônaco) e Henrique Alves de Mesquita (O Vagabundo).

Neste período final do romantismo, Carlos Gomes foi sem dúvida a figura mais importante, não apenas por seu pioneirismo como pela recepção alcançada na Europa e o exemplo estimulante oferecido a jovens compositores. Fincado nas tradições do velho continente, Carlos Gomes não chegou a criar integralmente uma ópera nacional, mas tanto o seu lirismo particular quanto a evocação de temas brasileiros (O Guarani, O Escravo) ou americanos (Condor, além do oratório Colombo) indicou possibilidades para um repertório com características de maior autonomia. Não foi por outro motivo que Sir George Grove afirmou serem os mais atrativos trechos d'O Guarani aqueles de fundo nacionalista. Mas na opinião de certos musicólogos, Fosca é considerada a sua melhor criação.

Apesar de vários músicos brasileiros terem composto dramas musicais, raríssimas vezes foram ou são eles encenados. Casos, por exemplo, de Saldunes, ou O Crepúsculo das Gálias (Leopoldo Miguez, libreto de Coelho Neto), Jupira (Francisco Braga), Izath ou Yerma (Villa-Lobos), Malasartes (Lorenzo Fernandes), As Parasitas (Agnelo França) ou Tiradentes (Eleazar de Carvalho).

Um repertório restrito - Calcula-se que a quantidade de óperas escritas, desde o final do século XVI até os tempos atuais, chegue perto de cinquenta mil. Mas o repertório relativamente fixo e consagrado dos teatros tem mantido apenas, e numa eloqüente maioria, a grande ópera romântica, que vai de Rossini a Richard Strauss, e exceção a Mozart. Não mais de uma centena de obras ainda são levadas à cena, com regularidade, nas temporadas oficiais da Europa e das Américas. Mesmo aquelas compostas no século vinte, tonais ou atonais, polirrítmicas ou não, e que não são poucas, dificilmente conseguiram projetar-se com o ímpeto do período romântico e alcançar o mesmo sucesso de público. Algumas exceções, como *Pelléas et Mélisande* (Debussy), O Rouxinol (Stravinsky), Wozzeck (Alban Berg), Boris Godunov (de Mussorgski, na versão de Rimsky-Korsakov), Peter Grimes (Benjamin Britten), A Ópera dos Três Vinténs (Kurt Weill), O Prisioneiro (Dallapiccola), *Jonny spielt auf* (Joãozinho Toca), de Ernst Krenek ou *Porgy and Bess* (Gershwin) vêm, apenas, confirmar a regra.

ÓPERA-BALÉ, OPÉRA-BALLET

Obra de bailado e de canto lírico, mas com predominância coreográfica, cujas ações dramáticas eram explicitadas ou comentadas pelos elementos tradicionais da ópera – árias, recitativos e coros. Foi criada pelo músico francês André Campra, tendo por colaborador o poeta Houdar de la Motte, em fins do século XVII, com o balé Europa Galante, chegando ao apogeu no século seguinte. As temáticas preferidas da ópera-balé basearam-se em histórias da mitologia clássica ou em personagens exóticos da Ásia, do Oriente Médio e da América, que a Europa, de fato e fantasiosamente, confundia. Ao reproduzirem em cena a sociedade aristocrática e galante do período, as obras tendiam

ao luxo barroco, utilizando, por exemplo, riqueza de trajes ou figurinos (ainda que incômodos aos movimentos de dança), grande número de participantes, cenários majestosos e mecanismos teatrais de efeitos espetaculares. Entre as peças mais destacadas desse gênero híbrido e monumental, citam-se: *As Festas Galantes* (1698), *O Carnaval de Veneza* (1699), *As Musas* (1703), *A Veneziana* (1705), *As Festas Gregas e Romanas* (1725), *As Índias Galantes* (1735) e *As Festas de Polímia* (1745), as duas últimas com música de Jean-Phillipe Rameau. *Dança.

ÓPERA-BUFA. *ÓPERA

ÓPERA-CÔMICA, ÓPERA-COMIQUE. *ÓPERA

OPRIMIDO, TEATRO DO. *TEATRO DO OPRIMIDO

OPTAÇÃO

Figura de retórica pela qual o autor exprime uma vontade ou aspiração, sem recorrer, no entanto, a uma pessoa, ser ou entidade específicas, como nos exemplos seguintes: “Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia / Assim! de um sol assim!” (In *Extremis*, Olavo Bilac); “Assim eu queria o meu último poema. / Que fosse terno, dizendo as coisas simples e menos intencionais. / Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas” (Manuel Bandeira). *Depreciação.

OPUS

1. Obra, em latim. Palavra utilizada com mais constância em música erudita, e à qual se acresce um número arábico – opus 31 ou op. 31 – para indicar a ordem cronológica de composição de uma peça. Ressalve-se, no entanto, que nem sempre os compositores incluem essa informação em suas obras, cabendo aos editores de suas partituras ou a musicólogos o estabelecimento aproximado da seqüência numérica. Por essa razão, ocorre também o fato de alguns “opuses” (plural não latino, para não confundir com *opera*) abarcarem mais de uma peça: opus 31 a, opus 31 b, etc, ou seja, elaborados em épocas próximas. 2. *Aparelho.

ORAÇÃO

1. → Frase ou parte de uma frase contendo um elemento verbal. Na frase “convém que se apresse”, há duas orações (*convém* e *que se apresse*). A oração confunde-se com a frase quando engloba, por si só, um sentido completo. 2. Discurso literário e de intenções moralizantes, como a famosa *Oração aos Moços*, de Rui Barbosa, proferida a formandos em advocacia: “O coração não é tão frívolo, tão exterior, tão carnal quanto se cuida. Há, nele, mais do que assombro fisiológico: um prodígio moral. É o órgão da fé, o órgão da esperança, o órgão do ideal... Vê ao longe, vê em ausência, vê no invisível, e até no infinito vê” (trecho). Também pregação, sermão ou prédica de caráter religioso. 3. Prece, reza.

ORATÓRIO

1. Obra dramático-musical religiosa, criada paralelamente à ópera no final do século XVI, para canto solista (recitativo e ária), diálogo coral e acompanhamento harmônico-instrumental. Geralmente, contém um libreto que enfeixa o texto poético e determina os personagens, extraídos de passagens bíblicas. A denominação provém do aposento onde encenou-se a primeira obra reconhecida do gênero – a *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, do compositor Emilio de Cavaliere – no *Oratorium* de Santa Maria da Valicella, Roma, no ano de 1600. As chamadas “laudas espirituais”, compostas

anteriormente em estilo polifônico, a três vozes, e comumente executadas em reuniões da igreja de San Girolamo della Charità, igualmente em Roma, parecem ter influído diretamente sobre o gênero. Diz-se oratório vulgar quando o texto é escrito em língua vernácula; e oratório latino, quando em latim. Sua execução, em igreja ou sala de concerto, tem dispensado cenografia, figurinos e adereços, desde a época inquisitorial, que proibiu encenações dramáticas, no intuito de conservar o caráter fortemente espiritual que dele se espera. Há peças, no entanto, igualmente chamadas de oratório cuja finalidade não é a elevação religiosa, mas a revelação de um sentido ético-moral no enredo. Grandes cultores, entre outros, foram Giacomo Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Alessandro Scarlatti, Heinrich Schütz, Bach, Händel (cujo Messias é o mais conhecido no mundo), Haydn, Beethoven, Mendelssohn e Edward Elgar. Nesta acepção, conferir também Cantata. 2. Pequeno armário para guarda de imagens sacras e que serve também como local de oração. Neste sentido, o mesmo que Adoratório.

ORDENS DA ARQUITETURA

Expressão que serve para designar as disposições plásticas regulares e as regras de proporcionalidade de edifícios greco-romanos ou de construções posteriores, mas de influência e característica clássicas. Foram sistematizadas pelo arquiteto romano Vitruvius (Marcus Vitruvius) e reestudadas por autores renascentistas italianos como Vignole e Serlio. De maneira completa, cada ordem compõe-se de três estruturas principais: pedestal, coluna e entablamento. Cada uma delas subdivide-se, por sua vez, em três outras. O pedestal em plinto ou base, dado e cornija; a coluna em base, fuste e capitel; o entablamento em arquitrave, friso e cornija (verificar essas denominações em separado). As estruturas que configuram ou distinguem as ordens ou estilos derivam da forma da coluna e dos ornamentos ou molduras do entablamento. As ordens gregas compreendem: a dórica, a jônica e a coríntia. As romanas, adaptadas posteriormente, são a toscana e a compósita, também chamadas ordens latinas. O estilo dórico tem precursores no Egito, mas foi na Grécia que adquiriu feições específicas. Todas as estruturas que o compõem são as mais despojadas ou severas de suas congêneres. O ornamento mais evidente encontra-se nas caneluras do fuste ou corpo da coluna. O estilo jônico foi a primeira ordem acrescentada ao dórico original e surgiu nas colônias gregas da Ásia Menor, na Jônia. As principais diferenças encontram-se no capitel, que comporta volutas ou espirais, e nas estrias mais profundas do fuste. O coríntio constitui o mais esbelto e ornamentado dos estilos, que os renascentistas apelidaram de ordem feminina. O capitel é trabalhado com representações de folhas de acanto, de louro ou de oliveira, em perfil. O estilo toscano corresponde mais de perto ao dórico, mas em proporções menores, tendo sido uma constante dos primeiros edifícios erguidos em Roma. Ganhou, na Itália, um pedestal saliente, não existente no dórico grego original. A ordem compósita funde os estilos mais ornamentados, ou seja, utiliza volutas jônicas e folhas coríntias, assim como as molduras do entablamento e as proporcionalidades deste último.

ORFEÃO

1. Coro ou coral, inicialmente só de vozes masculinas, para execução de música *a capela. 2. Sociedade ou grupo dedicado ao canto coral. 3. *Fanfarra (2).

ORFEU, ORPHEU

1. Personagem mítico da Grécia, de origem trácia, Orfeu era filho da musa Calíope (inspiradora das poesias épica e heróica) e do rei Eagro. Considerado “divino poeta e cantor”, além de inventor da cítara, conta-se que a suavidade de sua voz e a meliosidade de seus versos acalmavam os animais selvagens e os homens em fúria. Mais extraordinário ainda, que as copas das árvores se inclinavam ao ouvi-lo. Apesar de

sua existência na Grécia, as aventuras, o amor e o destino trágico de Orfeu só vieram a ser narrados, por escrito, pelo poeta latino Públio Varão n'As Geórgicas (século I a.C.). Tendo participado da expedição dos argonautas, casou-se em seguida com a ninfa Eurídice, a quem julgava "metade de sua alma". Certo dia, tempos depois de seu casamento, Eurídice foi vítima de uma tentativa de violação pelo apicultor Aristeu. Na fuga, a bela esposa de Orfeu pisou em uma cobra, que lhe mordeu o calcanhar, provocando-lhe a morte. Desesperado, Orfeu resolveu ir ao Hades, ao reino dos mortos, para recuperar sua amada. De posse de sua cítara, Orfeu maravilhou todos os deuses e as criaturas do submundo. Plutão e sua mulher Perséfone condoeram-se de tal sorte da dor de Orfeu que lhe permitiram conduzir Eurídice de volta ao reino dos vivos. Para essa transgressão do ciclo natural havia, no entanto, uma severa condição: Orfeu iria à frente de Eurídice e, houvesse o que houvesse, em nenhuma hipótese deveria olhar para trás, até ter alcançado a *luz*, já fora dos recintos do Hades. Próximo à saída, no entanto, Orfeu, duvidando das promessas dos deuses, e querendo certificar-se de que Eurídice o seguia, olhou para trás. Ao pôr os olhos em sua mulher, Eurídice se desfez em sombras, morrendo uma segunda vez. Inconsolado e mortificado pela culpa, Orfeu começou a repelir todas as mulheres, instituindo ainda os mistérios que levam o seu nome (orfismo), destinados exclusivamente aos homens. Essas condutas geraram a cólera das ménades ou *bacantes de Dioniso. Numa das reuniões órficas, nas quais os participantes deixavam suas armas na entrada, as bacantes invadiram a casa e trucidaram Orfeu e os adeptos dos mistérios.

2. Sob a denominação de Orpheu, trata-se da geração de autores portugueses considerada a introdutora do modernismo literário no país. Suas críticas e proposições vieram a lume, inicialmente, nos dois únicos números da revista Orpheu, de 1915. Nas edições, tomaram parte Fernando Pessoa (como Álvaro de Campos), Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, José Sobral de Almada-Negreiros (também pintor), Alfredo Pedro Guisado, Raul Leal, Ângelo de Lima, o artista plástico Santa-Rita Pintor e o escritor brasileiro Ronald de Carvalho. Os autores, no entanto, continuaram a participar ativamente em outras publicações, como *Eh, real* (1915), *Centauro*, *Ícaro* (ambas de 1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925). Sem definições programáticas rigorosas, e conservando alguns aspectos simbolistas finisseculares, o grupo ainda recebeu a adesão de António Botto, Mário Saa, Albino de Meneses, Gil Vaz, Mendes de Brito, Ponce de Leão e Vitoriano Braga. A influência do movimento futurista foi mais visível nos comportamentos publicistas do que na adoção de formas literárias radicais. Mas adotou-se o verso livre e alguns poemas de Álvaro de Campos (*Ode triunfal*, *Ultimatum*) e de Sá-Carneiro (*Manucure*) exaltaram a civilização da máquina e do progresso industrial. De modo mais característico, no entanto, ressalta-se o estilo "paúlico" inaugurado por Fernando Pessoa (um adjetivo derivado de seu poema *Paúis*), e no qual existe uma deliberada mistura do subjetivo e do objetivo, a impressão de frases desconexas, liberdades sintáticas, sentimentos de tédio ou os de "viajar outros sentidos, outras vidas", típicos de Sá-Carneiro. Acrescenta-se ainda a poética do *interseccionismo, cultivada durante o período inicial do movimento.

ORFISMO

1. Originariamente, diz respeito aos mistérios instituídos por *Orfeu. A interpretação fornecida por Junito de Souza Brandão para o mito e para os mistérios é, resumidamente, a seguinte: "Na realidade, o grande desencontro de Orfeu no Hades foi o de ter olhado para trás, de ter voltado ao passado, de ter-se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice. Um órfico autêntico... jamais 'retorna'. Desapega-se, por completo, do viscoso do concreto e parte para não mais regressar... É assim que olhar para a *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a *direita* é descobrir o bem, o progresso; para a *esquerda* é o encontro do mal, do caos, das trevas; para *trás* é o

regresso ao passado, às *harmatíai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade” (Mitologia Grega). Esse olhar para trás, para os erros do passado, apegando-se às coisas materiais, tem o mesmo significado bíblico da passagem de Sodoma e de Gomorra, na qual a mulher de Lot é transformada em estátua de sal. 2. Em relação às artes plásticas: *Cubismo.

ORIGAMI

Dobradura artesanal de papéis, que constrói imagens figurativas ou cria formas plásticas abstratas e decorativas tridimensionais. Surgiu provavelmente na China, berço do papel, e por via coreana chegou ao Japão (século VI d.C.), onde desenvolveu-se a sua mais apurada técnica. Ali, no início, serviu de oferenda ornamental (*katashiro*) em cerimônias xintoístas, bem como para embalagem de presentes (*noshi*), simbolizando votos de fortuna ao agraciado.

ORNAMENTO, ORNATO

1. Como arte visual, o ornamento (ou ornato) constitui a reiteração de um motivo com função de livre embelezamento ou mesmo de auxílio estrutural a uma obra arquitetônica (fachada, parede interna, junções, tetos, arcos, colunas, portas, escadarias) assim como de peças de artes aplicadas – mobiliário (pés, braços, espaldares), cerâmica, vidraria, tapeçaria, etc, com clara tendência para a redundância da informação plástica. De maneira geral, os ornamentos visuais podem ser distinguidos: a) quanto à forma dos motivos ou padrões – abstratos-geométricos; figurativos-naturalistas; figurativos-estilizados; mistos; b) quanto ao ritmo compositivo – repetição de um motivo; oposição entre dois motivos; alternância de dois ou mais motivos; c) quanto à técnica – desenho, pintura, modelagem, relevo, entalhe. Na opinião do filósofo Hemsterhuis, o uso dos ornamentos, quando bem aplicado, amplia a quantidade de idéias que o espírito humano deseja desde sempre: “... é natural que a alma vise obter um grande número de idéias no menor espaço de tempo possível, e é por isso que existem os ornamentos: sem isso, todo ornamento seria um dispêndio inútil, chocando os costumes, o bom senso e a natureza... É por causa desse princípio que amamos os grandes acordes em música e os bons sonetos em poesia, pois todo soneto concentra-se no refrão... tudo o que consideramos sublime em Homero, Demóstenes e Cícero deriva disso” (Carta sobre a Escultura). *Acrotério, *Arabesco, *Festão, *Friso, *Frontão, *Laceria, *Rendilhado. 2. Em música, os ornamentos indicam os sons extras que, acrescentados à linha melódica, servem para enriquecê-la ou dar-lhe realce. Vêm normalmente expressos por sinais característicos na partitura. São eles: a) trêmulo ou trinado – que consiste em alternar-se rápida e repetidas vezes uma nota com a que lhe é imediatamente superior; b) mordente superior – execuções da nota principal, da superior e retorno à principal; c) mordente inferior – execuções da nota principal, da nota inferior e da principal; d) apoiatura (*appoggiatura*) – toque da nota principal, seguida da nota correspondente à metade de seu valor, ou 2/3, se pontuada; e) grupeto superior – execução de quatro notas, na seqüência: nota acima da principal, principal, abaixo da principal e principal; f) grupeto inferior – seqüência também de quatro notas: abaixo da principal, principal, acima da principal e principal. Na ópera, costumava-se deixar a cargo do intérprete a inclusão dos ornamentos. Mais recentemente, e na música popular, o improviso ornamental é típico do jazz, ocorrendo também com freqüência no choro, no fado e no tango instrumental.

ORQUESTRA

1. Conjunto de instrumentos e de instrumentistas que executam músicas escritas, transcritas ou arranjadas para cada um em particular, e cuja unidade sonora provém da integração ou da combinação das partes ou seções. Desenvolvida desde o século XVII,

cujo padrão de época incluía o cravo como instrumento solista ou de eixo harmônico, violas, flautas, oboé, cornetas, trombones e tambores, alcançou o seu apogeu pela diversidade de timbres e de gamas instrumentais criadas no século XIX (durante o período romântico da música erudita), tendo sido chamada, desde então, de orquestra sinfônica (de sinfonia, no sentido abrangente de reunião de vozes e de sons harmonicamente complementares). Essa estrutura permaneceu no século XX, com pequenas variações, e adaptou-se para os grandes conjuntos e bailes de música popular (conhecidas também pelo jargão inglês de “big bands”). Para a sua expansão e complexidade contribuíram, entre outros compositores, Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss, Mahler e Stravinsky. Modernamente, uma orquestra contém quatro seções ou naipes, além do piano, para passagens solistas, quando a música o exige: a de cordas inclui violinos (primeiros e segundos), violas, cellos (violoncellos), contrabaixos e, eventualmente, harpa; a de madeira vem representada pelas flautas, oboés, clarinetas, clarone (ou clarineta baixa), fagotes e contrafagotes, podendo ser estendida pelo corne inglês e os saxofones; a de metais abrange as trompas, trompetes, trombones e tubas, bem como suas variantes (baixo, soprano, alto); a percussão se utiliza dos tímpanos, bombos, címbalos ou pratos, triângulos, vibrações, xilofones, carrilhão, caixa clara, maracas e gongo. Uma formação menor, já prevista inicialmente pela escritura musical, ou adaptada para salas e auditórios de espaços reduzidos, é conhecida como orquestra de câmara, que também pode executar peças de dimensões sinfônicas propriamente ditas. 2. O significado original da palavra (*orchestra*) designava, no teatro grego, o espaço reservado para a dança ou evolução do coro, de formato circular ou semicircular, situado ao lado do *proscênio.

ORQUESTRAÇÃO

1. Arte e técnica de escrever para instrumentos de uma orquestra e de combiná-los, eficiente e adequadamente, em uma partitura musical. As afinidades entre os timbres ou naipes da orquestra foi um princípio de grande relevância até o final do período romântico. A partir de Debussy, Schoenberg e Stravinsky, no entanto, esse parâmetro foi ampliado para efeitos rítmicos e harmônicos contrastantes. Na música erudita ocidental, certos compositores são também considerados grandes orquestradores; entre eles, Monteverdi, Haydn, Lully, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Mahler e Ravel. 2. Transcrição e arranjo de uma obra musical para o conjunto da orquestra, inicialmente escrita para somente um ou alguns instrumentos.

ORTODOXIA

Aceitação, concordância e obediência a uma doutrina, a um pensamento, princípios ou valores éticos já institucionalizados, oficiais ou mesmo tradicionalmente difundidos e, portanto, correntemente praticados. O contrário de heterodoxia.

ORTOGONAL

Em obras de desenho, pintura ou gravura que se valem da perspectiva linear, ou geométrica, é a linha que parece convergir para o ponto de fuga, dando ilusão de profundidade (na verdade, trata-se de um conjunto dessas linhas). *Perspectiva.

OURIVESARIA

De um ponto de vista etimológico, a ourivesaria, que se inclui entre as artes decorativas, seria apenas o trabalho destinado à criação de objetos de adorno, simbólicos e ainda utilitários em ouro, considerado o “rei dos metais”. Esta superioridade do ouro advém não apenas de sua raridade, mas também do fato de ser ele o mais dúctil ou maleável dentre todos os metais, como também o de maior resistência às corrosões naturais e químicas.

No entanto, o vocábulo estende sua significação à manufatura da prata (o segundo metal em importância e mais encontrado que o ouro), da prata dourada ou de peças em que se ajuntam, aos metais anteriores, o cobre, o níquel, o ferro, o chumbo, o aço, a platina, etc, além de esmaltes, vidros, marfins, cerâmicas e mesmo carapaças de animais, como o casco da tartaruga. Até os fins do século XVIII, os trabalhos de ourivesaria em corporações de ofícios e oficinas englobavam os de bijuteria e joalheria. A bijuteria consiste mais precisamente na elaboração de objetos ornamentais pessoais e portáteis, e a joalheria no desenho e montagem de peças de metais preciosos que dêem destaque a pedras preciosas e semipreciosas (*Gema). Em ambos os casos, trata-se de jóias e adereços como anéis, brincos, colares, braceletes, pendentos, porta-jóias, tiaras e coroas. *Glíptica. A história da ourivesaria ocidental teve início na metade do terceiro milênio antes de nossa era, quando começaram a ser exploradas as jazidas de ouro e prata da Ásia Menor (na Anatólia), cujas matérias-primas eram enviadas às oficinas reais sumerianas e posteriormente babilônicas, antes que a metalurgia se implantasse na região. Da Anatólia expandiram-se para a ilha de Creta as técnicas básicas de sua fabricação (o martelamento, a moldagem, a soldagem e o cinzelamento), assim como as de ornamentação (relevo, esmaltagem, douração). A civilização cretense, bastante ativa entre cerca de 2 mil e 1.600 anos a. C., permitiu à sua realeza interessar-se pela encomenda de peças exclusivas e refinadas, hábito transmitido à aristocracia micênica no continente grego. Desde a antiguidade, portanto, a ourivesaria tem se constituído num universo que evoca o poder, o prestígio, a distinção e o luxo das camadas superiores da sociedade, tanto quanto a devoção ostentatória dos corpos ou instituições religiosas, pagãs ou cristãs. Assim, além de baixelas completas, taças e copos, jarros, tigelas ou enfeites de uso doméstico, privado e secular, há igualmente uma série de peças destinadas aos rituais eclesiais católicos ou ortodoxos produzidos pela ourivesaria, como, entre outros: cálices, navetas, âmbulas, galhetas, cofres eucarísticos, salvas, custódias, báculos, turíbulos e sacrários.

OXÍMORO, OXIMORO

Figura de retórica que alia duas idéias contrárias ou antagônicas, com o intuito de ampliar a expressividade da imagem, ou dar-lhe um aspecto inusitado ou de estranhamento: esta *obscura claridade* que cai das estrelas; o *silêncio* que adveio foi *eloqüente*; se *culpa* havia, seria *modesta*; mas não deixava o *horror* de ser *belo*. O oxímoro difere da *antítese porque os sentidos contraditórios acabam formando uma só unidade, uma espécie de convivência de opostos (a grafia com proparoxítona se mantém por proveniência grega; a paroxítona, por derivação latina).

P

PÃ

Deus agrário grego, símbolo de fecundidade, protetor dos rebanhos domésticos e dos pastores da Arcádia, cujo culto espalhou-se pela Grécia. Por seu desejo e violência sexuais com as ninfas, causava-lhes o “pânico”, isto é, um medo intenso ou terror. Foi freqüentemente representado com sua flauta (“sýrinks” ou flauta de Pã), como também sob uma das formas de sátiro (rosto barbudo, pernas e pés de bode). Conforme um dos mitos, era filho de Hermes, mas dada sua feiúra, foi rejeitado pela mãe. Hermes o apresentou então aos deuses olímpicos, provocando-lhes o riso. Dioniso, no entanto, adotou-o como companheiro. Em Roma, identificou-se com o antigo deus itálico dos rebanhos, Fauno. A expressão “o grande deus Pã está morto”, atribuída a Plutarco, simbolizaria a morte do paganismo e a crescente expansão do cristianismo naquele primeiro século.

PÁGINA

1. A face destinada à impressão de textos ou de imagens de uma publicação, quase sempre numerada (livro, jornal, revista, etc). Ao conjunto unitário de duas páginas, ou faces, dá-se o nome de Folha. Página cheia – face impressa e inteiramente tomada por texto ou imagem, sem espaços em claro, título ou subtítulo; Página curta – página de livro com menor quantidade de texto do que o espaço permite, como em finais de capítulos ou de seções; Página capitular – aquela que inicia um capítulo. 2. As informações destacadas, transmitidas e visíveis no espaço da tela de um computador.

PÁGINA DE ROSTO. *FRONTISPÍCIO

PAGODE

1. Templo budista, chinês ou indiano, em formato de torre que se estreita gradativamente, possuindo andares com seus próprios telhados intermediários, projetados com abas ou beirais. 2. Conforme frei Domingos Vieira (Tesouro da Língua Portuguesa, 1873), citado por Câmara Cascudo, significou, posteriormente, “fazer funções e divertimentos de comensais e danças, e cantares e prazeres licenciosos, à semelhança dos que, na Ásia, fazem as bailarinas de certos *pagodes*, ganhando para sustentação delas e de seus ministros o preço da prostituição”. Neste sentido, o pagode indicava uma festa em prostíbulos, realizada em colônias portuguesas asiáticas. 3. Reunião informal de sambistas para execução ou mesmo para a composição de novas canções. 4. O mesmo que *coco*, folguedo nordestino. 5. Subgênero ou modalidade de samba de grande sucesso comercial e popular na última década do século XX, executado habitualmente por conjuntos em que os instrumentos de percussão (surdos, caixas, tamborins, pandeiros, etc) prevalecem sobre os de corda (cavaquinho, violão). Baseado em estruturas melódicas e harmônicas simplórias, abandonou o sentido da crônica cotidiana ou da sátira de costumes que o samba e a malandragem tradicionais também valorizavam, fixando-se, de preferência, no tema das relações amorosas, mas dando-lhe um tratamento romântico piegas e repetitivo, de escassos recursos lingüísticos, beirando, não poucas vezes, a pornografia.

PAIDEIA

Conceito grego para a ação permanente de “formação cívica integral”, e cujo significado abrangia não apenas a educação formal dos jovens, como o desenvolvimento das virtudes morais (Bem, Justiça, Temperança, Coragem, etc), a necessidade de participação e de assunção de responsabilidades nas instituições políticas, o aprendizado e a transmissão dos valores tradicionais e religiosos, com o intuito de integrar o indivíduo na comunidade – *koinônia* – concebida então como “destino comum”. Nas palavras de Werner Jaeger, “a educação não é uma propriedade individual, mas pertence, por essência, à comunidade. O caráter da comunidade imprime-se em cada um de seus membros... Em nenhuma parte o influxo da comunidade nos seus membros tem mais vigor do que no esforço constante de educar... a idéia de educação representava para ele (o homem grego) o sentido de todo o esforço humano... O princípio espiritual dos Gregos não é o individualismo, mas o ‘humanismo’, para usar a palavra no seu sentido clássico e originário... Significou a educação do Homem de acordo com a verdadeira forma humana... Tal é a genuína *paideia* grega, considerada modelo por um homem de estado romano (Varrão, Cícero)... Este ideal de Homem não é um esquema vazio, independente do espaço e do tempo. É uma forma viva que se desenvolve no solo dum povo e persiste através das mudanças históricas... Os verdadeiros representantes da *paideia* grega não são os artistas mudos – escultores, pintores, arquitetos –, mas os poetas e os músicos, os filósofos, os retóricos e os oradores, quer dizer, os homens de Estado... eles têm uma missão educadora” (Paideia).

PAINEL

1. Placa ou tabique de madeira para trabalhos cenográficos; trainel fixo ou móvel. 2. Pintura sobre placa de madeira ou de outro material; quadro. 3. Relevo arquitetônico decorativo, em forma de moldura, sobre muro ou parede. 4. *Almofada saliente aplicada sobre portas e janelas. 5. Imagem artística que recobre uma parede ou muro (pintura, fotografia, mosaico, etc). 6. Visão geral ou panorâmica a respeito de um assunto.

PAINÉIS ACÚSTICOS

Placas refletoras para dispersão uniforme de som em sala de espetáculo, suspensas no teto, formadoras de uma “concha” de reflexão. Em inglês, “acoustic clouds”.

PAIXÃO

Tendência que uma emoção ou afeição tem de não só orientar, mas ainda a de dominar a personalidade do indivíduo, fazendo-o agir de modo intenso e irresistível, e, portanto, submetendo a razão à sua força. Genericamente entendida, a emoção é um estado psíquico que, acompanhado de dor ou prazer, de atração ou de repulsão, leva o ser humano a atribuir um valor ou importância a determinado objeto ou situação vivida. Com a paixão, a emoção torna-se dominante. As emoções fundamentais e contraditórias têm sido distinguidas entre as de amor e ódio (ira). Entre esses pólos díspares, encontram-se a satisfação e o temor (o medo), o orgulho (ou a honra) e o desprezo, a alegria e a tristeza, a esperança e o desalento, além do desdém, que corresponde a uma emoção de absoluto desinteresse (ser refratário a qualquer ação do objeto, que não desperta qualquer interesse). Thomas Hobbes, por exemplo, define as emoções como “os princípios invisíveis do movimento do corpo humano” (as tendências ou *conatus*) que antecedem as ações visíveis. Desejo e amor, de um lado, e aversão ou ódio, de outro, constituem emoções assemelhadas, com a diferença de que o desejo e a aversão não se referem a um objeto em particular, enquanto que o amor e o ódio apontam para algo ou alguém de modo objetivo ou específico. Spinoza observa que o medo e a esperança estão na base do exercício do poder político (o medo de ser punido ou morrer; a

esperança de não ser punido, sobreviver ou receber uma determinada recompensa). Leibniz, por sua vez, entende que “as paixões são... tendências, ou antes, modificações das tendências que vêm da opinião ou do sentimento (emoção), e que são acompanhadas de prazer ou desprazer”. Tais tendências devem ser, no entanto, fortes e duradouras para se configurar como paixões. Na Grécia, onde foi primeiramente analisada, a paixão constitui um “sofrer a ação” (*pathos*), isto é, ser antes passivo de uma pulsão ou *oréxis* dirigida a um fim (Aristóteles). Daí que quem se deixa conduzir exclusivamente pelas paixões tem menos poder sobre si mesmo do que quem as controla. Se ninguém está delas isento, por ser uma faculdade intrinsecamente animal, a possibilidade de dosá-las, canalizá-las e com elas conviver permite o estabelecimento de atitudes éticas e de um comportamento virtuoso (em que há a interferência condutora da razão). Diferentemente de Aristóteles, o estoicismo, as religiões judaico-cristãs e o entendimento de Kant encaram as paixões como força a ser vencida ou neutralizada pela razão. Pode-se perceber, no entanto, que há muitas formas de reação humana em que as paixões são benéficas e necessárias – como o medo que nos acautela e impede correr riscos desnecessários; a coragem, que nos permite enfrentar situações críticas e sobrepujá-las; o amor, que nos concede a promessa de felicidade e a possibilidade do complemento afetivo, até a criação artística, cujas representações emotivas infundem vitalidade à obra e estimulam os afetos e a comunhão com quem as recebe. Embora Descartes (Paixões da Alma) veja nas emoções, ou mais exatamente em suas desmedidas, um mal, aceita-as como funções naturais que estimulam o corpo a se conservar, aprimorar-se ou evitar objetos. Daí serem a alegria e a tristeza as paixões fundamentais. Pela alegria, a alma detecta o que é útil para o corpo; pela tristeza, adverte-o do que lhe é prejudicial. Ver também *Pathos.

PALAVRA

1. Signo lingüístico provido de um significado externo e autônomo, que se concentra no radical. Na palavra *pátrias*, por exemplo, a estrutura *pátri* corresponde ao radical e permite a formação de um significado externo e autônomo. Já o *s* que indica o plural, não concretiza, por si só, uma palavra (é o que se chama um morfema dependente ou preso). Na observação de Saussure, a palavra constitui a manifestação verbal (oral ou escrita) de um indivíduo, ou seja, seu “ato de vontade e inteligência”, distinto, portanto, da língua, que tem função social e, como código geral, permite e orienta o uso da palavra. Costuma-se distinguir as palavras em *nomes* (substantivos, adjetivos, advérbios, os quais indicam coisas ou entes e suas qualidades) e *verbos* (que se referem a ações e estados). O mesmo que vocábulo, verbete, dicção ou, ainda, morfema livre. 2. Como sinônimo de fala, é a faculdade humana de externar sons duplamente articulados (fonemas e sílabas), cujos significados formam os discursos, estruturas transmissoras de idéias e de sentimentos.

PALCO

Área específica de representações dramática, operística e coreográfica, e ainda de apresentação musical. Identifica-se com a cena (consultar) e, por extensão, inclui o prosscênio, os bastidores e as coxias, ou seja, o conjunto da caixa do teatro. Em estruturas mais simples, o mesmo que *tablado ou estrado elevado.

PALESTRA

1. Apresentação oral, preleção ou conferência (2) pública sobre tema de áreas científica, técnica ou artística. 2. (Ant.) Local para lutas e exercícios corporais na Grécia e em Roma. 3. Conversação, colóquio.

PALESTRANTE

Orador ou agente de uma palestra (1), palestrador.

PALETA

1. Peça portátil, retangular ou ovalada, contendo habitualmente um furo na extremidade (para apreensão do dedo polegar) e na qual o pintor deposita as tintas a serem utilizadas em seu trabalho. Também Palheta. 2. A maneira particular com que o artista dispõe as tintas sobre a própria paleta, bem como as características mais usuais de um estilo ou movimento pictórico, relativamente ao uso das cores.

PALINÓDIA, PALINODIA

Poema em que se nega ou desdiz o que havia sido dito em outro anterior. Por extensão de sentido, retratação.

PALÍNDROMO

Verso ou frase cuja sonoridade e/ou sentido permanecem idênticos ou muito semelhantes, tanto se lido da esquerda para a direita, quanto ao inverso. Exemplo na língua portuguesa: ela vale assim, a missa. Em espanhol: *dabale arroz a la zorra el abad* (dava arroz à raposa o abade); em francês: *a révéler mon nom, mon nom revèlera* (ao revelar-se meu nome, meu nome será revelado). Ao poeta grego Sócrates é atribuída a invenção do palíndromo, por isso também chamado de verso sotádico. Em Roma era conhecido como verso supino, que se exemplifica em: *Roma tibi subito motibus ibit amor* (em tradução livre, “onde estiveres, Roma, o amor para ti se moverá”).

PÁLIO

Cobertura ou sobrecéu de tecido ou madeira, feita para recobrir e distinguir determinados objetos, como um trono, uma cama, ou ainda honorificar personalidades civis ou sacerdotes (nas procissões e festas religiosas) que portam uma custódia, imagem ou relíquia. Do latim *palliu*, manto ou capa. *Baldaquino.

PALMTOP

Aparelho digital ou eletrônico portátil para leitura, contendo uma tela de cristal líquido, painel de controle e um gabinete para CD-Rom, cujo conteúdo é o de um livro. *Livro.

PANEGÍRICO

Discurso oral ou escrito, em prosa ou verso, de louvor a uma personalidade, tanto quanto em defesa de uma causa pública. Com este último intento, na antigüidade, tornaram-se modelos de eloqüência os discursos de Isócrates (*Panegyrikos*) em prol da aliança e da paz entre as cidades gregas, sob a hegemonia de Felipe. Quanto ao louvor pessoal, a denominação provém de manuscritos gauleses (códices) encontrados na primeira metade do século XV pelo erudito Giovanni Aurispa, que incluíam doze cartas de autores e épocas diferentes (dos séculos I ao IV), dirigidos quase todos a imperadores e dignitários bizantinos (entre eles Teodósio e Constantino), ou ainda a césares (Trajano, Diocleciano). Constituem textos oficiais laudatórios, repletos de elogios àquelas autoridades. Segundo a definição de Curtius, corresponde à “acentuação da incapacidade de dominar o assunto”, ou seja, ao fato de que “o orador não encontra as merecidas palavras para louvar a pessoa homenageada”, surgindo daí o impasse para externar o indizível, ou a impossibilidade de proferir muito, quando a oportunidade só permite falar pouco. Outra maneira de valorizar freqüentemente a pessoa em causa é a de estender a “todos” a admiração ou os mesmos sentimentos de alegria, de respeito ou de tristeza.

PANFLETO

1. Pequena obra de literatura popular, surgida na Holanda durante o Renascimento, narrando ou comentando, em versos, fatos cotidianos ou acontecimentos históricos (ver Cordel, Literatura de). 2. Texto breve escrito com intenções críticas, polêmicas ou satíricas, tratando geralmente de arte, religião ou política. Sob tal denominação, o humanista liberal Paul Louis Courier escreveu duas séries de veementes críticas à restauração monárquica francesa, no início do século XIX (“Pamphlets” e “Le Pamphlet des Pamphlets”).

PANO DE BOCA

*Cortina que separa o palco da platéia ou assistência.

PANORAMA

1. Desenho, fotografia ou montagem fotográfica que reproduz uma paisagem ampla, em perspectiva. Pode constituir um trabalho exclusivo, autônomo, ou servir como tela cenográfica. 2. Tela de grandes dimensões para a projeção de imagens audiovisuais (slides e filmes).

PANORÂMICA. *CINEMA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**PANO RÁPIDO**

Expressão de uso teatral para indicar o fechamento imediato das cortinas, finalizando a cena da maneira a mais breve possível.

PANTOCRÁTICO

Refere-se à imagem frontal e triunfante de Cristo, como as comumente representadas em mosaicos bizantinos. De Pantocrator, “que sobre tudo tem poder”.

PANTOMIMA. *MÍMICA**PAPIER COLLÉ**

Tipo de *colagem realizada especialmente com papéis – jornal, papel de parede, papel de embalagens, etc – e aplicada sobre obras de desenho e pintura. Do francês “papel colado”.

PAPIRO

Suporte para escrita e desenho criado pelos antigos egípcios a partir das fibras de uma planta de mesmo nome, uma espécie de bambu. Era confeccionado em duas camadas superpostas de fatias finas e cruzadas (sentidos horizontal e vertical), batidas (para a colagem com a própria seiva) e postas a secar. Sua manufatura já se encontrava desenvolvida por volta de meados do terceiro milênio a.C. *Pergaminho, *Velino.

PAR

*Refletor dotado de um espelho côncavo, de forma parabólica e colocado junto ao filamento da lâmpada e que tem por finalidade projetar uma luminosidade intensa, potente e bem direcionada. Do inglês *Parabolic Aluminized Reflector*.

PARÁBOLA

Narrativa de curta dimensão, ao mesmo tempo didática e simbólica, metafórica, requerendo portanto uma interpretação, e destinada a servir de exemplo ético ou moral.

Assim sendo, contém dois níveis complementares: um propriamente lingüístico, narrativo ou formalmente expresso, e outro velado, profundo ou significativo – o da moralidade ou da ideologia. Seus personagens, à diferença de fábulas e alegorias, são exclusivamente humanos. A maior fonte de parábolas é sem dúvida a Bíblia. Como ilustração, a parábola do Semeador, constante do Novo Testamento: “Saiu o que semeia a semear o seu grão: e ao semeá-lo, uma parte caiu junto ao caminho, e foi pisada, e a comeram as aves do céus. E outra caiu sobre pedregulho: e quando foi nascida secou-se, porque não tinha umidade. E a outra caiu entre espinhos, e logo os espinhos, que com ela nasceram, a afogaram. E outra caiu em boa terra: e depois de nascer, deu fruto, cento por um”. A semente refere-se à palavra de Deus. A que caiu à beira do caminho são aqueles que a ouviram, mas tentados pelo mal, nela descreeram e se afastaram. A que caiu em pedregulho significa os que a receberam com prazer, mas não tendo firmeza ou raízes, voltaram a esquecê-la. A que caiu entre espinhos são os que a ouviram, mas foram sufocados pelos apelos da riqueza e dos prazeres materiais, não dando frutos. Finalmente, a palavra que caiu em boa terra são os que a aceitaram com consciência e coração sadio, e assim a reproduziram, a fizeram ecoar.

PARADIGMA

1. Do ponto de vista lingüístico, consultar Sintagma e ainda Semiologia-Semiótica. 2. Em filosofia, tanto pode ter o sentido de modelo quanto o de exemplo, ou seja, o de um enunciado particular que representa o geral ou o universal. Para o epistemólogo Thomas Kuhn, o paradigma constitui um conjunto de princípios, de teorias, de leis e de aplicações científicas coerentes entre si, ou “aquilo que os membros de uma comunidade científica compartilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste de indivíduos que partilham um paradigma”. Uma superação ou “revolução científica” ocorre, historicamente, pela pressuposição de um novo paradigma que rejeita ou contradiz outro já constituído. Por exemplo, a física de Galileu, oposta à de Aristóteles-Ptolomeu, ou a de Einstein, que colide com a de Newton.

PARÁFRASE

1. Constitui uma interpretação, reinterpretação ou comentário ampliado sobre um texto já existente ou idéia anteriormente exposta. Quando se trata de um exercício crítico ou ensaístico, a paráfrase pode ser tomada como sinônimo de exegese. Quando uma obra poética, narrativa ou dramática dá seqüência a outra, que lhe serviu de ponto de partida, ocorre uma paráfrase de tipo puramente literário, pela qual um autor dá continuidade à linguagem ou ao estilo do que lhe precedeu. 2. Técnica do contraponto musical, em que uma outra voz faz referência à melodia. 3. Modificação de uma melodia a partir de seu tema.

PARAGOGUE

Figura de metaplasmo. Ver Escansão.

PARALELISMO

Figura retórica de harmonia e de construção literárias que repete idéias e palavras em uma rede de afinidades e de correspondências de significado ou de sonoridades. A poética da Bíblia judaica, como de resto quase todas as poesias semítica, chinesa, védica, ou ainda vários exemplos do *trovadorismo medieval, é construída estilisticamente pelo uso de paralelismos. Como exemplo, um trecho da versão do Gênesis, transcrito por Haroldo de Campos: “E Deus concluiu / no dia sétimo / a obra / do seu fazer. / E ele descansou / no dia sétimo / da obra toda feita / do seu fazer”. Outro exemplo, este da música popular brasileira, encontra-se na letra de Tem mais Samba, de Chico Buarque:

“Tem mais samba no encontro que na espera / Tem mais samba a maldade que a ferida / Tem mais samba no porto que na vela / Tem mais samba o perdão que a despedida”. Comentadores há, no entanto, que opinam pela monotonia e pobreza das imagens quando a repetição constitui um traço compulsivo da elaboração poética ou mesmo narrativa. *Anáfora e *Epístrofe.

PARALOGISMO

Raciocínio ilógico e falso, não por intenção ou vontade de seu autor, mas por erro não percebido e, assim, imanente na articulação das premissas e de suas conclusões. Assim sendo, o paralogismo não se confunde com o sofisma, que é construído conscientemente.

PARCAS. *MOIRA(S)

PARÊMIA

1. O mesmo que *provérbio, aforismo, dito popular, objeto de pesquisa e de estudo da *paremiologia. Em seu extenso e instrutivo *Adagia*, Erasmo de Roterdã nos esclarece o sentido do termo: “Parêmia, segundo a definição de Donato, é um provérbio apropriado a fatos e ocasiões do tempo. Diomedes, de sua parte, a define deste modo – parêmia é o emprego popular de um provérbio, apropriado às circunstâncias e ocasiões do tempo, que exprime um significado diverso daquele dito ou expresso... Por não poucos, é mais assim definida: uma sentença racional que se emprega na condução da vida cotidiana, tendo em si grande utilidade, expressa com alguma obscuridade”. Exemplo: *exigir tributo de um morto*, que os gregos antigos já empregavam para se referir tanto àqueles que obtêm uma riqueza ilícita quanto a um poder que escorcha o povo com os mais variados tributos. 2. Sinônimo ainda de *alegoria.

PAREMIOLOGIA

O conjunto de estudos folclóricos ou de cultura popular referentes aos “modos de dizer” coletivos e tradicionais de povos e regiões, consubstanciados, genericamente, em provérbios, adágios, aforismos, ditados, refrães ou anexins. De acordo com o pesquisador Leroux de Lincy, autor do “*Livre des Proverbes Français*” (Livro dos Provérbios Franceses – 1859), as primeiras coleções e comparações desse teor datam do século XII (na França da época, os “respits” ou “reprouviers”). De maneira mais metódica e organizada, surgiram em Espanha os “*Refranes y Provérbios*”, de Nuñez de Guzmán (século XVI), incluindo línguas européias diversas. Em português, as primeiras compilações provêm do século XVII, em obras dos padres Antônio Delicado e Bento Pereira. Na Alemanha e na Rússia existem, respectivamente, as coletâneas de Wander (com 45 mil adágios) e a de Dahl (com cerca de 25 mil). Para Amadeu Amaral, a investigação paremiológica torna evidente que essas proposições “encerram um fundo condensado de experiência refletida; são amostras de um ‘saber de experiências feito’, experiências da alma humana, das relações sociais e dos fenômenos da natureza. Não há que discutir a legitimidade teórica ou lógica desse saber; basta certificar-se que é ... um conjunto de ‘verdades’ gerais, adequadas à mentalidade média dos povos e expresso com a segurança da convicção. Este aspecto é que levou Vico (o filósofo italiano Giambattista Vico) a criar a famosa frase ‘sabedoria das nações’, aplicada aos provérbios”. *Adágio e *Provérbio.

PARLENDIA

Verso ou cantilena ritmada para divertimento infantil, ou utilizada pelas próprias crianças para o sorteio de jogos ou dos participantes das brincadeiras: “Uni, du, ni, tê, salamê, mingüê, um sorvete colorê, uni, du, ni, tê”. Por vezes, serve como técnica mnemônica para seqüência de números, de nomes, de dias ou de meses. “Um, dois, feijão com arroz;

três, quatro, come no prato; cinco, seis, joga xadrez; sete, oito, come biscoito; nove, dez, vai na pia e lava os pés”. Outros exemplos (as variações são inúmeras): a) “Hoje é domingo, / Pede cachimbo. / O cachimbo é de barro, / Bate no jarro, / O jarro é de ouro, / Bate no touro. / O touro é valente, / Bate na gente. / A gente é fraco, / Cai no buraco. / O buraco é fundo, / Se acaba o mundo”; b) “Cadê a pedra? / Está no mato. / Cadê o mato? / O fogo queimou. / Cadê o fogo? / A água apagou. / Cadê a água? / O boi bebeu. / Cadê o boi? / Foi buscar milho prá galinha. / Cadê a galinha? / Está pondo ovo. / Cadê o ovo? / O padre comeu. / Cadê o padre? / Foi rezar missa. / Cadê a missa? / Já se acabou”.

PARNASIANISMO

Entre as reações literárias anti-românticas da segunda metade do século XIX, a poesia parnasiana propôs uma estética deliberadamente avessa aos transbordamentos emotivos, reivindicando, em seu lugar, um tratamento lírico domesticado, contido, de traços filosóficos, um intelectualismo mais severo e de caráter impessoal, além de grande preocupação com a forma literária, ou culto da Beleza. O nome proveio de uma publicação francesa editada em 1866, sob o título de O Parnaso Contemporâneo, para a qual colaboraram os adeptos da nova corrente, entre eles: Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore Banville, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé. Duas outras edições do Parnaso saíram, respectivamente, em 1871 e 1876, com esses e outros escritores, como Anatole France. Mas os princípios do grupo, aos quais aderiram poetas de várias outras nacionalidades, foram sugeridos bem antes por Leconte de Lisle, no prefácio de seu livro Poemas Antigos (1852), em que afirma, a propósito das efusões românticas: “Há na confissão pública angústias do coração e nessas volúpias, não menos amargas, uma vaidade e uma profanação gratuitas”, oferecidas apenas ao prazer mundano ou ao gosto da “plebe carnívora”. Por esse motivo, escreve ainda num dos poemas: “Não te venderei minha embriaguez ou mal, / não entregarei minha vida aos teus gracejos, / não dançarei sobre o teu palco banal / enlaçado com bufões e prostitutas”. A criação poética não deveria continuar entregue aos subjetivismos extremos e fantasiosos ou às improvisações estilísticas, substituindo-se então as grandes emoções de fundo psicológico por explorações sutis de impressões ou sensações. Deixou-se ainda pautar pelo rigorismo das ciências (físicas, biológicas, históricas ou sociológicas), pelo realismo já existente na literatura narrativa, com o qual se buscava maior objetividade na descrição da vida cotidiana e por uma preocupação estudada e minuciosa da composição – o “cinzelamento” métrico dos versos, o uso de um vocabulário preciso e pouco vulgar, de rimas ricas, o fecho ou chave de ouro dos sonetos, enfim, a “fatura perfeita e honrada”, ainda que difícil e antiplebéia. *Realismo-Naturalismo. Atitude, diga-se de passagem, que Baudelaire assumiu por meio do “dandismo”, da “superioridade aristocrática do espírito”, do ideal supremo depositado na Beleza, ao menos enquanto durou a rica herança financeira paterna. Essa virtuosidade da forma já buscara também Banville no livro Estalactites (1846), quando pede a um escultor (um artista, em geral) que procure com cuidado o mármore mais perfeito e seja paciente na criação das formas, sem se deixar levar pela pronta facilidade dos “amores misteriosos, nem dos divinos combates” (“Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l’extase, / Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase. / Cherche longtemps sa forme et n’y retrace pas / D’amours mystérieux ni de divins combats”). Alguns advogaram o princípio da “arte pela arte” (ver *ars gratia artis*), cabendo a Gautier a mais ardorosa defesa do “desinteresse estético”. Os mitos greco-romanos e os acontecimentos históricos foram ainda, freqüentemente, objeto das poesias parnasianas, mas tratadas de modo a incorporar as recentes interpretações “positivistas”. Um exemplo é o poema de concepção épica Os Conquistadores, de Heredia, que não se furta à crítica dos navegantes espanhóis pela brutalidade e pela fome de ouro: “Como um

vôo de falcões fora da carniceria natal, / Cansados de carregar suas misérias centenárias, / De Palos de Morguer, capitães e tropas mercenárias / Faziam-se ao mar, bêbados de um sonho heróico e brutal”. O critério de impessoalidade (de menor expressividade subjetiva) levou o movimento a utilizar também o recurso da descrição pormenorizada de objetos ou personagens, como no famoso Cisne, de Prudhomme: “Sem ruído, no espelho das águas profundas e calmas, / O cisne afasta a onda com suas largas palmas, / E desliza. A penugem de seus flancos assemelha-se / Às neves de abril que ao sol se desfazem; / Firme e de um branco fosco, vibrante sob o vento / Sua grande asa o conduz como a um navio lento. / Levanta seu belo pescoço acima dos caniços / E o mergulha, levando-o alongado sob as águas. / Curva-o gracioso como um perfil de acanto / E esconde o bico negro sob o alvo manto”. Alfred Tennyson veio a ser o representante por excelência do parnasianismo inglês, poeta oficial e laureado do vitorianismo. Uniu a forma escultural do verso a temas clássicos (Ulisses, Demeter), ao orgulhoso sentimento das conquistas britânicas e a uma certa melancolia passadista: “embora não sejamos agora aquela potência que nos velhos tempos / moveu a terra e o céu, eis o que somos, nós somos”... “certamente, certamente, o repouso é mais doce / descansai, irmãos marinheiros, não iremos mais navegar”. Poesia de “gentleman”, cujos princípios ainda atraíram, na Inglaterra, Athur O’Shaughnessy e Robert Bridges. Nos Estados Unidos, o pós-romantismo de Henry Longfellow teve como modelo a impassibilidade de Tennyson. Suas melhores obras são peças narrativas, como Evangeline e O Canto de Hiawatha, além de sonetos com “chave de ouro”, nos quais demonstra o seu talento para uma versificação sóbria, simetricamente elaborada. Muito diferente é o caso de Emily Dickinson, que só se aproxima da corrente parnasiana pela negação do sentimentalismo e pelos sentidos igualmente místicos e intelectualizados de seus versos curtos, epigramáticos, de densa psicologia, que dificilmente atraem o gosto popular. Ganhando contornos geográficos relativamente amplos, o parnasianismo serviu de estímulo aos autores da “renascença” classicista (e ao mesmo tempo nacionalista) na Provença (Frédéric Mistral), na Catalunha (Jacint Verdaguer), na Itália (Giosue Carducci, um mestre da poesia culta, latinizante e anticristã), na Espanha (as obras finais de Rosalía de Castro), na Suécia (Graf Snoilsky), na República Checa (Jaroslav Vrchlicky, ainda hoje considerado o seu “poeta nacional”), no México (Manuel Othón), em Portugal (Antero de Quental, Gonçalves Crespo, Cesário Verde, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro) e no Brasil, cujos poetas adotaram, voluntariamente, a denominação francesa. Escrevendo em 1901, diz-nos José Veríssimo (Estudos de Literatura Brasileira): “São dos anos 70 as primeiras manifestações do parnasianismo nas nossas letras... Foram, se não me engano, as Miniaturas de Gonçalves Crespo... Publicadas em Portugal, em 1872, aqui entraram a ser lidas e admiradas... É talvez nas Telas Sonantes – reparem no título – do Sr. Afonso Celso, publicadas em 1876, que balbucia pela primeira vez o parnasianismo aqui, não só na preocupação da forma, mas no motivo objetivo e impessoal dos poemas. Em 1875 vêm a lume as Canções Românticas do Sr. Alberto de Oliveira e a Lira dos Verdes Anos e os Cantos Tropicais do malogrado Teófilo Dias... É dos últimos dias dos anos de 1870 que se pode datar o nosso parnasianismo... (Aqui) perdeu muito da impersonalidade que lhe quiseram dar os mestres da escola de Paris. Contra isso estava a já forte tradição do nosso lirismo sentimental, piegas mesmo, e personalíssimo, e o nosso temperamento lascivo, senão voluptuoso, impressionável, amoroso, senão apaixonado... Da influência do parnasianismo resultaram afinal três aquisições úteis à nossa poesia: uma forma em suma mais perfeita, uma diminuição do subjetivismo sentimental e um gosto novo de temas gerais”. Além de Alberto de Oliveira, os mais destacados poetas nacionais da corrente foram Raimundo Correia, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac que, a respeito do assunto, escreveu: “Nunca houve uma escola parnasiana, nem aqui, nem na Europa, se nesta designação quisermos exprimir uma revolução poética, trazendo invenções e

novidades... Os poetas... quiseram apenas lembrar que, em matéria de arte, não se compreende um artista sem arte; que, sem palavras precisas, não há idéias vivas; que sem locução perfeita, não há perfeita comunicação de sentimentos; e que não pode haver simplicidade artística sem trabalho, e mestria sem estudo”. Um exemplo significativo de poesia parnasiana brasileira é esta “Ronda Noturna” de Bilac: “Noite cerrada, tormentosa, escura, / Lá fora. Dorme em trevas o convento. / Queda imoto o arvoredado. Não fulgura / Uma estrela no torvo firmamento. / Dentro é tudo mudez. Flébil murmura, / De espaço a espaço, entanto, a voz do vento: / E há um rasgar de sudários pela altura, / Passo de espectros pelo pavimento.../ Mas, de súbito, os gonzos das pesadas / Portas rangem... Ecoa surdamente / Leve rumor de vozes abafadas. / E, ao clarão de uma lâmpada tremente, / Do claustro sob as tácitas arcadas / Passa a ronda noturna, lentamente”. Registre-se, por fim, que o culto da forma não foi abandonado pela poética simbolista subsequente, tanto na Europa como no Brasil.

PARÓDIA

Obra cênica, narrativa ou poética que imita, de maneira cômica ou humorística, a forma ou o conteúdo de outra já conhecida e séria, freqüentemente com intuito de ridicularizá-la. Na análise que faz da comicidade (O Chiste e sua Relação com o Inconsciente), Freud ressalta que tanto a paródia quanto a caricatura são processos de “degradar” objetos eminentes. Dirigem-se, portanto, contra obras, pessoas ou instituições investidas de uma autoridade social ou cultural, imposta ou convencionalmente aceita. O mecanismo para essa degradação consiste em modificar, rebaixando, as formas dos gestos, das atitudes e das palavras (o nível lingüístico). Literariamente, surgiu na Grécia, onde se compuseram, por exemplo, a *Batrachomimachia* (Batalha das Rãs e dos Ratos, provavelmente do século V a. C., atribuída a Pigres), baseada na *Ilíada*, e a *Gigantomachia* (Batalha dos Gigantes), do poeta Hegemon de Taso (século V a. C). Na Renascença, destacou-se, entre outros, Teófilo Folengo, poeta satírico inventor do “estilo macarrônico” e que, além da *Moschea* (a luta das moscas contra as formigas), compôs *Balthus* (sátira às crenças e costumes da época) e *L’Orlandino*, paródia do épico Orlando Furioso. Tomando-se por base a Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, são paródicos os seguintes versos de Oswald de Andrade: “Minha terra tem palmares / onde gorjeia o mar / os passarinhos daqui / não cantam como os de lá”. Ou ainda os de Murilo Mendes: “Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza”. Uma menção paródica famosa (e para muitos chocante), no âmbito do cinema, encontra-se no filme *Veridiana*, de Buñuel. Nela, um grupo de pobres e beberrões, sentados em volta de uma mesa, é convidado, por uma das mulheres ali presentes, a imitar a santa ceia. Dizendo que vai “fotografar” a cena, a mulher levanta a saia e mostra a vagina. De *paroidia*, canto paralelo. *Herói-Cômico.

PARONÍMIA, PARÔNIMO, PARONOMÁSIA

Semelhança formal entre vocábulos de significados distintos, no interior de um mesmo idioma, envolvendo tanto a escrita quanto a locução ou a pronúncia. Por exemplo: comprimento e cumprimento; ratificar e retificar; discriminar e discriminar. A paronímia não ocorre por derivação das palavras, mas por diferenças de significação nos componentes das palavras: fonemas, radicais, afixos, etc.

PARRÉSIA

Figura retórica de pensamento que adverte ou exorta, de modo atrevido ou contundente, uma personalidade de poder ou instituição de prestígio. Exemplo de Almeida Garret em O Alfageme de Santarém: “Ouviste isto, Nuno Álvares Pereira? Ouviste, senhor condestável do reino, senhor de Ourém? Quanto mais títulos e honras, e senhorios e mercês e grandezas

tendes, para vos eu chamar por todos eles e vos dizer... para te envergonhar com eles todos, Nuno, e te dizer: És tudo isso, Nuno, D. Nuno: olha agora o Alfageme, o homem do povo, e vê o que lhe fizeste!”

PARTIDO ALTO

Samba elaborado em reunião ou roda de sambistas, na qual se improvisam versos a partir de um tema ou estribilho, cantado em coro. Por exemplo, o “puxador” pergunta: - “Qual é a pedra mais doce?”, ao que o coro responde: - “É a pedra da rapadura”. “E de onde vem a pedra?”, continua o puxador. “Vem da cana madura”, retorna o coro.

PARTITA

1. Denominação italiana empregada nos séculos XVII e XVIII para peça instrumental única, mas contendo variações e andamentos distintos, baseados em danças. 2. O mesmo que suíte (consultar), ou seja, seqüência musical com movimentos destacados ou série de variações sobre um mesmo tema melódico, inclusive as suítes de danças.

PARTITURA

Obra musical graficamente representada, por escrita manual ou impressão, contendo as devidas notações em pentagramas ou pautas, ligadas por barras de compasso, trazendo de modo ordenado e em seqüência as partes instrumentais e/ou vocais, destinadas à leitura e execução dos intérpretes. Partitura de regência: partitura completa para orquestra e uso do regente ou maestro, abrangendo as indicações, em separado, de todas as classes de instrumentos participantes, habitualmente dispostos em madeira, metais, percussão, instrumentos solistas e cordas. Partitura de bolso ou miniatura: a obra completa impressa em tamanho reduzido, para estudo. Partitura ou redução para piano: aquela que transcreve para este instrumento as partes da orquestra ou mesmo de vozes. Partitura vocal: a que traz as partes vocais contidas na peça coral ou operística, reduzindo-se normalmente para piano as notações da orquestra. Partitura gráfica: forma de registro surgido na metade do século XX que se utiliza de analogias visuais, de grafismos ou de símbolos extra-musicais absolutamente diversos da notação tradicional. Empregada em composições de músicas concreta, aleatória, eletracústica ou pós-serial.

PARUSIA. *ESCATOLOGIA

PAS COURU. *PAS DE BOURRÉE

PAS DE BOURRÉE

Passo de dança usado para deslocamento espacial, em linha reta, em diagonal ou mesmo circularmente. Divide-se em duas formas básicas: com mudança de pés, quando o movimento tem início com um pé à frente e se conclui com outro; sem mudança de pés, quando o começo e o fim do movimento têm à frente o mesmo pé. Em seu desenvolvimento, as posições corporais se alternam – mudanças da perna de apoio, uso de *pliés* e de meio *pliés*, utilização de pontas e de meia-pontas, giros inteiros e meia-voltas. Uma seqüência mais longa do “pas de bourrée” é normalmente empregada como preparação para grandes saltos e, nesse caso, recebe ainda o nome de *pas couru* (passo corrido).

PAS DE DEUX, PAS DE TROIS

Expressão francesa regularmente empregada para os movimentos de dança executados por uma bailarina e um bailarino, e, de maneira clássica, consistindo de quatro etapas: um adágio comum, seguindo-se a variação do personagem masculino, a variação da bailarina

(ambos com passagens em alegre, vibrantes) e a *coda*, ou seja, a reunião final de ambos os executantes. No *pas de trois*, a seqüência é realizada por três intérpretes.

PASQUIM

1. Forma poética popular, geralmente elaborada em quadras ou sextilhas, de conteúdo narrativo e cantada, tratando de eventos reais, ainda que com acréscimos imaginários. Segundo Gioconda Mussolini, que coligiu vários exemplos no litoral de São Paulo, “o pasquim precisa ser bem assuntado. Seu autor fica alerta a tudo o que diz respeito ao assunto, recolhendo palpites. Vai procedendo por anexação. Anexação diária, cronologicamente lançada. Nunca encerra um pasquim antes que o acontecimento que aborda tenha chegado a um desfecho”. Assim, por exemplo, o Pasquim do Terezinha (um navio naufragado em Ilhabela): “No dia 2 de fevereiro / Naquele tempo que deu / Foi o Loyd Terezinha / Nos Borrifos pereceu. / Logo que bateu nas pedras / Que o imediato saltou, / O comandante de bordo / Logo lhe comunicou. / Logo que batesse em terra / Que pulasse no costão, / Que pedisse um socorro / Prá salvar a tripulação. / Botaram um cabo de espia / E uma boa baleeira, / Assim mesmo que salvaram / A tripulação inteira”. É ainda corriqueiro fazer-se acompanhar o pasquim por som de viola, mesmo que se utilize uma melodia já conhecida. 2. Escrito ou folheto de circulação pública em que predominem a crítica e a sátira, assim como jornal com os mesmos propósitos.

PASSISTA

Componente de escola de samba, de clube de frevo ou de trio elétrico que domina os passos da dança e sabe improvisar durante o desfile de sua agremiação.

PASTEL

Bastão de giz contendo pigmentos corantes misturados a uma liga ou aglutinante, normalmente a goma arábica, e de dureza variável (na dependência da quantidade de aglutinante), usado para desenho e pintura. O pastel fornece uma textura macia, esbatida e opaca à obra pictórica, e pode ser aplicado com pincéis, com os dedos ou mesmo com pedaço de pão, tanto em camadas simples como superpostas. Requer, de preferência, um fixador na etapa final do trabalho.

PASTICHE, PASTICHO

Obra plástica, literária ou musical elaborada a partir de fragmentos de uma ou de várias outras, mais expressivas ou célebres, e assim desconsiderada em sua qualidade. Imitação sem valor, ainda que não seja uma cópia direta do original.

PASTORA

1. Mulher participante dos cordões pastoris e dos ranchos nordestinos brasileiros que saíam durante os festejos natalinos e de reis. 2. Componente feminina de escola de samba ou de bloco carnavalesco.

PASTORAL

1. Em música, obra dramática e de caráter operístico cujo início deveu-se ao círculo renascentista e florentino dos intelectuais, escritores e músicos da Camerata Bardi (ver Ópera), de tessitura homofônica e oposta à polifonia dominante da época. Exemplos dessas primeiras monodias, que fizeram evoluir o recitativo, ou “palavra expressiva”, foram Dafne (1594), Eurídice (1600) e Os Filhos de Ciro (1607). O espírito da pastoral permaneceu em obras posteriores e já inteiramente operísticas, como n’O Pastor Fido e Acis e Galatea, ambas de Händel. Pode ser ainda uma composição para voz solista ou simplesmente instrumental, geralmente em compassos 6/8 ou 12/8, e que, em qualquer

dos casos, procura transmitir sensações idílicas da vida pastoril ou campestre. A concepção da pastoral é acentuadamente neoclássica e sintetiza uma de suas idéias, qual seja, a de preservação de uma natureza cordial, de perfeita convivência entre deuses, homens e criaturas animais, anterior à queda e degradação da sociedade humana (*Pastoril e *Drama Pastoril). 2. Gênero de narrativa clássico-renascentista, baseada nos mesmos sentimentos utópicos e idealizados da poesia idílica, tendo por tema as relações amorosas de personagens arcádicos ou campestres, sobretudo pastores. Entre as mais características novelas pastorais (ou pastoris) encontram-se Diana, de Jorge de Montemor, Diana Enamorada, de Gaspar Gil Polo, Galatéia, de Cervantes, Os Pastores de Bétis, de Gonzalo de Saavedra, Arcádia, de Sir Philip Sidney, ou Rosalynde, de Thomas Lodge. Essas narrativas em prosa conduziram aos dramas barrocos posteriores. 3. Tipo de pintura paisagística que reproduz a Arcádia, com seus habitantes: semideuses, ninfas, sátiros, pastores e pastoras. 4. Como obra de literatura poética, o mesmo que *bucólica, *écloga, *idílio. 5. Uma orientação teológica e ao mesmo tempo de ação evangélico-social, emanada do papa ou de bispo diocesano, dirigida ao clero e aos fiéis.

PASTORIL, PASTORINHAS

1. Como substantivo, o termo pastoril designa o conjunto de cantos, louvações e a dança dramática realizados em praça pública, em recintos fechados, frente a igrejas ou presépios durante a época de natal, sobretudo nas regiões nordestinas brasileiras. Representavam-se nele a anunciação do nascimento de Cristo aos pastores e pastoras, a adoração dos Reis Magos e, por vezes, o massacre dos inocentes. Conforme Renato Almeida, “o que tem maior significado pastoril é constituírem as pastoras o elemento básico na função coro, tomado como personagem (coletivo). Ele (o coro das pastoras) é que tem o papel dramático, sendo os pastoris reminiscências dos autos da natividade e dos vilancicos portugueses”. O pastoril proveio de dramas litúrgicos do final da Idade Média e ainda encenados no Renascimento, como, por exemplo, o representado por Gil Vicente para o rei D.João III, em 1523. No Brasil, era habitual haver dois cordões simultâneos de pastoras, os de fitas azuis e vermelhas, encarregados ainda dos toques de pandeiro, sendo acompanhados por bandas de pau e corda, violões e cavaquinhos. Várias dessas manifestações incorporaram cantos e danças laicas, inclusive personagens populares em situações cômicas, como a registrada por Mário de Andrade, indicando a profanação gradativa do auto litúrgico: “Boa noite, meus senhores, / Viemos cumprimentar, / Que é já chegada a hora. / Nós queremos vadiar! (bis) / Em que belo dia nós saímos passear, / Dando louvores a nosso grande bailar! / Ai, vamos todas dar prazer ao povo! / Viva a folia neste grande festival! / Olhaí, olhaí, oh meus senhores, / Nossa forma de trajar. / As nossas saias brancas, / Os nossos chapéus de abismar”. O mesmo que Pastorinhas. 2. Como adjetivo, aquilo que qualifica a vida de pastor e, por extensão, campestre, rústico, bucólico, como, por exemplo, “literatura pastoril” (poesias, novelas e dramas). *Bucólico, *Drama Pastoril, *Écloga, *Idílio e *Pastoral.

PATÉTICO

1. Ação narrada ou dramatizada que conduz a sofrimentos, dores, morte ou destruição, típica das tragédias. 2. Sentimento lírico ou estado emocional que comove e desperta tristeza. *Pathos.

PATHOS

1. Palavra grega que, nos relatos míticos, indica a “prova final” do herói, aquela que, freqüentemente, o conduz à morte. 2. Em retórica, diz respeito à expressão apaixonada, a um sentimento comovedor ou a uma experiência psíquica intensa, agitada e sofredora;

daí patético. 3. Em filosofia, vincula-se à idéia de paixão, ou seja, a de ser afetado primariamente por alguma coisa ou objeto (contrariamente ao agir sobre a coisa – Aristóteles) e, além disso, desejá-la com ardor. A reação secundária pode levar a paixões nobres – à verdade, à justiça, à piedade – ou a sentimentos e ações ignóbeis ou imorais (mentira, avareza, insídia, ambição desmedida, roubo, assassinato, etc). Para Descartes, significa ser excitado espiritual ou materialmente, sem que a vontade exerça domínio sobre a fonte e o modo de excitação. No dizer de Hegel (Curso de Estética), entretanto, “A palavra *pathos* é de difícil tradução, pois paixão implica algo de insignificante ou baixo – como quando dizemos que um homem não deve sucumbir às paixões. Aqui tomamos o termo *pathos* em sentido mais elevado, sem qualquer nuance de censura ou egoísmo. Assim, por exemplo, que o amor sagrado de Antígona por seu irmão consiste em um *pathos*, no sentido grego... Deve-se limitar o *pathos* às ações humanas e pensá-lo como o conteúdo racional essencial presente no ‘eu’ humano, preenchendo e penetrando a alma inteira”. É um fenômeno de consciência, portanto, que dá forma à personalidade do indivíduo, além de elemento psíquico que permite a grandeza dos atos heróicos, ou seja, os atos de coragem e sacrifício. *Paixão.

PÁTINA

1. Qualquer depósito ou reação química que modifique a cor ou a textura superficial de objetos de artes plásticas. Em pintura, a oxidação que se forma no verniz ou na tinta, dada a exposição à luz e ao ar. Em escultura ou peças modeladas, o mesmo fenômeno pode ocorrer, sendo o material de bronze, estanho ou ferro. 2. Coloração ou textura artificial ou deliberadamente produzidas em móveis e objetos artesanais, com a intenção de fazê-los parecer mais antigos.

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO-CULTURAL – PATRIMÔNIO MUNDIAL

Obra, monumento ou conjunto artístico, individual ou coletivo, reputado como possuidor de qualidades a serem conservadas e protegidas em virtude de seus valores históricos, estéticos, arqueológicos ou antropológicos, bem como sítios ou paisagens naturais cujas formações geológicas e biológicas mereçam estar resguardadas da deterioração humana, em decorrência de sua beleza, fragilidade ou necessidade ambientais. Em qualquer dos casos, admite-se que a destruição do bem seja irreparável para as gerações atuais e futuras, considerando-se aspectos como a vivência e a identidade cultural das populações locais, memória, documento ou referência históricas, além dos próprios atributos estéticos ou necessidades vitais que possam conter. Genericamente, os patrimônios podem ter importância regional, nacional ou internacional. Neste último caso, adquirem o status de Patrimônio Mundial. No Brasil, a concepção de patrimônio cultural já estava presente no Decreto-lei nº 25 da época getulista, assim definido: “Conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja preservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer pelo excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. A ONU, por intermédio da UNESCO, iniciou em 1960 a primeira campanha internacional de preservação de um patrimônio artístico-cultural de toda a humanidade – o complexo arquitetônico, escultórico e religioso de Abu Simbel, no Egito, ameaçado então pela barragem hidrelétrica de Assuã. Na oportunidade, o escritor André Malraux escreveu, para o ato de lançamento dos trabalhos de remoção: “Só há um ato sobre o qual não prevalecem nem a indiferença das constelações, nem o murmúrio eterno dos rios: o ato pelo qual o homem arranca algo da morte”. Em 1972, assinou-se a “Convenção sobre a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural”. Em conformidade com os dispositivos do acordo, foram estabelecidos os seguintes critérios para os bens artístico-culturais: representar uma obra-prima do gênero humano; testemunhar uma considerável troca de influências durante determinado período, ou em determinada área cultural, ou no

desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, da planificação urbana ou da criação de paisagens; representar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização viva ou desaparecida; oferecer exemplo eminente de algum tipo de construção que ilustre um ou mais períodos da história da humanidade; constituir um eminente exemplo de assentamento humano ou de ocupação territorial, sobretudo quando ele se torna vulnerável, sob o efeito de mutações irreversíveis; estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou tradições vivas, idéias, crenças ou obras artísticas e literárias de excepcional significação universal. Quanto aos bens naturais, são seus critérios de eleição: constituir exemplos representativos dos grandes estágios da história da Terra, inclusive testemunhos da vida, de processos geológicos ligados ao desenvolvimento das formas terrestres ou de elementos geomórficos ou fisiográficos; representar elementos de processos ecológicos e biológicos em curso na evolução e no desenvolvimento dos ecossistemas e comunidades de plantas e animais terrestres, aquáticos, costeiros e marinhos; representar fenômenos naturais e constituir áreas de beleza natural ou de importância estética excepcionais; conter os habitats naturais mais representativos e importantes para a conservação "in situ" da diversidade biológica, incluídos aqueles onde sobrevivem espécies ameaçadas de valor universal, do ponto de vista da ciência ou da conservação. Entre os 411 "sítios culturais e naturais" inscritos como patrimônio mundial, e distribuídos por 95 países, até 1994, estão os conjunto arquitetônicos brasileiros de Ouro Preto e de Brasília, a cidade de Évora, em Portugal, o Louvre, o castelo de Chenonceaux e a catedral de Chartres (França), a catedral de Nossa Senhora das Mercedes (Antigua, Guatemala), as casas coloniais da cidade-museu de Williamsburg (Virgínia, EUA), a biblioteca de Praga (República Checa), os monólitos de Stonehenge (Reino Unido), a mesquita de Córdoba e o Alhambra (Espanha), a igreja de Hagia Sofia (Istambul, Turquia), os edifícios da Praça do Mercado de Varsóvia (Polônia), a Bauhaus (Dessau, Alemanha), o Parque Güell de Barcelona (Espanha), os sítios arqueológicos de Chichén Itzá e Teotihuacan (México) e o conjunto arquitetônico da Praça Vermelha em Moscou. Entre as paisagens naturais: o Precipício dos Bisontes (Canadá), o Parque Nacional de Ichkeul (Tunísia) ou os parques nacionais de Olympic e Mesa Verde, nos Estados Unidos. *Tombamento, *Restauração.

PATRONATO - RELAÇÕES SOCIAIS DE PRODUÇÃO CULTURAL

Entendimento inicial - A sociologia da cultura tem procurado analisar as relações históricas que os artistas mantiveram anteriormente e, no mundo contemporâneo, estabelecem com instituições, classes e grupos sociais, necessários à produção e à circulação de obras artísticas e culturais. Embora se reconheça a imensa variedade desses vínculos, pela diversidade de épocas e de situações concretas, pôde-se avançar na estruturação de certos tipos ou categorias que auxiliam no entendimento daquelas relações, invariavelmente dinâmicas.

Os estudos e propostas de Raymond Williams, por exemplo, fazem primeiro uma distinção terminológica importante. São considerados *produtores culturais* tanto os artistas quanto os seus agentes divulgadores, ou seja, pessoas, grupos, profissionais e entidades que se dedicam à proteção, auxílio, estímulos à criação, difusão e, modernamente, à comercialização de obras e de ações artísticas. Os vínculos sociais e econômicos entre os artistas (criadores) e seus agentes constituem as *relações institucionais* ou as *relações sociais de produção cultural*. É por meio delas que se atribuem valores e se imprime o reconhecimento social à produção das obras culturais.

Formas ou tipologias ao longo da história - Para a cultura ocidental, essas referências modelares foram as seguintes:

1 - o *artista instituído*, ou seja, a figura do artista como parte integrante do núcleo de uma organização social. Nesta situação, cujos exemplos podem ser retirados da Grécia pré-clássica (os aedos) e da cultura celta (bardos galeses e gaélicos), o poeta ocupava uma posição elevada, de honra, no interior das fratrias e dos clãs. Sua função era a de tornar memorável os feitos de sua gente, as sagas de seus heróis, as genealogias, dignificando o passado e o presente, as instituições, costumes e ritos.

2 - o *patronato de transição*, ou forma primitiva dessa relação social já existente na Idade Média, sobretudo a partir do século XI, na qual o artista, não sendo mais um dos pares de uma sociedade anteriormente pouco hierarquizada, vinculava-se a uma ou mais famílias da nobreza, trocando seus serviços por hospitalidade e sustento, de maneira ocasionalmente dependente. Se, em princípio, esse patrocínio fora mantido pela realeza, aos poucos estendeu-se também à aristocracia. No século XII, com o movimento de acumulação primitiva do capital, por meio do arroteamento ou privatização das terras comunais, do aperfeiçoamento da tributação pelos nobres e de uma maior circulação monetária, alguns cavaleiros assumiram a condição de *litterati*, de homens amantes da arte, no intento de concorrer com o prestígio dos reis. Exemplos foram, entre outros, os dos condes da Aquitânia, da Champagne e do senhorio Foulque de Anjou, para quem “um rei iletrado é um asno coroadado”;

3 - o *patronato de contratação e encomenda*, por meio do qual o artista passou a trabalhar diretamente para o príncipe (o poder soberano), fosse ele laico ou eclesiástico, produzindo obras de uso e propriedade do contratante, recebendo em troca emolumentos ou pró-labores e, por vezes, títulos honoríficos. Foi esse o modelo mais difundido a partir da Renascença;

4 - o *patronato de proteção e manutenção*, no qual uma família ou instituição fornecia algum tipo de provisão e de apoio social face à insegurança do empreendimento. Típicas dessa estrutura foram as companhias teatrais da Inglaterra elizabetana, sem que o apoio recebido significasse, necessariamente, troca econômica, já que muitos espetáculos eram pagos pelo público assistente. Nesse caso, a troca se dava simbolicamente pela reputação e honra recíprocas;

5. os *patrocínios privados*, caracterizados em sociedades mais abertas, nas quais a arte e seus produtos já são encarados como bens monetários e de troca mercantil. Esses patrocínios tiveram início com a tomada dos poderes burocráticos e parlamentares pela burguesia cultivada, ao redor de 1830, substituindo a maior parte dos mecenatos literários, musical e de artes plásticas do antigo regime. Em tal situação, o novo patrocínio teve de adequar-se não apenas aos gostos das classes médias, como à concorrência de um mercado livre e abstrato, necessitando ainda da publicidade e do jornalismo para divulgação e alcance de prestígio social. Mais comumente, os patrocínios ocorrem: a) como sustentação inicial para a consecução da obra ou do projeto, a ser vendido posteriormente no mercado; b) como investimento financeiro global ou subdividido em cotas, e cujos objetivos podem ser tanto o retorno monetário como a propaganda institucional (com ou sem abatimentos fiscais concedidos pelo poder público);

6 - o *patronato público*, proveniente de recursos de tributação direta e indireta alocados em órgãos governamentais e suas fundações, os quais prevêm o estabelecimento (pelo menos teórico) de políticas públicas de cultura.

Face ao mercado, as relações dos produtores culturais podem ocorrer dentro da seguinte tipologia, embora as variações individuais contenham, certamente, mais nuances: 1. modo artesanal – o produtor ou artista é “livre”, independente, e oferece o seu produto diretamente ao público consumidor, de maneira individual ou por meio de cooperativas; 2. modo pós-artesanal – o criador cultural vende sua obra a um distribuidor intermediário, que a revende com lucros. Habitualmente, o intermediário é

um profissional ou investidor capitalizado (um *marchand*, ou mesmo um editor, por exemplo) ligado ao mundo cultural. Nesse tipo de relacionamento, o artista pode chegar a vender não uma obra antecipadamente pronta, mas a sua capacidade para realizar encomendas do produtor intermediário; 3. empresarial ou de produção organizada – as relações de produção no capitalismo avançado da cultura de massa inverteram, em algumas áreas artísticas, o processo de criação para o mercado. Principalmente naquelas cujas obras necessitam de uma elaboração coletiva e industrial (cinema, televisão e *show business*). Ou seja, são as grandes empresas ou conglomerados multinacionais que, planejadamente, contratam os artistas para a realização de seus produtos, seja de modo temporário, seja de maneira empregatícia.

Também modernamente, e ao lado dos produtores culturais de mercado, coexistem instituições sem fins lucrativos de ação cultural (ver este último conceito). Com políticas internas específicas, mais ou menos elaboradas e coerentes, essas entidades podem ser descritas em conformidade com os seguintes padrões, baseados na forma de administração e na origem dos recursos financeiros: a) inteiramente governamentais, ou seja, mantidas substancialmente pelo patronato público ou pela ação oficial (ministérios, secretarias executivas, conselhos); b) intermediárias ou semigovernamentais, possuindo ao mesmo tempo recursos públicos e de origem privada, e maior autonomia de ação se comparadas às do primeiro tipo (autarquias, fundações, como a BBC britânica ou a Padre Anchieta no Brasil); c) privadas, mantidas integralmente por recursos particulares de empresas, associações de assinantes ou outras formas jurídicas (como exemplos brasileiros, o SESC – Serviço Social do Comércio –, a Fundação Vitae ou o Itaú Cultural).

PAU-DE-FITA

Folguedo popular de origem ibérica e difundido pela América Latina, consistindo de uma dança de roda em torno a um mastro elevado, do alto do qual pendem fitas coloridas que os participantes enrolam e desenrolam em suas evoluções de ida e de volta. No Brasil, quase sempre fez parte de festas, como as juninas ou folias de Reis, sendo ainda conhecida como “dança de fitas”. Na América espanhola recebe nomes como “danza de los listones” (México), “danza de las cintas” (Argentina) ou “matachines” (Colômbia).

PAUTA

1. O conjunto de cinco linhas paralelas e eqüidistantes entre si (pentagrama) e dos quatro espaços existentes entre elas que serve de base ou suporte para a escrita das notas musicais. Estas últimas podem, por conseqüência, ocupar posições entre, acima, abaixo ou sobre as linhas. Mas como o pentagrama nem sempre é suficiente para registrar todas as extensões sonoras (dos instrumentos e da voz), acrescentam-se então *linhas suplementares* abaixo (para os sons graves) e acima (para os agudos), além de uma *clave. A estrutura da pauta consolidou-se no início da polifonia flamenga, da “ars nova” (século XIII). Pautas de quatro linhas (tetragramas) foram empregadas para a notação anterior do canto gregoriano. 2. Conjunto e cada uma das linhas horizontais e paralelas já impressas em papel, para fins de escrita (papel ou caderno pautado). 3. Relação ou roteiro previamente estipulado dos assuntos ou matérias que serão abordados na edição de um periódico (jornal ou revista) ou programas de rádio e televisão. 4. Extensivamente, refere-se ainda ao modo como o tema ou fato jornalístico deverá ser tratado ou conduzido pela reportagem (tipos de perguntas a serem formuladas, formas de abordagem, fontes a serem investigadas).

PAUTEIRO

Jornalista ou profissional dos meios de comunicação encarregado (a) de formular ou sugerir a *pauta (nos sentidos 3 e 4) de uma edição impressa, ou programa radiofônico ou televisivo.

PAVANA

Dança originariamente popular na Renascença, proveniente da Itália ou da Espanha (na dependência das fontes), mas convertida em coreografia aristocrática em França, no século XVII, juntamente com o minueto. Dançava-se ao pares e em roda, executando-se dois passos simples e um dobrado, para frente e para trás, acompanhados de gestos largos e majestosos e fazendo-se exhibir as larguras das saias femininas e das capas masculinas.

PECADO

Contraposto às idéias de virtude e de salvação, o pecado constitui um comportamento moral negativo, previsto pelas religiões judaica e cristãs, o que faz o homem não apenas desviar-se dos preceitos divinos, mas ainda prejudicar as relações sociais inter-humanas e a integridade física e psíquica do indivíduo. Em relação a Deus, configura-se como desobediência aos mandamentos do Criador; no que diz respeito à sociedade, representa o perigo que se instala numa ordem de convivência saudável, sob os princípios da caridade e da fraternidade; quanto ao indivíduo, tem o significado de corrosão da alma e do corpo, subjetivamente considerados. Para a cultura ocidental, a noção de pecado, desenvolvida sobretudo por Paulo e Agostinho (respectivamente no primeiro e quarto séculos da era cristã), tornou-se uma das mais poderosas e decisivas de sua história. Ao enfatizar o pecado original como escravidão aos sentidos da carne, a Igreja Católica interpretou a desobediência humana inicial como nódoa, castigo e sofrimento extensivamente solidários a todas as gerações posteriores. O livre-arbítrio, antes considerado pela tradição judaica e pelos cristãos primitivos como privilégio de uma humanidade feita à semelhança de Deus, submeteu-se à culpa moral de Adão e Eva, simbolizada pela expulsão do paraíso. O desejo de ser livre, de se autogovernar, o rompimento do pacto com o Senhor – não provar o fruto da árvore do bem e do mal – converteu-se em pecado. São Paulo, em sua Carta aos Romanos, havia declarado que “... por causa de um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim também a morte passou a todos os homens, no que todos pecaram”. Agostinho interpretou “um só homem” como sendo uma referência explícita a Adão. E do sêmen do pai primordial o pecado multiplicou-se, excetuando-se Cristo, não gerado sexualmente. O catolicismo considerou o pecado original como dogma no Concílio de Trento, em 1546, como também o fizeram os protestantes na Confissão de Augsburg. Para as igrejas cristãs, há transgressões leves, perdoáveis pelo cumprimento de uma penitência – os pecados veniais; e as faltas graves – ou pecados mortais –, assim consideradas por serem praticadas constante, voluntária e conscientemente, o que leva a alma à sua condenação, ou seja, à desesperança dos círculos infernais descritos por Dante na Comédia. São sete: avareza (desejo arraigado aos bens materiais e recusa em compartilhá-los); gula (obsessão pela comida e pela bebida); inveja (desejo dos bens alheios, materiais e espirituais, incluindo-se atos lesivos à pessoa); ira (vingança descontrolada e injusta); luxúria (anseio e prática do sexo lascivo, essencialmente carnal), preguiça (inação frente às necessidades da vida) e soberba (prepotência, ostentação e hipocrisia). No Antigo Testamento, e para o judaísmo, o pecado é mais uma tendência, uma predisposição para o mal do que uma destinação ética. Deus criou o homem com boas e más inclinações, dando-lhe a liberdade para pecar ou não, ainda que o pecado seja nocivo ou destrutivo para o indivíduo e a sociedade.

PEDESTAL

1. Na arquitetura clássica, refere-se a uma estrutura de base, normalmente de seção retangular, constituída por um plinto (que se apóia no solo) e um dado (sobreposto àquele último), em cima da qual assenta-se uma coluna. 2. Peça para apoio de uma estátua, escultura, busto ou objetos em exposição.

PENSAMENTO

Dos substantivos gregos *noesis* e *dianoia*, pelo latino *cogitatio*, além dos verbos *pendere* e *intelligere*. De modo o mais genérico possível, pode significar qualquer atividade do espírito autopercebida pela consciência (consultar). Assim foi expresso por Descartes: “Sou uma coisa que pensa, ou seja, que duvida, que afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que ignora muitas, que ama, odeia, deseja, que não deseja, que imagina também, e sente” (Meditações Metafísicas); “Com a palavra pensar entendo tudo o que acontece em nós, de tal modo que o percebamos imediatamente em nós mesmos; por isso, não só entender, querer e imaginar, mas também sentir é o mesmo que pensar” (Princípios de Filosofia). Esse entendimento mais abrangente, pois que incorpora todas as afecções da alma, foi assumido sem grandes diferenças por racionalistas e empiristas (Leibniz, Spinoza, Locke). Mas em outros autores encontra-se restringido, como em Platão, Christian Wolff ou Kant, que o concebem como atividade propriamente cognitiva, de conhecimento, ou discursiva (investigação de novas relações que levam a conhecimentos até então não formulados). Assim, Platão entendeu o pensamento como um diálogo interno da alma, que se realiza “por meio de perguntas e respostas, de afirmações e negações”. Nas palavras de Kant, “pensar é conhecer através de conceitos” (Crítica da Razão Pura), tanto quanto “unir ou interligar representações numa consciência” (Prolegômenos a toda Metafísica Futura). Nesta acepção, portanto, o pensamento constitui um ato de consciência ou de inteligência que compara, avalia, examina e formula idéias, juízos ou conceitos, além de instituir valores morais ou de conduta. Um terceiro sentido ainda mais específico é o de ser ele uma intuição intelectual, capaz de investigar diretamente as estruturas e os movimentos da razão, de captar o inteligível (o pensamento puro, autotélico, auto-investigativo). *Espírito, *Razão, *Intelecto e *Sensibilidade.

PENTAGRAMA. *PAUTA

PENTASSÍLABO

Verso (consultar) de cinco sílabas, igualmente denominado redondilha menor. Exemplo já clássico do romântico Gonçalves Dias em I-Juca-Pirama: “Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou filho das selvas, / Nas selvas cresci; / Guerreiros, descendo / Da tribo tupi... / Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte. / Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi”.

PEQUENO TEATRO DE COMÉDIA, PTC. *TEATRO DE COMÉDIA, PEQUENO

PERCEPÇÃO

A percepção e a sensação foram tradicionalmente analisadas pela filosofia como sendo as fontes primárias do conhecimento sensível ou empírico, diferindo por seus graus de complexidade: a sensação seria mais simples e pontual, e a percepção mais complexa e integrativa. Por exemplo: às sensações separadas da forma, do odor e da textura contidas em uma flor, seguir-se-ia a percepção, ou seja, a apreensão integrada ou sintetizada do objeto flor. As sensações contêm certas propriedades, tais como: qualidade ou espécie (dependente do órgão do sentido envolvido); força ou intensidade; extensão, tempo ou

duração. Mas elas se encontram estreitamente ligadas à percepção, ou seja, ao conjunto do qual provêm. Conseqüentemente, temos a sensação da cor quando ela se mostra em um corpo ou superfície qualquer (céu, folha, quadro, parede ou massa estelar); se algo é doce ou amargo, segundo o alimento ingerido; se é de frio ou de calor, conforme as condições ambientais ou atmosféricas. Correspondem ainda não só às qualidades próprias do objeto como ao sentimento interno ou psíquico pelo qual reagimos àqueles atributos. Logo, são fatos da percepção os estímulos externos (imagens, formas, distâncias, luminosidade, etc) e as respostas internas (reações dos sistemas nervosos central e periférico). Para a filosofia empirista, o conhecimento seria derivado dessas associações contínuas, das repetições e dos hábitos que adquirimos pela ação dos objetos sobre nós, configurando-se como atividade passiva e dependente. Por intermédio das associações é que podemos, subseqüentemente, formar idéias (imagens abstratas das impressões). Para os inatistas, racionalistas ou idealistas, ao contrário, o conhecimento não estaria na simples dependência das excitações externas, mas na ação do sujeito sobre aquilo que sente ou observa. Justamente por decompor as sensações e recompô-las em uma percepção unificada é que o conhecimento seria possível. Neste caso então, a percepção já indicaria um “saber”, uma ação construtiva e de entendimento. Atualmente, porém, a psicologia da Gestalt e a fenomenologia entendem que as sensações e as percepções devem ser encaradas como a apreensão de uma totalidade estruturada. Nessa totalidade, não há distinção entre ambas, nem somatório de partes. Dada uma imagem em que faltem determinados elementos constitutivos, o cérebro é capaz de completá-la imediatamente, a fim de recompor a totalidade e encontrar um sentido. Logo, a sensação e a percepção configuram um conhecimento corpóreo, sensorial ou empírico dotado de sentido, ou seja, integrado em nossa vivência particular e dela dependente. Assim, uma paisagem urbana só é percebida e sentida por estabelecer *relações* significativas entre o sujeito que a vive e o conjunto de elementos ali encontrados. Tanto o sujeito quanto a paisagem fazem parte de um “campo perceptivo” do qual surgem valores, reações, intenções, significados e formas de comunicação e de convivência. A percepção está envolta pela história subjetiva e concreta do indivíduo, por seus traços de afetividade, desejos, perspectivas de vida, graus de conhecimento e situação social.

PERFORMANCE

1. Palavra de origem inglesa, com o significado primário de execução ou apresentação pública de peça musical, de teatro ou de dança. 2. O termo ganhou notoriedade a partir da segunda metade do século XX, quando passou a ser empregado como referência a experimentos vanguardistas de artes plásticas, como as de Joseph Beuys, Vito Acconci, Cris Burden, Laurie Anderson, La Monte Young ou dos grupos Mabou Minem e de Richard de Marcy, tanto quanto às demonstrações de *body art*, em que o corpo humano serve de suporte ao desenho, à pintura ou se torna parte de um “evento plástico”, ao mesmo tempo dinâmico e simbólico. A performance busca exprimir formas e idéias por meio do corpo, de seus gestos e movimentos, ao vivo e publicamente, rompendo com a imagem estática da pintura e da escultura. Logo migrou para o terreno igualmente vanguardista das experiências cênicas ou teatrais, integrando-se aos *happenings* (consultar). Em ambos os casos, o artista que a executa é quase sempre sujeito e objeto da ação, fato que transforma as representações tradicionais, seja pelo fato do artista se converter em um objeto integrante da obra (em artes plásticas), seja por se distanciar da incorporação ou da expressão objetiva de um personagem. 3. Demonstração reduzida ou não-integral, isto é, apenas sugestiva de um trabalho ou de uma técnica artística. 4. Desempenho atlético em competição esportiva, independentemente do resultado

alcançado, exigindo, portanto, uma adjetivação complementar (vitoriosa, excelente, fraca ou pífia, etc).

PERGAMINHO

Pele de carneiro, cabra ou bezerro preparada por banhos de cal, desbastada e lixada, e que serve como suporte de escrita e desenho, de ambos os lados. Justamente por isso, substituiu o mais antigo *"volume", passando, no primeiro século da era cristã, a ser cortado em folhas retangulares, coladas ou costuradas, e protegidas por capas, formando os "códices" e dando assim origem aos livros. O nome deriva da cidade de Pérgamo (costa ocidental da atual Turquia), cujo apogeu deu-se nos séculos III e II a.C. e cuja biblioteca comparava-se à de Alexandria. Papel-pergaminho ou pergaminho-vegetal é aquele feito de celulose, mas cuja adição de ácido sulfúrico lhe dá consistência ou resistência do pergaminho de pele. Cotejar Papiro e Velino.

PERÍFRASE

1. Figura retórica de linguagem e de estilo que evita uma referência explícita a objeto, assunto ou pessoa, optando por descrevê-lo ou nomeá-lo de modo indireto, ou por seus atributos. São exemplos simples: o ouro negro = petróleo; o líquido espelho = lago; a cidade luz = Paris. Já Camões, para indicar o ano de 1497 no canto V de seus Lusíadas, assim escreveu: "Curso do sol catorze vezes cento, / Com mais noventa e sete, em que corria, / Quando no mar a armada se estendia". *Antonómásia. 2. Locução ou frase que esclarece o conceito ou sentido de uma palavra.

PERIPÉCIA

Termo literário para designar uma reviravolta no sentido das ações narradas ou dramatizadas, invertendo as expectativas para as quais os incidentes anteriores pareciam conduzir. Caso, por exemplo, de Édipo, que, pensando afastar-se dos augúrios preditos, dirige-se justamente para o centro da tragédia e de seu destino. Outra peripécia, contida em uma fábula grega anônima, é aquela pelo qual os espartanos teriam solicitado aos atenienses um general que lhes ensinasse estratégias militares. Para tirar proveito da situação, os atenienses lhes enviaram um poeta inválido, Tirteu. Mas a qualidade dos hinos guerreiros que compunha entusiasmaram de tal sorte os jovens espartanos, que dali em diante sua bravura tornou-se exemplar, para decepção dos atenienses.

PERISTILO

1. Espaço aberto ou galeria no interior de um edifício, delimitado por colunas regularmente dispostas à sua volta. 2. Colunata (série de colunas) em torno de um edifício, de função apenas decorativa e não estrutural, como a de certos templos greco-romanos e construções renascentistas. 3. Átrio de basílicas medievais.

PERSONAGEM

1. Todo ser que pratica ou sofre uma ação narrativa, dramática ou se encontra plasticamente representado em imagem. 2. Figura dramática encenada por um ator, comediante, bailarino ou intérprete de ópera. 3. Indivíduo, humano ou não, mas de comportamento antropomórfico, constante de uma narrativa ou de certas formas poéticas, como a epopéia ou a écloga. Em pontos opostos de análise, há os que entendem o/a personagem como aquele que "assume caracteres para efetuar ações" (Aristóteles), e os que preferem observá-lo como o ente que, por sua personalidade, sustenta a obra ficcional, fazendo evoluir as ações. No primeiro caso, são as ações, as idéias, que têm primazia; no segundo, é a personalidade. Para todas as situações acima, com exceção das artes plásticas, classifica-se geralmente um personagem, conforme a: a)

caracterização – *estático*, se os aspectos distintivos aparecem desde o início da história; *modelado ou evolutivo*, se as características vão surgindo com o desenrolar da trama; b) qualidade – *individual ou singular*, se apresenta uma configuração própria, destacada dos demais; *típico*, personagem que, embora individualizado, remete-se a uma generalidade conceitual, abstrata, como, por exemplo, Emma Bovary (o adultério punido), Werther (o desatino da paixão), James Prufrock (o anonimato angustiado), apontando características ou facetas relativamente disseminadas em um grupo social ou em uma época; *caricato*, que exagera os traços, tornando marcante e absoluto um comportamento; c) função – *protagonista*, o personagem central ou principal; *deuteragonista*, o segundo personagem em importância; *antagonista*, aquele que se opõe ao protagonista; *secundário*, que concorre para as ações dos anteriores (confidentes, amigos, figuras de contraste); *figurante ou extra*, aquele que serve, em artes cênicas, para compor, anonimamente, grupos ou multidões. Como crítico literário, E.M.Forster (Aspectos do Romance) propôs uma divisão básica na tipologia do personagem romanesco, mas que deve ser entendida graduação: o personagem plano ou *tipo – aquele que possui um só traço de caráter, que é construído em torno de uma idéia única, de um comportamento cujo predomínio elide quaisquer outros, aparecendo mais por suas reações exteriores; e o personagem redondo – que apresenta dois ou mais traços sentimentais, que é elaborado com tendências variáveis, complexas, contraditórias ou ainda complementares, de acordo com as situações vividas, configurando um desenho psicológico mais fluido. Certos comentadores ainda dividem os personagens em genéricos ou tradicionais, isto é, calcados em outras figuras mais antigas e consagradas da história literária (o arrivista, o sedutor, o vingativo, etc) e os individuais ou novos, que apresentam as marcas exclusivas de seu tempo, ou seja, em que a personalidade deriva também da psicologia social ou da mentalidade cultural da época retratada. Do latim *persona*, *ae* – máscara teatral, artefato que “ressoa” ou amplifica.

PERSONALIDADE

O conjunto de características e de relações psicológicas relativamente constantes de um indivíduo, o que inclui seus modos de percepção, formas de pensamento e de ação prática ou comportamento observável. Na definição de H. J. Eysenck, significa “A organização mais ou menos estável e duradoura do caráter, do temperamento, do intelecto e dos aspectos físicos de uma pessoa” (A Estrutura da Personalidade Humana). Por caráter (termo de grande ambigüidade), entende o autor o sistema de comportamento conativo, ou seja, vinculado aos valores morais e ao exercício da vontade; por temperamento, designa-se genericamente os graus de vitalidade, tonalidade ou emotividade do indivíduo, isto é, a intensidade e o domínio ou não das emoções. Daí dizer-se “temperamento calmo”, “temperamento agressivo”, “introvertido”, “extrovertido”, etc. O aspecto intelectual remete à capacidade de entendimento, reflexão ou raciocínio, e o físico à configuração corpórea e às dotações neuro-endócrinas que podem influenciar a autopercepção ou auto-imagem. Para certos autores, a personalidade é ainda mais vasta do que o “eu” conhecido ou demonstrado socialmente por uma pessoa. Com maior ou menor ênfase em certos aspectos formativos, as teorias da personalidade incluem entre os fatores relevantes de sua estrutura as influências hereditárias ou genéticas; as ambientais; os condicionamentos infantis de aprendizado; as determinações inconscientes do aparelho psíquico; as oportunidades de desenvolvimento sociocultural. Na análise do psicólogo culturalista Erich Fromm, a personalidade deriva das seguintes necessidades universais do ser humano: relacionamento social, transcendência cultural ou superação do estado de natureza, segurança ou solidariedade grupal, orientação de conduta e identidade ou realização pessoal autônoma. *Caráter.

PERSONIFICAÇÃO

Figura literária de pensamento que consiste em dar a seres irracionais, entes abstratos ou a objetos artificiais a capacidade de agirem ou de sentirem como se fossem humanos, configurando-se, portanto, como antropopatia, ou seja, uma transferência de sentimentos e de intenções para coisas, objetos ou fenômenos naturais. Casos, por exemplo, de “a lua, amante desolada do sol”, ou “Vi a Ciência desertar do Egito” (Castro Alves). Como também do poema O Canto do Galo, de Junqueira Freire: “Com penas hirtas para mim avança, / - Que eu não deslumbro à tua acesa vista: / Hei de ensopar meu triunfante bico / Nas crespas rendas dessa rubra crista. /... Quando eu passar pelo cercado ao longe, / Abaixarás humilde o bico e a vista: / Que eu sou o rei das mais gentis galinhas, / Que eu sei erguer a minha régia crista”. O mesmo que Animismo.

PERSPECTIVA

Do verbo latino *perspicere*, perceber claramente. Daí perspicaz, de mesma origem e raiz. Designa a técnica de representação bidimensional, em plano, de uma cena ou espaço tridimensional, a partir de dois fenômenos óticos naturais: a convergência das linhas paralelas visuais em direção a um ponto único – o ponto de fuga –, situado no horizonte, e a diminuição aparente das dimensões dos objetos, à medida que um observador, ao centro, deles se afasta. Embora não seja implausível que os gregos clássicos a tenham utilizado, pois já dominavam as relações geométricas ditas euclidianas, ela se impôs à pintura ocidental a partir do século XV, por sugestão do escultor e arquiteto Brunelleschi e emprego sistemático do pintor Masaccio. Na mesma época, as teorias da perspectiva e da seção áurea foram descritas e consolidadas por cientistas e artistas, entre eles Leon Battista Alberti em sua obra *De Pictura*. Daí em diante, recebeu qualificativos como linear, matemática, geométrica, ótica, científica ou renascentista, tendo sido regularmente aplicada até finais do século XIX, antes do advento do cubismo e do abstracionismo. Um quadro bastante ilustrativo da técnica é a Entrega das Chaves de Cristo a São Pedro, de Perugino, pois nele há linhas ortogonais claramente desenhadas, e que formam o piso da praça, dirigindo-se para o ponto de fuga, localizado sobre o edifício central, ao fundo. As linhas laterais induzem o olhar do espectador para o mesmo ponto. A perspectiva, tal como concebida pela Renascença, modificou a visão meramente ótica das artes plásticas medievais, tornando-a também, ou sobretudo, uma visão mental ou matematicamente concebida. Escrevendo sobre o primeiro Renascimento, assim opina Carlo Argan: “Se... considerarmos a visão como uma função em que olho é apenas um instrumento, porque na realidade vemos com o intelecto, então pensaremos em algo que sai de nós e vai para o exterior. A visão perspectiva, portanto, é exatamente o oposto da visão óptica. Alberti concebe a visão como uma ‘pirâmide visual’ (que na verdade é um cubo ou um paralelepípedo), cujos lados, vistos em perspectiva, convergem para um ponto de fuga. São ‘interseções’ da ‘pirâmide visual’ os planos paralelos que cortam transversalmente, com sua figuração, esse cubo visual. Ou seja: a perspectiva é vista como interseção de uma pirâmide e, portanto, de triângulos isósceles que, por definição matemática, são sempre proporcionais. É aqui que intervém a *proporção*, e a teoria decisiva para todo o Renascimento: a *divina proportione* de Luca Pacioli”. Diz-se ainda perspectiva *aérea*, ou *atmosférica*, ao conjunto de técnicas que procuram reproduzir os efeitos luminosos de profundidade, causados pela presença do ar ou da atmosfera sobre a visão à distância – efeitos como imprecisão de contornos, perda de contrastes e tendência às cores pálidas ou azuladas. *Seção Áurea, *Homem de Vitruvius.

PERSPECTIVA RESERVA

Tipo de relação pictórica na qual as principais figuras, quando postas em um plano de fundo, permanecem em escalas maiores do que as que se encontram no primeiro plano.

Em resumo, a importância dada à figura provém do próprio personagem ou objeto, independentemente de sua disposição mais afastada em relação ao observador. Este tipo de perspectiva pode ser encontrado comumente nas pinturas religiosas (egípcias ou medievais, por exemplo), assim como na chamada pintura primitiva ou *naïve*.

PETROGRIFO. *ARTE RUPESTRE

PHOTO REAL IMAGING

Programa de computador capaz de desenhar, manipular, acoplar, fundir e transformar imagens nele gravadas, a fim de se obter efeitos visuais. Utilizado em cinema e vídeo, na fase de pós-produção, e em trabalhos de computação gráfica. Foi desenvolvido, pela primeira vez, para o filme norte-americano *The Mask* (O Máskara).

PÍCARO, PICARESCO. *ROMANCE, *ANTI-HERÓI, *TRICKSTER

PICTOGRAMA

1. Signo ou símbolo gráfico e visual, pintado ou gravado, cuja imagem guarda uma semelhança com o seu referente, aproximando-o da representação “pictórica”. Dos pictogramas e de suas relações nasceram os sistemas de escrita, ao representarem seres e objetos concretos. Constituem, portanto, imagens dotadas e transmissoras de significados. Excetuando-se a *arte rupestre pré-histórica, o mais antigo conjunto pictográfico conhecido, de ordem lingüística, tem sido considerado o da Suméria, na Mesopotâmia (em 1997, no entanto, uma equipe do Instituto Alemão de Arqueologia encontrou evidências de escrita hieroglífica na região de Abidos, Egito, com inscrições funerárias possivelmente datadas entre 3.400 e 3.200 a.C., contemporâneas, portanto, da escrita cuneiforme). Seja como for, o sistema pictográfico sumeriano já apresenta uma razoável organização nos finais do quarto milênio (c. 3.300 a.C.), coincidindo com o surgimento de centros urbanos, como o da cidade de Uruk. Entre os primeiros pictogramas ali criados, um consistia de uma cruz desenhada no interior de um círculo, simbolizando uma ovelha em seu curral, para efeito de contagem e de registro mnemotécnico; a figura de um pé estilizado indicava o ato de caminhar ou mover-se; um triângulo representava o ato de erguer e, portanto, o de construir. Progressivamente, os pictogramas que possuíam linhas curvas foram decompostos em linhas retas (horizontais, verticais e oblíquas), com o intuito de facilitar sua impressão, feita por caules pontudos que serviam de cunha (daí ser chamada de escrita cuneiforme). Ao mesmo tempo, ampliou-se a quantidade de pictogramas, tendo sido decifrados, em pesquisas epigráficas, cerca de novecentos caracteres daquele período inicial. Durante um longo percurso, os signos pictográficos ganharam feições abstratas, ou seja, estilizaram-se até perder sua característica icônica (de semelhança de forma), ao mesmo tempo em que se conjugavam para exprimir noções e idéias mais complexas – os ideogramas. Nesta fase, uma cabeça de leão poderia representar a idéia de “prioridade”, “em primeiro lugar”; uma vespa indicaria “realeza”; uma pluma simbolizaria a “justiça” ou “ordem real”. Ainda assim, os ideogramas não expressavam os sons correspondentes, a forma de enunciação ou pronúncia, nem indicavam as possíveis flexões de tempo verbal. Mas já por volta de 2.400 a.C., a quantidade dos pictogramas ou ideogramas sumerianos reduzira-se a quinhentos, com a invenção de articulações generalizantes e do sistema silábico. Essa contínua transformação, e concomitante aperfeiçoamento, conduziu à fixação de um alfabeto fonético, o que se consolidou no século XIV a.C., conforme indicações encontradas em um bastão de argila descoberto na Síria (sítio paleográfico de Ugarit, 1948), no qual estão inscritos 30 signos de escrita cuneiforme. As escritas fenícia (matriz dos alfabetos semitas), chinesa ou pré-colombianas (maia, tolteca ou asteca) formaram-se igualmente

em decorrência de pictogramas e ideogramas. Na China, sua invenção é atribuída miticamente a Fu-Hsi, o primeiro legislador do país, que para tanto teria se baseado em pegadas de pássaros sobre a neve. O mesmo que glifo. 2. Símbolo visual indicativo de ações, serviços, lugares, de probabilidade de eventos ou de regras a serem seguidas (como as de trânsito), associado, portanto, a um conteúdo semântico ou significativo, independente da forma verbal em que possa ser traduzido (supralingüístico). Muitos pictogramas ou glifos têm sido modernamente criados como signos convencionais e de uso internacional de comunicação. Alguns de caráter icônico (os que guardam relação de semelhança com o referente) e outros abstratos (a partir de figuras geométricas, compósitas ou de relações de cor).

PICTOGRIFO. *ARTE RUPESTRE

PICTÓRICO

1. Aquilo que diz respeito, genericamente, à arte da pintura ou que convida a ser pintado, reproduzido. 2. Como forma ou técnica específica de composição de linhas, cores e volumes, oposta à concepção “linear”, ver o termo Pintura. *Pitresco.

PIETÀ

Do italiano “piedade”, designa, em artes plásticas, qualquer representação do Cristo morto, amparado pela Virgem Maria ou por outros personagens da descida da cruz. A mais famosa Pietà é a escultura em mármore de Michelangelo, da Basílica de São Pedro, em Roma.

PIETRA DURA . *MOSAICO

PILONE

Em templos e monumentos do antigo Egito, a torre alta, larga e afunilada no cimo, contendo uma passagem no centro para que se tivesse acesso à parte principal do edifício ou do conjunto arquitetônico. As paredes da torre serviam para trabalhos decorativos em relevo.

PINACOTECA

Na Atenas do século V, a *pinakothéke* constituía um dos edifícios dos Propileus da Acrópole, destinado à guarda dos estandartes cívicos, de tábuas de lei e de obras de pintura. Daí o sentido atual de galeria de pintura, gravura ou escultura, ou mesmo o de museu de artes plásticas.

PINÁCULO

Pequena torre ornamental, criada pela arquitetura gótica religiosa, de forma cônica ou pontiaguda, que prolonga outras torres ou decora a parte superior de frontões ou o coroamento do edifício. Compreende o corpo ou fuste, e o coruchéu (pequena pirâmide que serve de calota). *Grimpa e *Zimbomocho.

PINÁSIO, PINÁZIO

Armação delgada em madeira, pedra ou metal que serve para separar e conter os vidros de portas, janelas ou bandeiras, podendo variar de simples montantes a estruturas mais complexas e ornamentadas, normalmente compondo desenhos geométricos.

PINTURA

Uma das artes mais antigas (considerando-se as figuras parietais e pré-históricas datadas da época paleolítica, juntamente com os pequenos relevos em marfim), pode ser definida, sob um ponto de vista estritamente formal, como o conjunto de técnicas compositivas e meios materiais com os quais determinados aspectos de realidades objetivas (exteriores) e/ou subjetivas (afetivas, emocionais) são visualmente representados, ou seja, recriados e transpostos para uma superfície bidimensional, por meio de linhas e de cores. Essa representação pode ser realizada: a) de maneira inteiramente figurativo-mimética, isto é, aquela na qual o objeto da composição mantém uma relação imitativa ou de semelhança com seres ou entes naturais e complexos; b) de modo abstrato, sem referências imitativas a seres complexos, e no qual as próprias linhas e cores estabelecem entre si relações visuais e espaciais puras; c) em configurações mistas, figurativas e abstratas. Quanto aos meios materiais comumente utilizados – que por sua vez exigem técnicas específicas de utilização –, são eles: o **afresco*, a **têmpera*, a pintura a **óleo*, a de tinta **aguada* (**aquarela* e **guache*), o *pastel* e a pintura **acrílica*. Os temas ou motivos da pintura figurativa são ainda tradicionalmente classificados em gêneros, dado o conteúdo de maior evidência ou importância. São eles: o mítico, o religioso, o histórico, o paisagístico (paisagens rurais, urbanas e marinhas), a natureza-morta, o de vidas doméstica ou cotidiana (também denominado “pintura de gênero”), o nu e o retrato. Quanto às formas de composição da pintura figurativa – o tratamento plástico e os efeitos óticos a serem obtidos – é possível distinguir-se, segundo Heinrich Wölfflin (Conceitos Fundamentais da História da Arte), cinco pares em oposição: o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, a forma fechada e a forma aberta, a clareza e a obscuridade, a pluralidade e a unidade. Essas técnicas compositivas correspondem ou traduzem determinadas “visões” do artista e da época, ou seja, maneiras pelas quais os pintores vêem, interpretam e recriam os seres e objetos. Resumidamente, vejamos as quatro primeiras, consideradas as mais importantes. A forma de composição linear é aquela dirigida predominantemente pela linha, pelo traçado, que imprime contornos nítidos, distingue os limites dos motivos com precisão, isola as unidades constituintes e cria superfícies de grande evidência. As cores e as luzes produzidas tendem a corroborar o delineamento do assunto, oferecendo, portanto, uma sensação de estabilidade, de segurança e de tangibilidade, de algo que, embora apenas visto, dá a impressão de ser também tátil. A pintura linear é mais característica, por exemplo, do gótico e dos estilos clássicos (renascentista e do século XVIII), ou ainda de composições que levem em conta estes princípios. O estilo pictórico atribui uma importância menor à precisão do delineamento, ao contorno que envolve as figuras; cria, por consequência, massas de imagens que se tocam de modo oscilante, impreciso (sem que a objetividade seja prejudicada), por força das luzes e das sombras, das superfícies claras e escuras que se contrapõem. O resultado é menos tangível e mais etéreo ou incorpóreo. Tal concepção desenvolveu-se com o Barroco e, de maneira ainda mais radical, no Impressionismo. Nas palavras de Wölfflin, “a grande oposição entre o estilo linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita; aqui, o movimento, a forma desempenhando uma função... O pictórico não é um estágio mais avançado na solução do problema específico da imitação da natureza; significa, sim, uma solução diferente”. A composição em plano é aquela em que a imagem da primeira ou mais próxima superfície adquire importância destacada, fazendo com que as demais sejam constituídas por camadas paralelas ao motivo central, ou “boca de cena”. Já na composição em profundidade, enfatiza-se a seqüência dos planos, ou seja, se estabelecem relações contrastantes entre os elementos mais próximos (primeiro plano) e os mais afastados (segundo plano e fundo), ocasionando uma sensação de imergência ótica e de maior ilusionismo. É mais fácil perceber-se a diferença quando, no primeiro

caso, duas figuras estão dispostas uma ao lado da outra, sem distanciamento evidente; e, no segundo, quando uma delas ocupa uma posição mais próxima, e a outra se coloca pouco mais atrás, num segundo plano, criando-se a ilusão de profundidade contínua. É que a construção da cena foi executada em diagonal, exigindo que o olhar percorra uma linha imaginária entre vários planos. Nessa forma de composição, o jogo de luzes e de cores tende a ser cambiante, pois auxilia a percepção de espaços separados. Ressalte-se, no entanto, que tanto a composição em plano quanto em profundidade podem se utilizar da perspectiva geométrica ou linear. Já a gótica, embora concebida em plano, e estruturada por camadas horizontais e contíguas, não conheceu o recurso da perspectiva. Grande parte da pintura figurativa do século XX é igualmente concebida em plano e, freqüentemente, na ausência de perspectiva. Como forma fechada deve entender-se a imagem que contém um eixo central, ou conserva um equilíbrio entre duas metades. Ou seja, as massas ou volumes pintados à esquerda são contrabalançados por outros à direita, a fim de se obter simetria e estabilidade. Também as luzes tendem ao equilíbrio. Ou porque a obra é iluminada de maneira uniforme, ou porque a incidência luminosa de um lado é compensada por outra, contraposta ou refletida. A forma aberta deixa de lado a necessidade de equilíbrio dos volumes. O ponto central do quadro ou mural já não coincide, forçosamente, com o centro da representação. Haverá mais volume ou massa de um lado do que de outro (à esquerda ou à direita, acima ou abaixo), prevalecendo uma direção, que também se aplica à luz incidente (regiões mais claras, contra superfícies mais escuras). O conceito de clareza, tal como entendido pelo Renascimento clássico, pode ser elevado a um grau absoluto na pintura, significando que o motivo nela evocado revela-se na sua totalidade. Ou seja, tudo o que se representa deve ser visto, mesmo em detalhes. Para melhor esclarecimento, um dos exemplos a que o próprio Wölfflin recorre é o de lembrar que n'A Última Ceia, de Leonardo da Vinci, "nenhuma das vinte e seis mãos – as de Cristo e as dos apóstolos – tenha sido esquecida. O mesmo acontece na arte setentrional" (do período clássico). Outra forma compositiva, por referência a esse aspecto, seria a escolhida pelo Barroco, pelo Impressionismo e pela figuração moderna, tendendo à "obscuridade", no sentido em que ao espectador cabe a tarefa de completar ou adivinhar o que não foi reproduzido. Rejeita-se o máximo de nitidez, de algumas ou de todas as formas, em proveito de traçados cambiantes, fluidos, apenas sugestivos. Também aqui, os contrastes de luz concorrem para a indeterminação, podendo apagar certas formas (pela intensidade do brilho), ou dissolvê-las (na penumbra). Relativamente aos suportes, a pintura tem utilizado: paredes, pedras, papiros, pranchas de madeiras, peças cerâmicas, vidros, telas de tecidos, chapas de metal, papel e o próprio corpo humano.

PINTURA ALL-OVER

Pintura abstrata cuja composição não guarda um centro de interesse ou ponto de irradiação. *Action Painting.

PINTURA DE BATALHA

Pintura figurativa e representativa de uma cena guerreira, real ou imaginada.

PINTURA CALIGRÁFICA

Tipo de pintura abstrata, ou parcialmente abstrata, mas em que predominem traços ou pinceladas semelhantes a signos lingüísticos ou a formas caligráficas.

PINTURA DE CAVALETE

Pintura realizada em tela de dimensões médias, facilmente transportável, colocada sobre um suporte adequado, o cavalete (comuníssima após o Renascimento e a invenção da tinta a óleo). Por vezes, a própria tela é exibida sobre o cavalete.

PINTURA DE CENA AMERICANA

Embora não tenha se formalizado como corrente ou movimento pictórico, a Cena Americana constituiu uma tendência antivanguardista e regionalista de artistas plásticos durante as décadas de vinte e de trinta (século XX), nos Estados Unidos. Em comum, houve a preocupação de serem conservados o figurativismo e o tratamento realista ou descritivo da vida urbana, das comunidades e paisagens rurais e de personagens típicas norte-americanas, em parte sob influência do muralismo mexicano. Entre seus maiores representantes destacam-se Grant Wood, Edward Hopper e Charles Burchfield. Além destes, Reginald Marsch, Isabel Bishop, James Curry e os irmãos russos emigrados Moses e Raphael Soyer.

PINTURA HISTÓRICA

Cena figurativa de um fato histórico (ou assim entendido), e pintada de maneira elevada, nobre ou respeitosa. Bastante apreciada por pintores e preceptistas dos períodos barroco, neoclássico e romântico. Na Inglaterra, particularmente em finais do século XVIII e no transcorrer do XIX, recebeu o nome de *Grand Manner*, proposto pelo teórico Joshua Reynolds.

PINTURA METAFÍSICA

As imagens ou a pintura característica do artista greco-italiano Giorgio de Chirico e igualmente adotada pelo italiano Carlo Carrà, desenvolvida na época da primeira guerra mundial, em que personagens figurativos despersonalizados – manequins, bustos e estátuas – ganham destaque por suas atitudes rígidas ou hieráticas, em meio a ambientes arquitetônicos antigos, frios, vazios ou misteriosos, sugerindo ainda relações alegóricas entre outros elementos geométricos ali incluídos. A adjetivação “metafísica” dada por de Chirico nunca foi expressa claramente, mas sugere visões esotéricas de pinturas, obras e arquiteturas da antiguidade ou da Renascença, projetadas no sentido de transcendência ou de serenidade face aos conflitos da época. São exemplos da pintura metafísica quadros como Enigma do Oráculo, Enigma de uma tarde de Outono e As Musas Inquietantes. O pintor ítalo-brasileiro Hugo Adami, amigo pessoal de de Chirico, e por ele influenciado, também produziu uma série metafísica nos anos vinte.

PIN-UP

Figura feminina sensual, estampada ou impressa a partir de desenho, gravura ou fotografia, e destinada a excitar o imaginário ou a fantasia de consumidores, relacionando as possíveis qualidades de um produto ou serviço com a beleza ou o prazer que ela poderia proporcionar. Dada a liberação dos hábitos e valores sexuais na segunda metade do século XX, também a figura do homem passou a ser explorada com aqueles objetivos. Nesse caso, a representação é chamada de *male pin-up*.

PIRUETA

Em dança ou ginástica artística, o giro ou meio-giro do corpo executado sobre uma só perna, estando o pé de apoio em ponta ou meia-ponta, sendo acompanhado, habitualmente, por elevação ou batida da perna livre. Pode ter um sentido para fora (*en dehors*), ou para dentro (**en dedans*). Várias formas de pirueta, também denominada “tour”, em linguagem coreográfica, realizam-se “em ponto”, ou seja, sem deslocamentos, avanços ou recuos. Com deslocamento espacial, há uma série de piruetas ou “tours

chainés” (giros encadeados), que se executam em diagonal ou em círculo. Além desses, há os **“tours en l’air”*, mais comuns na dança masculina, embora não exclusivamente.

PISO

1. A superfície ou estrutura construtiva interna ou externa de uma edificação, sobre a qual se pisa. 2. O tipo de revestimento uniforme aplicado sobre uma superfície estrutural (item 1), que pode ser de terra batida, pedra, madeira (tábuas ou tacos), cerâmica, concreto ou materiais sintéticos (piso vinílico). 3. Cada um dos pavimentos, andares, plantas ou registos de uma construção vertical (aquela que contém superfícies estruturais sobrepostas), dotado de uma altura ou pé direito. 4. Piso elevado – piso ao mesmo tempo estrutural e de vedação (autoportante), edificado um pouco acima do solo, da laje ou de um pavimento, permitindo que no espaço livre assim criado sejam instaladas tubulações ou fiações. Geralmente, o piso elevado é formado por placas moduladas e pré-fabricadas de madeira ou metal. 5. Piso ou espaço técnico – tipo de pavimento ou registo destinado a conter apenas máquinas e equipamentos de um edifício.

PITORESCO

1. Em sentido lato, que serve como tema de pintura, pictórico, sendo capaz de despertar a imaginação. 2. Paisagem particularmente interessante para ser pintada. 3. Conceito de pintura paisagística, sugerido tanto pelo pintor Alexander Cozens (*Um Novo Método de Auxílio à Invenção no Desenho de Composições Paisagísticas Originais*, 1785) quanto pelo teórico Uvedale Price (*Um Ensaio sobre o Pitoresco, Comparado ao Sublime e ao Belo*, 1794/1798), ambos ingleses. Para Cozens, borrões acidentais, formados sobre quaisquer superfícies, servem como estímulos imaginários, a partir dos quais é possível dar-se uma configuração definitiva a paisagens naturais. De modo inverso, estas também são apreendidas, imediatamente, como manchas, claras, escuras, coloridas, e não sob a forma de estruturas geométricas. O artista deve, portanto, aproveitar essas sensações para orientar novas experiências imaginativas que revelem o característico, o particular, e não mais o belo comum ou universal. O estabelecimento de novas relações entre as manchas iniciais lhe permite transmitir, paisagisticamente, sensações de calma, de tristeza, de alegria ou de elevação espiritual, como se fosse uma espécie de “educação sentimental”. Price, por sua vez, indicava a preferência de certos artistas da época, como o francês Gaspard Dughet e o inglês Thomas Girtin, por cenas rurais ou campestres agitadas, de muitas irregularidades e variados detalhes. Constituía portanto um meio-termo entre a serenidade plástica do “belo” neoclássico, e as pinturas de paisagens selvagens e majestosas, mas extremamente impetuosas e conturbadas, como as do pintor napolitano Salvatore Rosa. Neste último caso, o “sublime” ali contido significava “terror e reverência perante os mistérios e a força da natureza selvagem”. Com o pitoresco, insinuam-se tendências românticas nas artes plásticas. Variante: *Pinturesco*. *Sublime.

PLANO DE LUZ

Planta baixa contendo as posições de gambiarras e de ribaltas, tipos de refletores ali contidos, direções de focos de luz e cores a serem utilizadas nos quadros e partes de um espetáculo cênico.

PLANO DE PALCO

Divisão imaginária do palco em seções ou segmentos, que servem para facilitar a marcação dos atores. Habitualmente, divide-se a área de representação em seis setores: esquerda-baixa, centro-baixo, direita-baixo, esquerda-alta, centro-alto e direita-alta.

PLANO DE SALA

Mapa que reproduz a sala do teatro ou anfiteatro com a platéia, frisas, camarotes e balcões, e suas respectivas fileiras de assentos numerados, destinado à orientação do público e ao controle das vendas de ingressos na bilheteria.

PLANTA

Em arquitetura, o significado original é o de projeção desenhada de um edifício sobre uma superfície plana, horizontal, cuja representação gráfica abstrai ou elimina as elevações que ele na verdade contém. Os arquitetos gregos chamavam este desenho de “iconografia”, isto é, os traços deixados pela planta do pé, referindo-se assim aos pontos em que o edifício assentava-se no solo. Por extensão, no entanto, designa-se como planta toda representação gráfica que retrace, em uma escala determinada, as distâncias e as proporções dos elementos construtivos ou dos aposentos de uma obra arquitetônica. Planta Baixa é aquela traçada a partir de um corte horizontal feito um pouco acima do peitoril da janela, ou a cerca de um metro do piso. Planta de Cobertura (ou de telhado) é a que representa a edificação vista de cima, pela qual tem-se uma imagem do contorno da edificação. Planta de Locação constitui o desenho da projeção horizontal dos elementos estruturais e de vedação. Planta de Situação corresponde ao desenho que localiza a edificação em meio ao terreno disponível, e este em relação aos terrenos adjacentes. Planta Topográfica é a que reconstitui as declividades do terreno, por levantamento topográfico, antes de se dar início ao projeto arquitetônico.

PLATÉIA

Em casas de espetáculos cênicos e cinematográficos, o conjunto de assentos situados ao rés-do-chão e que se estende desde o palco, fosso da orquestra ou tela, até o final da sala. O termo pode ser empregado para o conjunto do público ou dos assistentes (“a platéia pediu bis”).

PLATERESCO

Do espanhol “platero” – artífice que trabalha a prata –, designa um estilo de ornamentação arquitetônica exuberante do gótico tardio espanhol (finais do século XV e início do XVI), com a inclusão de elementos mouriscos rendilhados e outros renascentistas, tais como medalhões, florões e grotescos, dando a impressão de um trabalho aplicado sobre prata. Exemplos significativos encontram-se na Igreja de São Paulo, em Valadoli, e na Universidade de Salamanca.

PLAY-BACK

Interpretação apenas mímica de uma canção já anteriormente gravada. Em certo sentido, é o inverso da *dublagem.

PLÊIADE, PLÊIADES

1. No plural, refere-se às sete filhas de Atlas e de Plêiona, que, segundo o mito grego, suicidaram-se, trágica e coletivamente, após tomar conhecimento do castigo e do sofrimento eterno imposto a seu pai, mas que, por vontade de Zeus, foram transformadas em estrelas da constelação do Touro. 2. No singular, o grupo dos sete poetas helênicos e contemporâneos do reinado de Ptolomeu Filadelfo em Alexandria, no século III a.C.: Lícofron, Alexandre Etólio, Filisco, Sosífanos, Homero de Bizâncio, Sositeu e Dionisíades. E também o grupo de poetas franceses, criadores da escola literária nacionalista *La Pléiade*, durante os reinados de Henrique II e de Henrique III, no século XVI, constituído por Jacques Peletier du Mans, Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay (Os Pesares – *Les Regrets*), Rémi Belleau (O Redil – *La Bergerie*), Étienne Jodelle (Misturas Poéticas –

Mélanges Poétiques), Jean-Antoine Baif (Obras Rimadas – *Oeuvres en Rime*) e Pontus de Tyard (Enganos Amorosos – *Erreurs Amoureuses*). O grupo começou a formar-se com o manifesto *La Brigade* e a publicação da “Defesa e Ilustração da Língua Francesa”, de Du Bellay (ambos em 1550), nos quais se propuseram o estudo e o retorno à lírica antiga, sobretudo a grega (odes, elegias, élogas, em lugar das formas mais populares de baladas e rondós, por exemplo), a escrita em língua vernácula e, inclusive, o uso de expressões dialetais. O retorno aos clássicos gregos, já verificado na Itália, não deveria restringir-se a simples imitação, mas servir como impulso, “em sangue e alimento”, para a criação de uma lírica e mesmo de uma dramaturgia nacionais. Em 1555, Peletier reuniu em sua “Arte Poética Francesa” os princípios estéticos do movimento. De Ronsard, o mais notável do grupo, são as obras Quatro Primeiros Livros de Odes, Amores de Cassandra, Amores de Marie e Miscelâneas. 3. Por extensão, grupo seletivo de personalidades, consideradas intelectualmente importantes.

PLEONASMO

Figura de sintaxe, gramatical, caracterizada pelo emprego de palavras redundantes. Alguns pleonasmos podem ser considerados estilisticamente legítimos, quando, de modo consciente e com bom gosto, pretendem reforçar ou dar vigor a construções literárias. Caso de “vi, claramente visto, o lume vivo” (Camões), ou “sorriu-me como nunca a houvera visto sorrir”. Outros são tidos por consagrados na língua, como “ver com os próprios olhos”, “voltar atrás” ou “abismo sem fundo” (o termo abismo, originariamente, designa lugar sem fundo). Há, no entanto, os pleonasmos viciosos, expressos por motivos de desatenção ou ignorância: *ambos os dois, descer prá baixo, entrar prá dentro*, etc.

PLIÉ

Movimento básico da dança clássica correspondendo a um agachamento ou flexão de pernas, com o afastamento lateral e concomitante dos joelhos. O *plié* é executado a partir de qualquer das cinco posições fundamentais dos pés (voltados para fora, afastados, semicruzados, em paralelo ou inteiramente cruzados). No *plié* inteiro, ou “grand plié”, os joelhos se dobram ao máximo, opondo-se quase em linha reta, e forçando o/a bailarino (a) a “sentar-se” sobre os calcanhares; já no meio *plié*, ou “demi plié”, os joelhos se dobram em um ângulo próximo aos 45 graus. Também os braços se movimentam durante o *plié*, tanto por necessidade de equilíbrio quanto de “cor” ou composição artísticas.

PLINTO

Base saliente, quadrada ou retangular, de uma parede ou de uma coluna arquitetônica. Neste último caso, constitui a estrutura inferior de um *pedestal.

PLOT

Palavra de língua inglesa que, nas literaturas narrativa ou dramática, guarda o significado de enredo, entrecho ou trama.

PLUMÁRIA, ARTE

Adornos e paramentos confeccionados com penas e plumas de aves, por povos indígenas ou comunidades primitivas (ágrafas ou sem Estado), e usados tanto em cerimônias ou rituais (de passagem, de iniciação, de fertilidade, de morte), como de maneira cotidiana, a indicar, neste caso, condição etária, de sexo ou étnica. Abrange objetos simbólicos e ornamentais, costumeiramente divididos em: ornatos de cabeça – cocares, diademas, coifas, máscaras, penachos, testeiras, coroas; ornatos de tronco – mantos, peitorais, dorsais, cintas, bandoleiras a tiracolo; ornatos de membros – braceletes, braçadeiras, jarreteiras, pulseiras. Como matérias-primas, distinguem-se:

penas, de feitio fusiforme, provenientes da cauda (penas retrizes) e das asas (penas rêmiges); plumas e penugens (coberturas macias e arredondadas, com aspecto de flocos, existentes nas costas, abdome ou pescoço das aves). As duas técnicas mais empregadas são as de amarração (com fibras) e a de colagem. No Brasil, alguns dos pássaros mais procurados são os psitacídeos (araras, papagaios, maritacas), os tucanos, garças, gaviões, jaburus e colheireiros. Certas nações também se utilizam da *tapiragem*, processo que consiste na retirada de penas de um pássaro cativo e cobertura da pele com tintura de raízes. A nova plumagem se desenvolve com uma coloração amarelo-avermelhada, devido aos traumatismos e às tintas aplicadas. Entre as tribos nacionais que mais se destacam pelas técnicas e efeitos cromáticos produzidos, encontram-se: kaapor, bororo, rikbaktsa, tapirapé, kamaiurá, kayapó, tiriyo e wayana. Vale registrar que, na opinião de Sônia Ferraro Dorta, “Considerando a importância dessa atividade em cada contexto cultural dos 206 grupos étnicos atuais, conclui-se que nenhum mais a executa em toda a sua plenitude, dado o volume de problemas de ordem econômica, social e territorial, que aceleram profundas transformações existenciais” (*A Plumária Indígena Brasileira*).

POEMA

1. Texto poético lírico ou narrativo – este último derivado da épica antiga – relativamente longo, e que encerra uma reflexão ou meditação subjetiva, de tipo filosófico-moral. Com esse sentido, são exemplos de poemas: Prelúdio (Wordsworth), Don Juan, O Corsário (Byron), Hyperion (Keats), Ruslan e Ludmila, Eugênio Oniêguin (Púchkin), Legenda dos Séculos (Victor Hugo), Poema Sujo (Ferreira Gular) ou A Máquina do Mundo (Drummond de Andrade). O texto tanto pode ter sido assumido diretamente pelo autor como por uma *persona* que lhe substitui.

2. De maneira mais abrangente, obra poética, habitualmente dada como sinônimo de poesia. Ainda que assim seja, a poesia é uma categoria mais abstrata, gênero e técnica de expressão literária (consultar Gêneros Literários). Como resultado, nem toda poesia é expressa em forma de poema. Já na antiguidade, Teofrasto distinguira *poiesis*, o impulso anímico, lírico ou emotivo da criação, de *poiema*, a ordenação ou conformação, em palavras concretas, do ímpeto criativo. Modernamente, a crítica literária aceita a existência do “poema em prosa”, ou seja, a existência de características lírico-poéticas no texto contínuo da prosa, sobretudo após as estéticas romântica (Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin) e simbolista (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jules Laforgue ou Cruz e Sousa, no Brasil), que sugerem ritmos musicais, evocações líricas ou conturbados estados emotivos na ausência de estruturas versificadas. Nesse caso, a prosa subordina-se ao ritmo e lança mão de recursos poéticos, como aliterações, assonâncias ou repetições. Jean Hytier (in “Les Arts de Littérature”), por exemplo, afirma: “Denominar-se-á poema toda obra poética escrita para provocar o prazer poético, quer se trate de um poema em verso (sentido comum), quer de um poema em prosa (ao qual se poderá chamar também de prosa poética)”. Diz ainda Massaud Moisés: “... inconfundível quando em presença do poema em verso, o poema em prosa também se distingue do conto ou da crônica de inflexão lírica, expressões em prosa com que mais se assemelha. E a diferença mostra-se palpável pela ausência, no poema em prosa, do traço identificador da crônica e do conto poéticos: o episódico, o narrativo, o enredo” (*A Criação Literária*). Os trechos seguintes podem servir de ilustração: “É preciso estar sempre bêbado. Tudo aqui está: é a única questão. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que toca os vossos ombros e vos inclina à terra, é preciso vos embebedar sem trégua. Mas com o quê? Com vinho, com poesia ou virtude, à vossa escolha. Mas embebedai-vos. E se às vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a verde erva de um fosso, na solidão morna de vosso quarto, vós acordais, a tontura já dissipada, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que se move, ao que canta, fala, perguntai as

horas. E o vento, a onda, a estrela, o pássaro e o relógio vos responderão: É hora de se embriagar” (Baudelaire, Pequenos Poemas em Prosa). “Tupá, o supremo Espírito Protetor de minha raça, encontrou-me um dia em meio à verde floresta, quando arrebatado estava pela contemplação da Natureza, e ali me disse: - Toma esta caixa misteriosa e descobre os segredos que nela há. Obedecendo-lhe, tomei-a bem junto a meu coração, e abraçado a ela passei muitas luas às margens de uma fonte. Uma noite, Jasy, a própria lua mãe de todos, refletida na água cristalina, sentindo a tristeza de minha alma índia, deu-me seis raios de prata para com eles desvelar os segredos da caixa. E o milagre ocorreu: do fundo da caixa misteriosa surgiu a maravilhosa sinfonia de todas as vozes virgens da América” (Augustín Barrios, Profissão de Fé).

POEMA SINFÔNICO

É a partir da obra de Berlioz, fundamentada nas criações sinfônicas de Beethoven, que o poema sinfônico consolidou-se, ao designar um “drama musical”. De modo semelhante a uma peça programática ou descritiva, esta forma pretende representar, sonoramente, uma certa fabulação ou enredo cujo conteúdo se refira, antes de tudo, a estados emocionais em transformação (e expressos por mudanças de andamento e variações de intensidade). Para a Sinfonia Fantástica, considerada o primeiro exemplo desta modalidade, o próprio Berlioz explicitou suas intenções, ao escrever: “No princípio, o jovem músico evoca o estado de ânimo angustiante, a tenebrosa nostalgia, a melancolia e os transportes de alegria que sentiu antes do aparecimento da amada; depois, recorda-se do amor ardente que de modo repentino nele se acende, da angústia quase demente de seu coração, sua raiva zelosa, do amor que torna a ser despertado e de suas consolações religiosas”. Já na opinião de Liszt, que aderiu à idéia, a finalidade do poema sinfônico é fazer com que as “impressões indefinidas da alma sejam elevadas a impressões concretas (pois que baseadas em uma ação dramática), mediante um plano bem estruturado, o qual é percebido pelo ouvido tanto quanto o olho percebe um ciclo de imagens”. Após Berlioz e Liszt, Richard Strauss também se propôs a criar poemas sinfônicos (particularmente chamados de “poemas sonoros”), como Morte e Transfiguração, Don Juan ou Assim Falava Zaratustra, por acreditar que a música pode manifestar, plasticamente, ações, idéias ou sentimentos extra-musicais. Smetana (O Campo de Wallenstein), Saint-Saëns (*Le Rouet d'Omphale*) dedicaram-se ao gênero, tanto quanto Debussy que aderiu à representatividade sonora em obras como *L'Après Midi d'un Faune* ou *La Mer*, embora seu estilo, na opinião de Ortega y Gasset, tenha “eliminado os sentimentos privados (radicalmente subjetivos ou românticos) da arte”. No Brasil e na América Latina, diversos compositores dedicaram-se ao gênero, entre outros Heitor Villa-Lobos (Centouro de Ouro, As Amazonas) e Silvestre Revueltas (Cuauhtémoc, Alcancías). *Música Programática, Descritiva.

POESIA. *GÊNEROS LITERÁRIOS, *LITERATURA

POÉTICA

Concepções na antiguidade - Da expressão grega *tekné poietiké*, arte poética, passando o adjetivo à categoria de substantivo. Pode, na dependência do autor, indicar: a) estudo crítico e específico da poesia; b) teoria da criação literária, abrangendo todos os seus gêneros; c) teoria geral das artes, incluindo-se as suas diversas manifestações.

A investigação sobre a natureza e as características da arte em geral e da linguagem literária, em particular, surgiu, mais consistentemente, com Aristóteles em sua obra *Peri Poietikés*, comumente traduzida por Arte Poética, ou, de modo mais simples, Poética. A finalidade do texto, vista pelo original grego, diz respeito à capacidade representativa das artes e da palavra, aos elementos constitutivos e às formas – *eidós* – pelas quais se

expressa a literatura. Ao mesmo tempo, é por esta obra que o filósofo realiza a defesa das linguagens artísticas, retóricas e ficcionais, opondo-se às críticas que, contra elas, houvera Platão formulado no livro X da República e no Sofista.

Para este último, teórico do idealismo, a criação essencial é a divina; o segundo patamar “poético” decorre da atividade do artífice, do produtor de objetos úteis; a arte, finalmente, consistiria na imitação ou reprodução de simples “aparências” dos níveis anteriores. Na concepção platônica, o valor da pintura ou da escultura depende de sua maior ou menor aproximação com o conhecimento verdadeiro. Deveria ser algo que estivesse em conformidade com a Idéia. No entanto, e embora se aparente com a Idéia, a arte encontra-se tão afastada dela quanto um nome da coisa que representa. A arte revela-se antes como imagem (*eikón*) de uma coisa (*pragma*). Ou é uma imitação por cópia, e nesse caso duplica inutilmente a realidade, ou engendra aparências enganosas, simulacros, desvirtuando o conhecimento verdadeiro.

Aristóteles, ao contrário, procura demonstrar que a arte, e especialmente a literatura e o teatro, institui-se como veículo de conhecimento (seu lado cognitivo) e de prazer sensível e hedonístico (modernamente diríamos estético), tanto pela compreensão quanto pelo reconhecimento da realidade. É pelo reviver das paixões (o reconhecer) e pela superação de tais sentimentos (o compreender) que se completa o ciclo indispensável da *catarse* e que o poder imitativo ou mimético da literatura e do drama expõem seu máximo valor.

A esse respeito, diz o autor: “Parece, de modo geral, darem origem à poesia (criação literária) duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais apto para imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar... Outro prazer é que aprender é sumamente agradável, não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença que a estes em menor parte... A epopéia e a poesia trágica (a tragédia) e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética (a arte da execução dos aulos e flautas) e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes da imitação (da natureza objetiva e da natureza humana). Contudo, há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar. Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes... assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto”.

Claro está que a mimese – a cuja noção podemos acrescentar hoje as idéias de ficção, fantasia, imaginação ou fabulação – não significa, necessariamente, a reprodução de eventos concretos, mas daqueles possíveis, verossímeis e necessários (logicamente encadeados e, portanto, críveis, acreditáveis). É o que se depreende de passagens como: “... a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verosimilhança ou da necessidade... O objeto da imitação não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrentes uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte; mesmo dentre os fortuitos, despertam a maior admiração os que aparentam ocorrer de propósito”. Ou, mais adiante, “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença”. A mimese, enfim, incide sobre os caracteres dos homens (*ethe*), sobre suas paixões (*pathe*) e ações (*praxeis*).

A concepção aristotélica manteve-se viva e modelar para a civilização romana. Nela se baseou Horácio para, no final do século I a.C., escrever sua Carta aos Pisões, também conhecida como Arte Poética (nome consolidado por Quintiliano na obra

“Institutiones oratoriae”). O poeta, e nesse caso também teórico, procurou demonstrar que a arte em geral, e a literatura em particular, são um esforço contínuo e indispensável de busca de perfeição. Ou seja, de criação de obras plenas, acabadas, e claramente construídas sob os domínios da técnica e da racionalidade.

Já o início do texto evidencia este pensamento e preocupação: “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas várias, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro em que se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno”. Aquele que se entrega ao ofício da arte e do texto deve, antes de tudo, conhecer em profundidade a matéria de que trata, pois assim não lhe faltarão nem a eloquência, nem a ordenação indispensáveis: “Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero, por que saudar em mim o poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?”.

Horácio reafirma sempre o aforismo do velho Catão: *rem tene, verba sequentur*, isto é, domina o assunto que as palavras virão na seqüência. De outra maneira, cai-se na superficialidade, no pueril, na concessão não percebida que corróem a grandeza que da arte se espera. A par desse fundamento, outros coexistem: o bom-senso, a linguagem viva, a união do útil (do conhecimento) e do agradável (do prazer sensível): “...se me queres ver chorar, tu tens de sentir primeiro a dor; se um semblante é triste, melhor se ajustam as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaça; se alegre, as joviais; se severo, as graves”.

Vista por outro ângulo, a criação artística ou segue a tradição, ou faz surgir algo de inusitado. No primeiro caso, se o autor busca representar personagens já conhecidos, os seus caracteres devem ser conservados naquilo que mais os fizeram convincentes e duradouros: “Se o escritor reedita o celebrado Aquiles, que ele seja estrênuo, irascível, impetuoso, pois as leis não foram para ele feitas, já que tudo (nele) se entrega à decisão das armas; Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Íxion, pífido; Oreste, sorumbático”. Já no segundo caso, “quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela tal como surgiu de começo, fiel a si mesma”. Assim, erra quem julgue ter sido Horácio um férreo defensor da tradição apenas. A inovação na arte lhe foi cara e, sobretudo, inevitável: “Se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo há muito usado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte... Era e sempre será lícito dar curso a um vocábulo de cunhagem recente... Como, à veloz passagem dos anos, os bosques mudam de folhas, assim parece a geração velha de palavras e, tal como a juventude, florescem viçosas as nascediças. Somos um haver da morte, nós e o que é nosso”.

Também o classicismo renascentista conservou os preceitos antigos, de semelhança e adequação, de norma a ser aprendida e transmitida, bem como a idéia especular da arte, ainda que não necessariamente o de cópia ou transposição exata. Mas o entendimento do ato poético foi o mesmo, e deste modo assevera Torquato Tasso: “A poesia é uma imitação, realizada em verso, das ações humanas, e feita para o ensino da vida”. Definição muito próxima à do teórico Piccolomini: “A Poesia é imitação não só de coisas, naturais e artificiais, mas principalmente de ações, de costumes e de afetos humanos”. O que se pretendia realçar, enquanto concepção naturalista, era o fato de uma obra representar algo que compartilhasse os princípios e a ordem da natureza. Ou seja, o típico, o que é comum e serve à espécie humana, em toda parte e em todos os tempos. Desenraizado de condições acidentais, particulares, efêmeras.

Como lembra ainda René Welleck (História da Crítica Moderna), “por natureza podia significar-se a natureza ideal, a natureza como deve ser, julgada por padrões estéticos e morais. A arte devia exibir a bela natureza, *la belle nature*. Significava isso não só uma seleção, mas uma elevação, um melhoramento da natureza... na escultura, o corpo humano devia ser representado não como é normalmente, mas como deveria ser idealmente... Decerto, o herói épico tinha a função definida de representar a natureza humana ideal”. Assim, a poética, vista simultaneamente como criação, baseada em princípios naturais, e idealização, atribuiu ao artista uma capacidade quase divina, de reconstrução e aperfeiçoamento das formas e do espírito.

Se reunirmos agora todas as funções da arte, segundo os diversos tratadistas da poética, seriam elas: a **prodesse**, isto é, a utilidade que deriva de alguém desenvolver uma técnica capaz de modificar a matéria-prima ou um objeto (traçar formas, relacionar cores ou manipular argila, por exemplo), bem como aprimorar uma ação (um salto coreográfico); o **move**, ou seja, o comover ou fazer ressoar no íntimo do observador/leitor/ouvinte uma sensação de ordem psíquica (atraente ou não); o **delectare**, que é o prazer, a satisfação resultante do movimento anterior; e por fim, o **docere** ou o ensinar, aquilo que diz respeito ao entendimento, ao acréscimo cognitivo, e ao refinamento moral da convivência em sociedade.

Autonomia X regras - Mas a meio do caminho do século XVIII, esta concepção foi posta em dúvida pela crítica, inicialmente inglesa, em figuras como as de lord Henry Kaymes e de Thomas Twining. Argumentaram ambos que a arte tanto pode ser “espelho” quanto “convenção” (uma regra ou princípio artificial, tácita e socialmente aceite). Se a pintura e a escultura (à época inteiramente figurativas) enquadram-se na imitação, a música e a arquitetura elaboram-se por critérios e formas convencionais, internas. Assim, se de um lado existem artes icônicas (Twining), isto é, as que guardam relação de semelhança com a realidade, há outras, e desde sempre, independentes ou de regulação exclusiva. Mesmo no interior da literatura, apenas o drama imitaria, pois os personagens falam como os seres humanos reais.

A partir desse momento, desenvolveu-se então o princípio diverso da arte como o de uma “segunda natureza”, “ato criativo em si e por si”, ou ação verdadeiramente demiúrgica. Aquela que nasce do gênio pessoal, da capacidade imaginativa, do poder subjetivo de um autor e que, por tais evidências, transcendem a realidade objetiva, a facticidade do imediato. De um lado, o *gênio* (ver também em entrada à parte), ou seja, dom e sensibilidade aguda ou extraordinária para a percepção (“... a força e a abundância, não sei que rudeza, a irregularidade, o sublime e o patético, eis nas artes o caráter do gênio; não comove francamente, não agrada sem espantar, espanta até pelos erros” – Diderot); de outro, a *inspiração* (consultar em separado), ou uma iluminação misteriosa, não-compartilhável, capaz de criar. O que, fundamentalmente, a arte expressa agora é o mundo interior e as relações ou percepções ocultas, por detrás das aparências. Daí a visão romântica, para quem a realidade consistente reside no *eu*. “A poesia é o autêntico real absoluto... quanto mais poético, mais verdadeiro... O poeta é, literalmente, um insensato. Mas em contrapartida, tudo se passa nele. É, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, alma e universo” (Novalis). Ou ainda as palavras de Musset: “É o coração que fala e suspira / Enquanto a mão escreve”.

Essa modificação de critérios, da imitação para a criação de outra realidade, veio inscrita também nas idéias de Kant, que diferenciou aquele mundo que se manifesta por causalidade e necessidade, a Natureza, e o universo propriamente humano da liberdade, da escolha dos meios e dos fins. O “belo”, que antes se adequava porque comparava-se a normas gerais, pois que representava uma síntese da ordem e do prazer, deixa de ser “coisa” para se converter em “juízo” a respeito de algo. Não é mais

objetivo, universal, mas localizado e mutável. A realidade existe, evidentemente, mas como dado empírico, fonte para a expressão transformadora do espírito, do “furor poeticus”. A arte não mais se adapta, mas liberta-se da natureza e da causalidade necessária. E a própria designação de Poética cede espaço à modernidade da Estética (conferir).

Devemos frisar, no entanto, que os clássicos também consideraram o papel criativo da personalidade única ou da subjetividade do criador. Mas não lhe conferiram uma importância tão destacada como os séculos posteriores ao XVIII. Basta lembrar o fragmento de Demócrito, para quem o poeta cria a beleza “quando escreve com entusiasmo” (tomado por um deus ou pela iluminação divina). O mesmo se verifica em Platão, em sendo a poética uma das formas de mania ou loucura sagradas, de êxtase contemplativo.

Ocorre que, em ambos os casos, a criação não é um fenômeno psíquico interno, um mergulho subterrâneo, uma “floração noturna”, mas uma doação, uma bênção superior, intermediada pelas musas. Teofrasto, por sua vez, distingue *poiesis*, o conteúdo não-racional, esquivo ou emocional, do *poiema*, o arranjo, a escolha refletida que conduz o impulso anterior para a conformação e o ordenamento da obra. E Horácio, no texto já mencionado, observa: “Há quem discuta se o bom poema vem da arte ou da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica *intuição*, e tão pouco serve o engenho sem ser trabalhado; cada uma dessas qualidades se completa com as outras, e amigavelmente devem todas cooperar”. Boileau, igualmente, reconhece a importância do dom natural, quando justaposto ao esforço paciente da razão: “É em vão que o autor à poesia converso / Pense alcançar as alturas do Parnaso em verso, / Se não sente do céu a influência secreta, / Se seu astro de nascença não lhe fez poeta”.

E, ao contrário do que se poderia imaginar, Edgar Allan Poe, o poeta dos mistérios e das paixões mórbidas, incluso entre os românticos, foi na verdade um mestre da construção racional. No ensaio “A Filosofia da Composição”, demonstrou-nos que o processo de sua arte poética sempre esteve marcado por uma elaboração distante de inspirações “iluminadas”. *O Corvo* seguiu uma trajetória lógica, de medidas justas, apesar do efeito emotivo contrário que dele emerge. Primeiro, escolheu a dimensão do poema, nem longo, nem curto. Em seguida, guiou-se pela idéia do Belo como finalidade da poesia e manifestação da tristeza. Optou, na seqüência, pelo uso de um refrão curto e sonoro, *nevermore* (nunca mais), síntese da perda da mulher amada e da melancolia. Imaginou depois que um personagem distinto do poeta pronunciasse o ritornelo da tristeza: de início, um papagaio, mas, por fim, a figura sombria do corvo.

Essa perspectiva de conjugação entre o clássico e o romântico, entre o intelecto e a emoção, entre o arranjo lógico e a intuição lírica levou Baudelaire a admitir que Poe “ensinou-lhe a pensar” (poeticamente). É por essa interação que a arte poética alcança os seus mais belos momentos quando transita, habilmente, entre a ordem e a desordem, a sensibilidade e a razão. O que não é pouco, e nem facilmente se consegue. Na literatura, quem sabe mais, pois dos elementos lingüísticos comuns deve-se construir uma língua especial, uma “grande língua”, na sentença de T.S. Eliot (Ver, adicionalmente, Literatura, Gêneros Literários, Estética, Retórica e Estilo).

POLCA

Dança checa de compasso 2/4, executada em pares, cujo nome deriva de *pulka* (metade), isto é, caracterizada por “meio-passo”. Contém quatro tempos ou movimentos básicos: deslizamento inicial do pé esquerdo para o lado esquerdo; aproximação do pé direito em direção ao pé esquerdo; novo deslizamento do pé esquerdo; aproximação do pé direito ao esquerdo, mas finalizada por um pequeno salto. Reza a lenda que a polca teria sido inventada por uma camponesa da Boêmia, de nome Anna Slezakova, embora

tenha sido anotada coreograficamente por Josef Neruda em princípios do século XIX. Difundida na Europa e nas Américas como dança de salão, foi ainda utilizada em obras de compositores eruditos românticos. No Brasil, contribuiu para o surgimento do *frevo, em sua variante da marcha-polca, executada por bandas militares.

POLICIAL

1. Tipo de literatura narrativa – romance, conto, novela – de entretenimento, isto é, centrada no mistério ou no suspense da ação, e que se tornou bastante popular a partir da obra *Os Crimes da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe e, posteriormente, com *A Dama de Branco* (1860), de Wilkie Collins, e *Um Estudo em Vermelho* (1887), de Conan Doyle. A estrutura básica dos enredos baseia-se em alguns ingredientes necessários e relativamente convencionais, hoje tidos como clássicos: crime(s), cadáver(es), um enigma a ser desvendado e punido, o personagem que investiga a trama, uma solução surpreendente ou um desfecho inesperado. O universo da literatura policial é, predominantemente, o da grande metrópole e seus territórios socialmente sórdidos ou “malditos”, habitados por figuras marginais, de hábitos bizarros ou comportamentos esquizóides, além dos arrivistas, corruptos, delinqüentes, bandidos, contrabandistas, traficantes, rufiões e prostitutas. Ou, no extremo oposto, os locais freqüentados por grandes burgueses, milionários e personalidades da alta sociedade (hotéis e escritórios de luxo, spas, cruzeiros), movidos pela ambição, pelo poder ou pela manutenção de privilégios. O protagonista, quase sempre um investigador ou detetive (quando particular ou amador, compete com as investigações oficiais ou lhes oferece a solução), apresenta traços marcantes e bem delineados, formadores de um “tipo”, tanto em seu temperamento como na forma singular de conduzir as investigações: cerebral e lógico-dedutivo, como Dupin, de Edgar Allan Poe, Sherlock Holmes, de Conan Doyle, ou Nero Wolfe, de Rex Stout; singelo e devoto como o padre Brown, de Gilbert Chesterton, ou truculento, grosseiro e decidido como Sam Spade, de Dashiell Hammet. Além dos já citados, dedicaram-se ao gênero autores como Van Dine (criador do detetive intelectual Philo Vance), Edgar Wallace (do detetive Wade), George Simenon (de Maigret), Agatha Christie (de Hercule Poirot e Miss Marple), Raymond Chandler (de Phillip Marlowe), Graham Greene (no romance *A Gun for Sale*) e Patricia Highsmith, cujo personagem de relevo, Tom Ripley, de *O Sol por Testemunha*, é o anti-herói, um assassino frio e amoral, disposto a provar que o crime sempre compensa. Aplica-se ainda ao gênero policial, literário ou cinematográfico, o adjetivo **noir** (negro, sombrio), depois que o escritor Marcel Duhamel passou a dirigir a coleção de histórias da editora francesa Gallimard, cujo título era “série negra” (série *noire*). Certos comentadores defendem a idéia de que o “noir” distingue-se das características pioneiras pelo fato de seus personagens-heróis, a partir de Sam Spade, terem uma origem ou um comportamento socialmente parecido com os vilões da história, utilizando-se do mesmo vocabulário simples, direto, ou das mesmas gírias do submundo. Além disso, o tratamento dado ao enredo, na vertente “noire”, possui contornos mais sanguinários, violentos ou realistas, sendo Dashiell Hammet, Raymond Chandler e William Irish os seus mais destacados autores até o momento. Nos Estados Unidos, a expressão *hard-boiled aplica-se a essas histórias de crimes, com seus detetives ou investigadores. 2. Gênero cinematográfico, igualmente conhecido pela denominação de filme “noir”, dado pela crítica francesa após a realização do *Falcão Maltês* por John Huston. Como o “western” e o musical, cedo se desenvolveu nos Estados Unidos, mantendo-se permanentemente em voga, ao contrário dos outros citados. Da mesma maneira que a literatura policial, que muitas vezes adapta, baseia-se no delito de um criminoso (às vezes suposto de início, e revelado inocente, ao final), na forma de atuação de gangues e famílias mafiosas, na existência de vítima(s) e motivações do crime, e nas sanções policial e penal, responsáveis pelo caráter alegórico da vitória final

da Justiça sobre o crime. Nele se misturam, inclusive nos subgêneros, o suspense das ações (o *thriller*), a violência armada das gangues, as figuras dos detetives oficial ou particular, do advogado criminalista, os ambientes sombrios, grupos marginais ou economicamente poderosos, a investigação do culpado (que os americanos chamam de *whodunit*). Apesar do filme *Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1903) já conter elementos de semelhança, considera-se como primeiro modelo, ou exemplar, a obra de D.W.Griffith, *The Musketeers of Pig Alley* (1913). Conduzido sob forma melodramática nos primeiros anos (*The Gangster and the Girl*, de Thomas Ince, ou *The Regeneration*, de Raoul Wash), o gênero passou por uma primeira renovação com Josef von Sternberg e seu filme *Underworld* (1927), por se acrescentar uma dimensão trágica à personalidade do bandido. Aliás, o fenômeno da criminalidade urbana organizada em cidades americanas, sobretudo entre os anos 20 e 50, serviu de inspiração e temática ao filme policial. Em um primeiro momento, viveu-se a época de *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, com Edward G.Robinson), *Public Enemy* (William Welmann, com James Cagney) ou *Scarface* (Howard Hawks, com Paul Muni), até a série de O Poderoso Chefão (Ford Coppola), obras que tornaram os personagens criminosos em ídolos do imaginário popular, símbolos ambíguos de heróis poderosos, destemidos, amorais e construtores de fortunas (como os velhos pistoleiros do faroeste), mas, ao mesmo tempo, corruptores da sociedade idealizada pelas garantias da lei e da moralidade. Em seguida, inverte-se a relação, elevando-se o detetive particular (o *private eye*) ou oficial à condição de herói solitário, tendência forte do gosto “hollywoodiano”. Aqui, historicamente, a importância de O Falcão Maltês e de Sam Spade. Impiedoso e eficaz, “capaz de se livrar de todas as situações e de se impor ao criminoso e ao cliente” (segundo o próprio Hammet), veio a se constituir no emblema de uma série de filmes a partir da década de 40. Entre outros, Relíquia Macabra (John Huston), Até à Vista, Querida (Edward Dmytryk), *The Lady in the Lake* (Robert Montgomery) ou *Chinatown* (Polanski). Esse mesmo agente ganha ainda a possibilidade de viver paixões amorosas, como em *Laura* (Otto Preminger), *The Glass Key* (Stuart Heisler), *Gilda* (Charles Vidor), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles), *Night Moves* (Arthur Penn), *Klute* (Alan Pakula) ou o “pós-moderno” e erótico *Basic Instinct* (Paul Verhoeven). O cinema francês também produziu bons exemplos do gênero, desde *Les Vampires* (Louis Feuillade), aplaudido por André Breton, e *Judex* (René Cresté), ambos de 1916. Uma lista breve e seguramente incompleta poderia incluir: *Le Chien Jaune* (Jean Tarride, 32, primeira adaptação de Maigret para o cinema), *La Nuit du Carrefour* (Jean Renoir), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier), *Quai des Orfèvres* (Henri Clouzot), *Impasse des Deux Anges* (Maurice Tourneur), *Touchez pas au Grisbi* (Albert Simonin), *Du Rififi chez les Hommes* (Jules Dassin), *En Cas de Malheur* (Claude Autant-Lara), *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard), *À Double Tour* e *Les Fantômes du Chapelier* (Claude Chabrol), *Tirez sur le Pianiste* (François Truffaut), *Borsalino* (Jacques Deray), *Classe tous risques* (Claude Sautet), *Les Doulos* (Jean Pierre Melville), *Police Python 357* (Alain Corneau).

POLIFONIA

Constitui, de maneira genérica, a emissão simultânea de uma série de sons ou seqüências musicais. Mais especificamente, corresponde a uma pluralidade organizada, construída a partir de regras, ou seja, de relações harmônicas submetidas a um “eixo de tonalidade”, pelas quais duas ou mais melodias – cantadas ou instrumentais – evoluem em conjunto, sem que haja primazia. Assim sendo, a progressão de uma linha melódica conduz à progressão de outras, permitindo, de um lado, a liberdade de cada voz, ao mesmo tempo em que se impõe disciplina a todas. É a música, portanto, que torna interdependentes a linha vertical (os sons tocados ou cantados ao mesmo tempo) e a linha horizontal (a seqüência de todo o conjunto no tempo). Opõe-se à música de tessitura monofônica (a de uma só melodia) e à de tessitura homofônica (uma melodia com seus

acompanhamentos). A polifonia mais desenvolvida é certamente a da música ocidental, tendo vigorado desde o fim da Idade Média (motetos do século XIV) até as primeiras décadas do século XVIII. *Música, *Arte Medieval, *Renascença/Renascimento.

POLÍPTICO. *RETÁBULO

POLISSEMIA

O conjunto de significados diferentes, mas relativamente habituais de uma mesma palavra, isto é, as acepções possíveis e correntes de um vocábulo inscrito no léxico. O vocábulo “pena”, por exemplo, pode significar *pluma*, *dó*, *punição* ou *objeto de escrita*. Por consequência, o sentido desejado no uso de palavras polissêmicas só é determinado, concretamente, na frase, no texto, ou seja, pelo contexto.

POLÍTICA CULTURAL

Por política cultural pode-se entender, inicialmente, o conjunto de intervenções dos poderes públicos sobre as atividades artístico-intelectuais ou genericamente simbólicas de uma sociedade, embora deste âmbito se encontre habitualmente excluída a política de educação ou de ensino formais. Ela abrange tanto o arcabouço jurídico de tributos incidentes, de incentivo e proteção a bens e atividades, quanto, de maneira concreta, a *ação cultural* do Estado, freqüentemente seletiva, e na qual se incluem: - organismos ou estruturas administrativas; - princípios, regras e métodos de atuação; - gerenciamento ou formas de apoio a instituições, grupos, programas ou projetos; - manutenção ou difusão de obras e de processos artístico-intelectuais; - preservação e uso de bens patrimoniais. Na qualidade de uma intervenção sistemática e institucionalizada por parte do Estado ou de poderes públicos, que por seu intermédio reconhece a importância sociocultural das artes, das produções intelectuais e dos acervos históricos, a política cultural surgiu em inícios do século XX, integrando-se à lógica das planificações econômicas, sociais e educacionais da União Soviética, assim como à tarefa de propaganda ideológica. Tratou-se do conhecido Comissariado do Estado para a Cultura, dirigido pelo respeitado crítico literário Anatole Lunacharski, sob a sigla *Narkompros*, e subdividido em departamentos para música (Muzo), cinema e fotografia (Foto-Kino), disseminação da leitura e do livro (Lito), artes plásticas e museus (Iso) e teatro (Teo). Somente após a segunda guerra mundial é que essas preocupações e estruturas foram incorporadas mais correntemente aos governos, fossem eles socialistas ou capitalistas. Mas devemos lembrar que, de modo pioneiro, a Prefeitura de São Paulo criou, em 1935, o Departamento de Cultura, idealizado por Paulo Duarte e entregue a Mário de Andrade, e o governo de Getúlio Vargas, em 1937, deu início às ações do Instituto Nacional do Livro e da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), então vinculados ao Ministério da Educação. Um segundo momento para a repercussão de políticas culturais ocorreu com a instalação da V República Francesa (1959) e com as concepções e trabalhos de André Malraux à frente de um ministério abrangente, o de Assuntos Culturais. A prosperidade econômica do pós-guerra, incluindo-se a revalorização de expressões nacionalistas em países recém-saídos da colonização ou integrantes do então chamado “terceiro mundo”, estimularam igualmente o aparecimento de organismos, de objetivos e de orçamentos específicos de política cultural, embora esta se tenha conservado com um status inferior às demais políticas públicas. Com a atuação concomitante da ONU, da Unesco e das conferências mundiais ou regionais sobre o assunto, tem-se defendido a tese de que a política cultural incorpora-se, necessariamente, aos projetos de evolução e de melhoria da sociedade. Ou seja, não seria ela um componente adicional ou derivado, mas um campo indispensável das políticas nacionais ou regionais. Assim, por exemplo, o artigo 27 da

Declaração dos Direitos do Homem afirma que “toda pessoa tem o direito de interagir-se livremente na vida cultural da comunidade, de apreciar as artes e de participar do progresso científico e dos benefícios que dele resultam”. Já o documento Problemas e Perspectivas (Unesco, 1982) defende a noção de que: “... o desenvolvimento não deverá limitar-se ao campo econômico (que é um meio); ele pressupõe que os objetivos do crescimento sejam definidos igualmente em termos de valorização cultural, de enriquecimento coletivo e individual, de bem-estar geral e preservação dos ambientes (urbanos e naturais)”. Em outros termos, a existência de uma política cultural – desde que coerente, ampla e eficaz – constitui uma forma de expansão de conhecimentos e de práticas simbólicas, de integração social e de exercício de cidadania. Na prática, porém, isto é, na dependência de uma orientação ideológica predominante ou mesmo de uma tradição de mentalidade no interior do aparelho de Estado, as políticas culturais variam entre objetivos e compromissos que, nos extremos, se caracterizam como: dirigistas (de forte intervenção) e liberais (de fraco comprometimento), nacionalistas e cosmopolitas, gradualistas e revolucionários, elitistas e populistas, tradicionalistas e modernistas. Comentando as formas já consagradas do mecenato público, escreve Rosarie Garon: “Uma variedade de instituições foi criada (na segunda metade do século XX) e múltiplos meios foram desenvolvidos conforme os sistemas econômicos e as tradições políticas. Na Europa, dois tipos de estrutura predominam: um ministério encarregado dos assuntos culturais ou um conselho das artes, segundo a administração esteja confiada a uma administração direta ou a um organismo autônomo. Os países de influência britânica têm preferido confiar a gestão dos financiamentos públicos a um Conselho das Artes, enquanto os países de tradição mais centralizadora optaram por um ministério ou departamento de administração pública. Mas, na realidade, esses tipos de organização nem sempre se distribuem assim tão claramente. Na Itália, por exemplo, dois ministérios encarregam-se de domínios distintos da cultura (Bens Culturais e Ambiente, e Turismo e Espetáculos). No Canadá, o Conselho das Artes oferece subvenções a organismos e grupos artísticos e distribui bolsas de estudo, enquanto o ministério das Comunicações intervém mais de perto sobre a indústria cultural” (A Gestão Institucionalizada do Mecenato Público). Já Harry Hillman-Chartrand propôs uma tipologia de políticas culturais em conformidade com a maior ou a menor extensão intervencionista dos poderes públicos. Para o autor (*The Arm's Length Principle and the Arts*), haveria basicamente quatro tipos: o do Estado-facilitador, que financia as artes e criações intelectuais por recursos indiretos, de ordem fiscal, oferecidos à iniciativa privada (pessoas, fundações, empresas), caso típico dos Estados Unidos; o do Estado-mecenas, que transfere recursos próprios, isto é, dotações orçamentárias, para organismos autônomos, como fundações e conselhos de representantes. Dessa maneira, procuram-se evitar, ao menos teoricamente, influências de ordem partidária na destinação dos financiamentos. São exemplos deste caso a Inglaterra, a Austrália ou a Nova Zelândia; o Estado-arquiteto é aquele que dita orientações ou toma medidas práticas e diretas sobre a dinâmica artístico-cultural do país por meio de estruturas próprias (ministério, secretarias, comissões). Juntamente com as subvenções oferecidas, exigem-se critérios técnicos e burocráticos a serem seguidos pelos beneficiários. Aqui se encontra a maior parte dos países europeus e latino-americanos. Por fim, há o Estado-engenheiro ou Estado-autoritário que governa integralmente a vida cultural do país, como aquele das ditaduras políticas (de esquerda e de direita) e das comunidades fundamentalistas ou teocráticas.

POLITONALIDADE

Em música, corresponde ao emprego concomitante de harmonias ou de melodias que, individualmente, diferem em suas respectivas tonalidades.

PONDERAÇÃO

Em escultura figurativa, a distribuição equilibrada dos pesos ou massas sobre as pernas, obtida, quando há sugestão de movimento, pela *contraposição.

PONTA SECA, GRAVURA A

Gravura cujo desenho é obtido com o uso de estilete de aço ou ponta de diamante, conduzido manual e diretamente sobre a placa matriz. As porções arrancadas à placa – as rebarbas – permanecem retidas na superfície, impedindo assim que os traços incisivos ou cavados do desenho absorvam muita tinta. Tem-se como resultado um desenho de aspecto suave, delicado.

PONTILHISMO. *IMPRESSIONISMO, NEO-IMPRESSIONISMO

PONTO

1. No teatro e na ópera, designa a pessoa que, fora das vistas do público, e tendo em mãos o texto completo da peça, é encarregada de auxiliar os atores, “soprando” palavras ou frases do diálogo, bem como lembrando, por sinais, as marcações convencionadas (entradas, saídas e deslocamentos em cena). Em palcos mais antigos, havia uma abertura subterrânea no proscênio destinada exclusivamente ao ponto. 2. Nó ou laçada de fios entre dois furos de uma tela a ser tecida (em tela de arraiolo, por exemplo), entre a teia e o urdimento de tapeçaria (em teares), ou executados com agulha, na confecção de rendas e bordados. 3. Sinal de pausa para a escrita e a leitura, mais prolongada do que a vírgula, e que encerra uma oração, um período ou todo o texto (ponto-final).

POP – ARTE, CULTURA

Juventude na cultura de massa - O *pop* abrange um conjunto diversificado de manifestações sociais e de tendências artístico-culturais submetidas não apenas a uma intensa mercantilização (própria da cultura de massa) quanto a uma juvenalização comportamental. Fenômenos que se expandiram a partir da segunda metade do século XX. A incorporação juvenil forneceu aos principais conteúdos da indústria cultural ou da “cultura de massa” (consultar) um renovado estímulo. Tendo surgido simultaneamente na Inglaterra e nos Estados Unidos, a cultura *pop* difundiu-se de maneira bastante rápida por todos os continentes. No Brasil, por exemplo, o movimento da Tropicália absorveu e sincretizou, de modo “antropofágico”, isto é, mesclado a elementos característicos da cultura brasileira, grande parte dos ideais e dos valores *pops*. Já o movimento da Jovem Guarda restringiu-se a copiar e a verter o modelo original.

Supressão silábica (ou apócope) do inglês *popular art*, esta arte popular deve ser entendida não como expressão artesanal, emanada de grupos socioculturais distintos ou característicos, mas como arte e comportamento de massa, ambos estimulados pela produção industrial e tendo como resultado um consumo extensivo.

A cultura *pop* começou a ser delineada pela conjugação de alguns fenômenos até certo ponto convergentes. Sob o aspecto socioeconômico, o seu aparecimento foi possível com a superação da crise europeia do pós-guerra e a gradativa formação de uma nova sociedade de abundância. A indústria, o comércio e a publicidade souberam perceber a eclosão de um espírito e de um público jovens, os filhos de uma classe média afluyente e em expansão (os *teenagers*), cujos valores e perspectivas de vida se distanciavam ou mesmo se opunham aos da geração anterior, constituindo-se também num mercado consumidor até então inexplorado.

Neste “conflito de gerações” (uma expressão bastante conhecida na época era a de “não confio em ninguém com mais de trinta anos”), os adolescentes procuraram formas de auto-identificação cujos veículos mais visíveis estavam na moda (os jeans, botas e

blusões de couro, misturados, anos depois, às combinações mais extravagantes de roupas plásticas, nos modelos orientais ou nas mini-saias da estilista Mary Quant), em objetos distintivos (motocicletas, lambretas, carros esportivos), na música agitada e sensual do *rock'n'roll*, em relações sociais e amorosas mais fluidas ou descompromissadas, em comportamentos grupais exibicionistas (chegando-se ao *topless* e do *bottomless*), na consagração de ídolos sincera ou aparentemente rebeldes (James Dean, Marlon Brando, Beatles, Andy Warhol, por exemplo), na recusa e na atitude irônica face à ética convenientemente puritana do WASP (o homem branco, anglo-saxônico e protestante).

Em outras palavras, os jovens da época tentavam expressar uma revolta contra o ambiente de tabus, de proibições e de pudores (falsos ou necessários) mantidos pelas tradições familiares e por autoridades institucionais diversas. Para eles, tornava-se emergente a necessidade de uma distinção simbólica e social, a que a indústria e os meios de comunicação responderam favoravelmente. O também significativo crescimento do número de estudantes secundários e universitários, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos e na América Latina, estimulou a fermentação de críticas de variadas naturezas, do âmbito restrito da família ao mais genericamente político.

As artes plásticas - A mentalidade e os princípios da nova estética contiveram, no início, uma crítica bem humorada à sociedade de consumo, à cultura de massa e aos ícones visuais da publicidade. Cedo, no entanto, a cultura pop converteu-se em um bem sucedido e estruturado mercado de objetos de consumo e de padrões artísticos.

Como características fortes de seu ideário plástico estavam os objetos vulgares ou prosaicos das mercadorias cotidianas (latas de sopa, caixas de chá, garrafas de bebidas, hot-dogs, hambúrgueres ou os mais variados eletrodomésticos, todos eles elevados à categoria de arte), as formas gráficas das histórias em quadrinhos, quase sempre superdimensionadas, a vontade deliberada de uma produção “camp” ou “kitsch” (ver ambas as palavras), a visibilidade do erotismo, a recuperação fragmentada e paródica das imagens clássicas e seculares, o uso de cores destacadas e contrastantes, o emprego de novos materiais sintéticos (plástico, poliuretano, tinta acrílica), a construção de objetos tridimensionais (que anunciaram a arte conceitual e as instalações “pós-modernas”), a multiplicação seriada de imagens, com o emprego da serigrafia semi-industrial ou a elaboração de *happenings* (performances teatrais improvisadas), durante os quais o próprio corpo do artista serve como suporte de provocação social, estética e política (*body art*). Afastando-se da geometrização da arte abstrata e de certas propostas dadaístas (*ready-made*, *objet trouvé*), o pop reintroduziu a imagem figurativa, mas sobretudo aquela já exposta ou estampada (reduplicada) pela televisão, pela fotografia ou pelas rotativas da imprensa. Sua linguagem adotou como conteúdo o mundo superpovoado das mercadorias, dos bens industriais (inclusive o lixo gerado pela produção massiva), as personalidades cinematográficas e a simulação kitsch da natureza (plantas artificiais ou animais de plástico). Como princípio teórico, o slogan de John Cage cobrir o fosso entre a vida e a arte, tornando-as idênticas ou indistintas.

O termo “art pop” foi utilizado pela primeira vez pelo crítico Lawrence Alloway, em 1954, referindo-se às imagens de reprodução industrial (histórias em quadrinhos, pôsteres, trabalhos de desenho gráfico, etc). Seus mais destacados artistas foram, na Inglaterra: Richard Hamilton, cuja obra “Just what is it that makes today’s home so different, so appealing?” (O que é que torna os lares de hoje em dia tão diferentes, tão convidativos?), uma colagem de 1956, é considerada o marco inicial da corrente plástica; Peter Blake, David Hockney, Peter Phillips, Eduardo Paolozzi e Allen Jones; nos Estados Unidos, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jim Dine,

Roy Lichtenstein, Jaspers Johns, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Marisol Rauschenberg, por exemplo, lançou suas *combine-paintings*, obras em que os temas dominantes constituem agregados de objetos tecnológicos do cotidiano; Warhol converteu em série de gravuras as imagens estereotipadas da publicidade e dos noticiários político e cinematográfico; Oldenburg promoveu uma seqüência de *happenings* parateatrais caóticos e Marisol consagrou-se com esculturas ao mesmo tempo rústicas e hieráticas, burlescas e neodadaístas. Na França, um grupo de jovens pintores, autodenominados Novos Realistas, aderiu ao movimento de valorização do trivial, tendo como líderes Martial Raysse, Daniel Spoerri e Niki de Saint-Phalle, sob influências do cinema de Alain Resnais e do *nouveau roman*. Já na Alemanha, Sigmar Polke, Gerhard Richter ou Konrad Lueg, entre outros, introduziram mensagens sociopolíticas mais contundentes neste universo pop, ironizando o “realismo capitalista”, também chamado “neu Vulgarismus” (Nova Vulgaridade).

Escrevendo em 1966, o crítico de artes plásticas Edward Lucie-Smith fazia então as seguintes observações: “O contexto necessário para a criação de arte *pop* é o estilo de vida *pop*, ou melhor, a arte *pop* é, em si mesma, um subproduto acidental desse estilo de vida... O que estou sugerindo é o seguinte – que a principal atividade do artista *pop*, sua justificativa, consiste menos em produzir obra de arte do que encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca, em tudo o que ele próprio faz... A moda (a popularização por que ela passou após a guerra, influenciando o estilo de vida) começou no topo de uma estrutura social bastante rígida e filtrou-se gradualmente de cima para baixo, tornando-se menos elaborada e menos elegante. Esmero e estilo eram, na verdade, quase a mesma coisa, e muita gente não tinha tempo nem dinheiro para pensar em andar na moda. A máquina mudou isso. Acarretou mais dinheiro e mais lazer, e, ao mesmo tempo, impôs uma lógica própria... A cultura pop é, portanto, parte de um processo econômico que tem todas as probabilidades de continuar a se desenvolver”.

Talvez a mais completa e bem-humorada visão deste movimento na área das artes plásticas ainda seja a que Hamilton ditou em 1957: uma arte “popular, de massa, transiente ou de curta duração, consumível em larga escala, de baixo custo, produzida em massa, jovem e engenhosa, sexy, irônica, glamourosa e um grande negócio”.

Sexo, drogas e rock’n’roll - Outra expressão característica do *pop*, já durante a década de sessenta, foi a conjugação otimista e idealista do protesto *hippy* com liberdade sexual e consumo de drogas (da maconha ao LSD), na tentativa de se explorar sensibilidades físicas e percepções mentais não-cotidianas, psicodélicas (sob o estímulo de Timothy Leary, jovem professor de Harvard e considerado um guru intelectual nos meios universitários), assim como a audição permanente de *rock*, *blues*, *folk music* e a realização de megafestivais ou concertos ao ar livre (Woodstock, Altamont, Monterrey Pop ou Wight), à época considerados demonstrações inequívocas e maciças de contracultura. Aos poucos, a inquietação foi adquirindo tons políticos contra o racismo, a violência e o conservadorismo da sociedade, denunciando as contradições ideológicas dos discursos oficiais, as atitudes imperialistas e os absurdos da guerra do Vietnã, sob o lema comum de “paz e amor”. Conhecidos então como *flower children*, ou ainda *freak generation*, os jovens optaram por um comportamento excêntrico, anárquico, rebelde, mas pacífico, em defesa da absoluta liberdade individual, recusa dos valores competitivos ou alienantes do trabalho e da moral vigentes, constituindo inclusive comunidades agrícolas auto-suficientes ou de produção artesanal (quase sempre inviáveis).

As esperanças dessa juventude em seus ideais de vida, contrários aos valores conformistas ou regrados de seus pais, fizeram do *rock*, do *rockabilly* e de suas

variantes posteriores uma religião mundial, uma comunhão ritualística e exorcisante, absorvida e estimulada, com lucros crescentes, pela indústria discográfica e pelo *show business*. *Rock* e idolatria fundiram-se com canções de protesto, de amor livre ou de evasão, eletrizando as experiências musicais e lhes dando uma feição cosmopolita, uma dimensão social até então inusitada. Foi o período de Bill Haley, Little Richard, Chuck Berry e Elvis Presley, os pioneiros, seguidos pelos Beatles, Bob Dylan e Joan Baez (os americanos engajados nas reivindicações políticas e mais próximos, espiritualmente, da geração Beat - ver esta palavra), Santana, The Mamas and the Papas, The Who e Rolling Stones (os dois últimos, as versões “satânicas” do *rock*, que mais tarde chegaria ao *heavy metal*), até Jimmy Hendrix e Janes Joplin, os mártires desesperados de um movimento em franco declínio no início dos anos 70, sentimentalmente frustrado e desiludido. O último alento dessa fase “heróica”, já permeada de propostas exclusivistas, veio com o reggae jamaicano. Atraído em seu ritmo modal e dançante, politicamente contestador, mas sem deixar de lado propostas separatistas.

Mudança de perspectivas e “pós-modernidade” - O que se seguiu teve uma feição nitidamente oposta. Ao substituir o espírito comunitário e os ideais pacifistas em tempos de guerra-fria por atitudes individualistas e habitualmente apáticas ou indiferentes, do ponto de vista político, o pop fragmentou-se em dezenas de “tribos”, cada qual expressando, à sua maneira, valores e comportamentos de tendências mais agressivas. Sobreveio então o hard-rock, o heavy metal, o neofascismo dos punks e dos skin heads, o individualismo competitivo e aristocrático dos “yuppies” ou a violência verbal e mesmo física dos rappers (menos politizada que o *black power*, e seguramente incompreensível aos olhos de um Martin Luther King, se vivo estivesse). Substituiu-se a utopia de “Imagine” pela percepção dolorosa de que “o sonho acabou”.

Nos últimos decênios do século, o *pop* tornou-se um veículo privilegiado do que se convencionou chamar de “pós-modernidade” (ver Modernidade e Pós-Modernidade). Pois quando se arrefeceram as ilusões de mudanças políticas e sociais, bem como as tendências a valores comunitários, integrou-se ele à “cultura de consumo”, aqui entendida como segmentação de um mercado de massa em numerosos subgrupos socioculturais. Para estes, não existe a necessidade de regras ou de hierarquia de valores, mas sobretudo a possibilidade elástica ou aleatória de escolhas e de combinações estetizantes. Um fenômeno que molda até mesmo uma contraditória “auto-expressão ou individualidade tribal” – na moda, na linguagem, nos hábitos de lazer, nos objetos de consumo, nas fusões musicais. Os bens de consumo perderam importância como valores de troca e de uso, de necessidade ou utilidade substancial, para adquirir o status mais elevado de objetos-signos.

O que atraiu o final do milênio foi a arbitrariedade da manipulação das coisas e das mercadorias industrialmente disponíveis. Arbitrariedade que permitiu a justaposição torrencial de imagens – os clips –, cada vez mais atrativa para a produção fílmica do tipo hollywoodiano, ou a configuração de símbolos instáveis e flutuantes. Aqueles que variam do luxuoso (das grifes) ao vulgar, do exótico ao padronizado, do central ao marginal. O pop veio a ser tudo e qualquer coisa. Se seguirmos a cartilha de Baudrillard, seria ele o estádio viral da multiplicação do conhecido, do anteriormente sonhado, de todas as liberações já realizadas.

Por fim, o pop deixou de ser um atributo ou comportamento exclusivo dos adolescentes, estendendo-se também à “adulescência”, ou seja, às pessoas consideradas adultas ou de meia-idade que passaram a adotar um estilo de vida, um estado de espírito, moda cotidiana e formas de consumo anteriormente consideradas juvenis. Esse império da juventude e do hedonismo levou Federico Fellini a comentar:

“Eu me pergunto o que pôde ter acontecido em um dado momento, que espécie de malefício pôde impressionar nossa geração para que, repentinamente, tenha começado a ver os jovens como os mensageiros de não sei qual verdade absoluta. Os jovens, os jovens, os jovens... Somente um delírio coletivo para nos ter feito considerar garotos de quinze anos como mestres depositários de todas as verdades” (Fellini por Fellini, 1984).

PORCELANA. →CERÂMICA

PORTA-BANDEIRA

Pastora e destaque de escola de samba, encarregada de conduzir a bandeira da agremiação durante o desfile de carnaval. Fantasiada com luxo, à moda de cortesãs dos séculos XVII ou XVIII, executa uma coreografia especial, evoluindo sob a proteção do mestre-sala. Sua figura provém dos desfiles e cortejos populares de *ranchos e *ternos do século XIX.

PORT DE BRAS

1. No balé, indica as diversas posições ou movimentos codificados e articulados dos braços e mãos, destinados a fazê-los parte expressiva de uma representação coreográfica e acompanhar as posições básicas dos pés. Além da postura preparatória, há três posições básicas do “port de bras”. Na preparatória, os braços ficam pendentes à frente do corpo, num desenho ovalado, sem se tocarem, estando as palmas das mãos viradas para dentro; a primeira posição consiste em erguer os braços à frente do corpo, ligeiramente arqueados, e na altura do diafragma; a segunda é realizada com a abertura lateral e simultânea dos braços, à altura dos ombros, evitando-se que estes se levantem ou sejam lançados para frente ou para trás; a terceira constitui a elevação dos braços acima da cabeça, em arco, com as palmas das mãos voltadas para dentro, sem que elas se toquem. Essas posições básicas conduzem a várias combinações mistas ou posteriores. 2. Ainda em relação à dança, pode significar o exercício de balé em que o corpo se inclina inicialmente para frente, até que o braço toque o solo, seguindo-se uma flexão contrária, para trás, até a máxima extensão possível.

PÓRTICO

Espaço coberto, fechado inteira ou parcialmente, erguido como elemento principal da fachada de um edifício, templo ou mansão, e pelo qual se tem acesso ao interior construído. Na grande maioria dos exemplos, um pórtico contém colunas livres ou adossadas, recebendo nomes especiais de acordo com o número de pilares: pórtico-dítilo (duas colunas); tetrástilo (quatro colunas); hexástilo (6), octástilo (8), decástilo (10). O mesmo que *Loggia.

PÓS-VANGUARDA

Expressão utilizada para se referir às experiências artísticas posteriores às correntes vanguardistas do alto modernismo (futurismo, abstração, cubismo, dodecafonía, expressionismo, arquitetura moderna, surrealismo, etc) e à arte pop, coincidindo com os movimentos artísticos da igualmente denominada pós-modernidade. *Modernismo e Pós-Modernismo. No início da década de 80, já escrevia o crítico Robert Hughes (revista Time): “Quando se fala no fim do modernismo – e não é possível evitá-lo por mais tempo, pois desde meados dos anos 70 tornou-se comum dizer-se que se vive numa cultura pós-moderna –, isto não significa que, de repente, se tenha alcançado o fim da História. A História não apresenta rupturas nítidas; ela vai se desfiando gradualmente, distendendo-se e acabando por se romper como uma corda. O Renascimento não terminou numa data precisa e, no entanto, acabou de fato, embora ainda hoje permaneçam resíduos de seu

pensamento em nossa cultura. O mesmo acontecerá com o modernismo, tanto mais que estamos muito próximos dele... Com certeza, as obras do modernismo irão influenciar a cultura por mais um século, pois são vastas, imponentes e convincentes. Mas a dinâmica perdeu-se e as nossas relações com ele vão se convertendo lentamente em interesse quase arqueológico. Picasso já não é um contemporâneo nosso, nem sequer representa uma figura patriarcal. É um antepassado que pode suscitar admiração, mas que já não desperta oposição. A era do modernismo pertence à História, tal como a era de Péricles". Sumariamente, a pós-vanguarda abrange os últimos quarenta anos do século XX, durante os quais emergiram, entre outras, a arte conceitual, a arte *povera*, o neo-expressionismo, a arte eletrônica ou digital, a arquitetura pós-moderna ou a videoarte, tendo por características mais evidentes: indiferença a regras, sistemas critérios ou convenções; mescla de citações ou de fragmentos cultos e populares, de estilos antigos e de recursos industriais contemporâneos; abandono dos suportes tradicionais e convergência, fusão ou sobreposição de técnicas que tenham como resultado um aspecto multimidiático: pintura e fotografia, performance e escultura, música e instalação, etc; ausência de utopias, de fins transcendentais e de preciosismos (simbolização de aspectos contingentes); atitude ou tratamento que se vale, em maior ou menor proporção, da efemeridade, da ironia, da paródia, do cinismo, do erotismo, da gratuidade ou da banalidade, do irracionalismo, das contradições de forma e de sentido, do hedonismo, do grotesco ou da agressividade; uma arte cujos efeitos tendem mais a provocar ou desafiar, antes que atrair, convencer ou conquistar. *Arte no Século XX e *Vanguarda.

POT-POURRI

Seleção de trechos musicais ou de canções de um autor, ou ainda baseada em determinado assunto ou critério (temporal, geográfico, uma corrente musical e seus representantes, etc). A expressão, embora francesa, corresponde à tradução de *olla podrida*, um prato da cozinha espanhola: cozido em que se misturam carnes e legumes.

PRATICÁVEL

Plataforma elevada para trabalho cênico (teatro, música, dança), usualmente em madeira, podendo ser fixa ou giratória. Neste último caso, recebe a denominação de turnete (do francês *tourner*, girar).

PREÂMBULO. *PREFÁCIO, PROÊMIO, PRÓLOGO

PREDELA

Pintura figurativa isolada, mas destinada a acompanhar um retábulo, um políptico ou outra pintura mais importante e de maior dimensão. Colocada sob a primeira, possui normalmente um formato longo, estreito e horizontal, elaborada de modo descritivo ou narrativo, servindo de complemento à obra principal.

PREFÁCIO

Pequeno texto de apresentação inicial, de esclarecimento ou de advertência a uma obra escrita. Por se encontrar na dependência da matéria principal (literatura ficcional, biografia, tratado de qualquer natureza, etc), o conteúdo de um prefácio varia de uma obra a outra, podendo abarcar, entre outras finalidades: a) a trajetória ou o tratamento pessoal (o estilo) do autor; b) dedicar-se a um resumo ou explicação genérica do texto; c) cotejar a obra com outras do mesmo gênero, apontando as contribuições específicas que ela contenha; d) ressaltar a pertinência do assunto face ao momento histórico (político, social, econômico ou, genericamente, cultural). O mesmo que *prólogo, preâmbulo, proêmio.

PRELÚDIO

Inicialmente, na Renascença, uma pequena peça livre para cravo ou alaúde, contendo passagens com acordes quebrados ou arpejados. A partir daí, incorporou-se à suíte, servindo como abertura da obra, assim como a diversas outras peças maiores (sonatas, sinfonias, poemas sinfônicos), inclusive a ópera.

PREMIÈRE

Termo francês, de uso internacional, para designar a primeira apresentação pública de um espetáculo cênico ou cinematográfico.

PRÉ-RAFAELITAS (IRMANDADE, CONFRARIA)

Jovens artistas plásticos e intelectuais saídos da *Royal Academy* inglesa que, em 1848, entusiasmados com as gravuras do italiano Carlo Lasinio (as quais reproduziam antigos afrescos do pintor Benozzo Gozzoli, executados para o Campo Santo da cidade de Pisa, em 1467), nelas encontraram as justificativas que buscavam para se contrapor à pintura acadêmica ou ainda neoclássica do período. A atenção do grupo foi atraída pelos contornos incisivos, a simplicidade da composição e as áreas luminosas das imagens, características que, no seu entender, constituíam as virtudes necessárias para se abandonar a poética “lânguida” do academismo. E por considerarem Rafael o primeiro “clássico” de uma tradição duas vezes centenária, formaram então a Irmandade dos Pré-Rafaelitas (“Pre-Raphaelites Brotherhood”). Fizeram parte do grupo inicial os pintores William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais (os de maior renome) e James Collinson, o escultor Thomas Woolner e os críticos William Rossetti (irmão de Dante) e F. G. Stephens. Logo depois, Charles Collins, Ford Madox Brown, Arthur Hughes e William Morris adotariam, em maior ou menor grau, os princípios da irmandade. Quanto aos aspectos formais, elegeram os traçados e os contornos nítidos, a “linha metálica da retidão”, as paletas mais claras ou ressaltantes do que os tons sombrios, o apreço aos detalhes figurativos, ou, em resumo, “a verdade e o retorno à natureza”. Mas sob a perspectiva conceitual, o movimento demonstrou uma estranha ambigüidade. Isso porque a técnica naturalista acabou sendo aplicada sob uma roupagem falsamente medieval, em que personagens bíblicos, literários ou contemporâneos aparecem travestidos como figuras dos séculos XIV ou XV. Nessas configurações, tornavam-se evidentes os sentimentos românticos de teor passadista e as idealizações bucólicas. Outra fonte de inspiração para o grupo foi também o já famoso poema “La Belle Dame sans Merci” de John Keats, no qual existe a figura de uma mulher medieval, símbolo ao mesmo tempo do amor e da morte: “Uma dama nos prados encontrei / Todo-formosa, filha de uma fada: / A cabeleira longa, os pés ligeiros, / A vista desvairada. / Eu fiz-lhe uma grinalda para a frente, / E pulseiras e um cinto redolente; / Ela me olhou com ar de quem amasse, / Gemendo suavemente” (trecho, tradução de Péricles E. S. Ramos). Mas as críticas não faltaram. Charles Dickens considerou a tela inicial de Dante Rossetti, “The Girlhood of Mary Virgin” (A Infância da Virgem Maria), “mediocre, odiosa, repulsiva”. Com menos ardor e mais racionalidade, o crítico G. H. Lewes assim se manifestou a respeito do movimento: “Quando nossos pintores representam camponeses com feições regulares e delineamento irreprochável; quando suas ordenhadoras têm o ar e a beleza das Graças, em roupas pinturescas, nunca velhas ou desalinhas; quando o lavrador é apto para expressar sentimentos refinados em um inglês excepcional e as crianças proferem longos discursos de entusiasmo religioso e poético... o intento é feito para idealizar, mas o resultado é simples falsificação e arte pobre” (Realismo na Arte, 1858).

PRESTIDIGITAÇÃO

Arte e técnica da mágica ou do ilusionismo, fundamentada na rapidez dos gestos manuais (com a ajuda ou não de outros recursos suplementares) e que faz surgir, desaparecer ou movimentar objetos ou pessoas, sem que o espectador perceba o artifício empregado.

PRESTIDIGITADOR, PRESTÍMANO

Artista e profissional da mágica ou do ilusionismo com as mãos. Mágico, ilusionista ou prestímano.

PRÉSTITO

1. Cortejo ou procissão de pessoas, a pé, tanto de caráter religioso como festivo e profano. 2. Desfile de carros alegóricos em festas populares, principalmente no carnaval.

PROCUSTO, LEITO DE

Personagem mitológico grego, Procusto era um salteador da Ática que após atacar e despojar suas vítimas, torturava-as, fazendo-as deitar em uma cama de ferro. Se a vítima fosse menor que o comprimento do leito, esticava-a pela tração de cordas, quebrando-lhe os ossos e rompendo os músculos; se fosse maior, cortava-lhe os pés. Foi morto pelo herói Teseu, que lhe aplicou a mesma tortura. Por analogia, diz-se de uma situação cujas alternativas, uma e outra, são igualmente penosas.

PRODUTOR

1. Empresário que investe diretamente ou se encarrega da obtenção de recursos financeiros e de outras formas de patrocínio, controla as despesas necessárias e arregimenta os meios técnicos e materiais indispensáveis à realização de obras cinematográficas, teatrais, operísticas, coreográficas ou de espetáculos musicais. Na história do cinema, e sobretudo durante a fase áurea (1915-1950) dos estúdios norte-americanos em Hollywood (consultar), o produtor, também conhecido como chefe de estúdio, tornou-se uma figura lendária por seu poder, já que enfeixava praticamente todas as decisões relativas à consecução do trabalho e à condução do filme (entre elas, as escolhas do diretor, roteirista, atores e técnicos). 2. Profissional responsável, em última instância, pela obtenção e coordenação de recursos técnicos e materiais exigidos na realização de programas radiofônicos ou televisivos.

PROÊMIO

1. Canto introdutório a uma obra épica. 2. *Prefácio, *prólogo e preâmbulo.

PRÓGONO

Precursor de um movimento, tendência ou estilo artísticos, de uma teoria científica ou mesmo de uma concepção filosófica, mas que só posteriormente se torna reconhecido pela influência exercida (oposto a epígono).

PROGRAMA

1. Exposição escrita em que se delineiam os princípios teóricos, as finalidades previstas e os critérios ou métodos gerais a serem adotados na realização prática de uma ação coletiva ou institucional. Neste sentido, tanto se aplica a uma ação e objetivo amplos ou abrangentes, confundindo-se com a expressão Plano Geral (programa de governo, programa educacional, programa partidário), quanto a âmbitos mais específicos, no caso de existirem formas e conteúdos peculiares. Estes últimos, os programas específicos, podem ainda incluir ou não os *projetos, que são unidades ou estruturas mais detalhadas, necessárias à sua realização concreta. 2. Publicação escrita na qual se detalham informações a respeito de um espetáculo artístico (concepção geral, responsáveis e

participantes, recursos técnicos, fundamentação teórica, comentários críticos, etc), de uma cerimônia, festividade ou ainda a forma e o regulamento de concursos públicos. 3. Unidade de emissão, com forma e conteúdo específicos, criada ou reproduzida por estações radiofônica ou de televisão (programas jornalístico, de entrevista, humorístico, de auditório, musical, sessão cinematográfica, etc). Programa aberto ou ao vivo é aquele veiculado direta ou instantaneamente enquanto está sendo gerado; programa fechado refere-se àquele previamente gravado. 4. Seqüência pormenorizada e em código de instruções a serem realizadas por máquina ou aparelho (mecânico ou eletrônico).

PROGRAMAÇÃO

1. A totalidade de projetos e de atividades previstas e realizadas, na prática, por organismos públicos ou privados, vinculados à área artístico-cultural (museus, teatros, centros culturais, cinematecas, videotecas, etc), durante um intervalo de tempo (programação mensal, anual, etc). 2. O conjunto de programas veiculados por empresas de rádio ou de televisão.

PROJETO

1. Genericamente, intento, intenção, desígnio ou plano a ser realizado em tempo futuro. 2. Parte integrante e mais pormenorizada de um programa (1) ou plano geral de ação, na qual se discriminam os objetivos particulares, os meios e os procedimentos a serem então utilizados, tendo em vista a efetivação de uma idéia. Nesta acepção, um projeto configura-se como uma das formas específicas e possíveis de realizar parte de um programa. 3. As agências ou organismos de natureza cultural têm ainda utilizado o termo projeto como documento-guia para a concretização de propostas delimitadas, ou seja, de curta duração e de investimentos específicos, não necessariamente vinculadas a um programa abrangente. Aqui se incluem, por exemplo, projetos determinados de realização de uma peça dramática, de uma produção cinematográfica, de uma exposição ou de um espetáculo musical. Neste sentido, um projeto deve ao menos conter: a) as justificativas ou fundamentos que revelem sua importância ou pertinência; b) a(s) forma(s) de realização, exibição e/ou distribuição; c) os meios e os recursos necessários – humanos, técnicos e materiais; d) os custos financeiros diretos e as fontes de sua obtenção (investimentos próprios, patrocínios, empréstimos); e) custos e recursos indiretos (apoios, intercâmbios); f) a afluência de público e as receitas previstas; g) as vantagens dos patrocinadores. 4. Proposta escrita na qual se consignam as noções mais importantes para a redação final de um documento (projeto de lei, por exemplo) ou para a aplicação posterior de medidas objetivas. 5. Em arquitetura, é o desenho em plano que representa uma obra, contendo portanto uma parte gráfica (as plantas, com seus cortes e seções) e uma parte escrita, de caráter explicativo (finalidade, medidas, materiais a serem empregados, etc). *Planta.

PROJETOR

1. Equipamento ou aparelho que transmite, de maneira ampliada, e sobre uma tela, imagens fotográficas, cinematográficas, videográficas ou digitalizadas. Um projetor especialmente concebido para imagens opacas (desenhos, por exemplo) é o episcópio. 2. O mesmo que *refletor em trabalhos de *iluminação.

PROLEPSE

1. Figura retórica de pensamento pela qual o escritor ou orador prevê possíveis perguntas, objeções ou críticas, e as responde antecipadamente. Consta, por exemplo, do poema de Olavo Bilac: "Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso! / E eu vos

direi, no entanto, / Que para ouvi-las muita vez desperto / E abro as janelas, pálido de espanto...” 2. Uma das formas da *anacronia.

PRÓLOGO

1. Introdução teatral em que o autor, por intermédio de um ou mais intérpretes, expõe, em verso ou prosa, os motivos, o tratamento ou o assunto da peça, ou ainda dele se utiliza para polemizar com a crítica de seu tempo (vários prólogos das comédias paliatas, por exemplo, possuíam tal objetivo). 2. Cena introdutória de ópera, na qual se descreve o enredo a ser visto, ou se explica o significado dramático ali contido. Relativamente comum no período barroco, foi raras vezes concebido a partir do século XVIII. 3. Discurso preliminar e explicativo a uma obra literária de qualquer natureza. Neste sentido, consultar o vocábulo Prefácio. O mesmo que preâmbulo, proêmio, prolusão ou antelóquio.

PROLÓQUIO. *ANEXIM E *PROVÉRBIO

PROMETEU

Figura mítica grega, literalmente “aquele que sabe ver antes de”, ou seja, o providente. Filho do titã Jápeto e da ninfa oceânida Clímene, e portanto primo de Zeus, simboliza o benfeitor ou defensor da espécie humana – o filantropo. O mito relatado por Hesíodo (n’O Trabalho e os Dias e na Teogonia) diz que os deuses olímpicos, após sua vitória sobre os titãs (conferir), desconfiavam dos homens, por serem estes amigos dos vencidos, e discutiam sobre o seu destino. Planejando ludibriar a Zeus e premiar os mortais, Prometeu matou e preparou um boi em duas partes, uma destinada aos homens e outra aos deuses: a primeira continha as carnes e as melhores entranhas, recobertas com o couro do animal; na outra, só havia ossos, mas envoltos em uma capa de gordura branca. O odor e a aparência mais apetitosa da segunda foi a escolhida por Zeus. Vendo-se enganado, decidiu tirar dos homens a capacidade de produzir e dominar o fogo (metáfora da inteligência e da capacidade de criar, por meio do trabalho). Não se dando por vencido, Prometeu roubou uma centelha do fogo divino e a escondeu no interior de um nárTEX (planta), entregando-a aos humanos, que assim reconquistaram a racionalidade. Contra estes, a fúria de Zeus exteriorizou-se na criação de Pandora (“presente para todos”) e sua caixa repleta de sofrimentos. Quanto a Prometeu, foi acorrentado a uma coluna, no alto de um monte, a fim de sofrer um terrível castigo: durante o dia, uma águia devorava-lhe o fígado (sede da vida), que voltava a se reconstituir à noite. Muito tempo se passou até que, arrefecida a cólera, Zeus permitiu que Hércules (Hércules) matasse a águia e libertasse Prometeu.

PROPOSIÇÃO. *LÓGICA, *JUÍZO

PRÓPRIOS

Canções litúrgicas de missa e de ofícios católicos que variam na dependência do dia, distinguindo-se dos cantos chamados Ordinários, invariavelmente executados nos rituais. Tanto os próprios como os ordinários são de estilo ou estrutura gregoriana.

PROSA. *GÊNEROS LITERÁRIOS

PROSCÊNIO

1. Do grego *proskene* (originalmente o espaço para o cenário), refere-se à parte anterior do palco, de frente para a platéia, e que avança desde a boca de cena até o fosso da orquestra. O mesmo que Antecena. Nos teatros gregos e romanos, o proscênio correspondia ao próprio palco, situando-se entre a *orchestra* e o muro de fundo do teatro.

2. Sinônimo de palco italiano, no qual subsiste uma separação nítida e frontal entre o público e o espaço de representação.

PROSÓDIA

1. Em gramática, refere-se ao estudo das acentuações das palavras e à correção das respectivas pronúncias (também chamada ortoepia). Para tanto, a prosódia considera, nos sons da fala, a intensidade (força de expiração que faz a sílaba ser tônica ou átona), a altura (vibração das cordas vocais), o timbre (qualidade da voz) e a quantidade da expiração, isto é, a maior ou menor duração dos sons. 2. Em música, diz respeito à melhor ou mais indicada combinação entre a métrica textual (das palavras a serem cantadas) e a sucessão dos tempos fortes e fracos existentes no compasso (métrica musical).

PROSOPOPÉIA

Figura de linguagem e de pensamento retórico pela qual se dá voz e vida a seres fictícios, alegóricos, inanimados ou mortos. Típica dos contos de fadas, das histórias em quadrinhos, dos desenhos animados, bem como dos mitos e narrativas fantásticas, em que entes sobrenaturais ou fabulosos, inclusive animais, adquirem comportamento humano. O mesmo que Antropopatia ou Animismo. Consultar também Personificação.

PROSOPROGRAFIA. *DESCRIÇÃO

PROTAGONISTA. *PERSONAGEM

PROTÉSE. →ESCANSÃO

PROTOFONIA

Em música, a abertura instrumental de uma ópera ou oratório. O termo foi proposto por Castro Alves com o intuito de substituir o francês *ouverture*. Literalmente, “primeiro som”.

PROTÓTIPO

O primeiro modelo ou modelo original de uma obra plástica tridimensional, normalmente escultórica, ou de um objeto a ser produzido industrialmente, em série, servindo para a elaboração de outra(s), mais aperfeiçoada(s) ou definitiva(s).

PROVÉRBIO

Dito, máxima ou sentença curta, em prosa ou verso, que resume experiências e compreensões populares, ou igualmente eruditas, a respeito de situações humanas (sociais e culturais), ou fenômenos naturais, servindo às vezes como julgamento moral ou forma de conduta. Como afirma R. Magalhães Jr., “citar provérbio é proclamar vivência”. Alguns exemplos: “o asno esfrega o asno” (referindo-se a elogios mútuos e inúteis), tanto quanto “a condescendência faz amigos, a verdade, inimigos”; “coelho com coelha, não com ovelha”; “a avareza é madrasta de si mesma”. Certos provérbios são ainda réplicas a outros, como no caso de “boi gordo só bebe água suja”, que se contrapõe a “quem anda depressa, não enxerga o que procura”. A classificação tida como a mais detalhada, relativamente a provérbios e adágios, foi realizada por Paul Sébillot (“Le Folk-lore; littérature orale et ethnographie traditionnelle”), que os dividiu em: moralidades (regras de comportamento, leis, superstições, religião), vida humana (nascimento, morte, costumes, profissões), natureza (fauna, flora, paisagens), história (eventos, heróis, personagens fantásticos) e sátira. São sinônimos: prolóquio, sentença e anexim. *Paremiologia, *Aforismo e *Adágio.

PSEUDÔNIMO

Nome falso ou concebido imaginariamente por um artista para atribuir a autoria a uma obra, ou a todo o seu trabalho, como, por exemplo, os escritores Champfleury (Jules Husson), Stendhal (Henry Bayle) ou Suzana Flag (Nelson Rodrigues). O mesmo que criptônimo.

PSICOCRÍTICA

Estudo sobre o ato ou a gênese da criação literária proposto pelo francês Charles Mauron, que, além dos aspectos formais (consciência) e do universo exterior (temática social e situação histórica), introduz o inconsciente em sua análise. Nas palavras do crítico: “Desde o momento em que admitimos que toda personalidade comporta um inconsciente, o do escritor deve ser considerado como uma fonte altamente provável da sua obra. Fonte exterior, num sentido, pois para o eu consciente, que dá à obra literária a sua forma verbal, o inconsciente francamente noturno é um ‘outro’ – o *Alienus*. Mas fonte interior também, e secretamente associada à consciência por um fluxo e refluxo de permutas. Transportamos assim, para o domínio da crítica literária, a imagem, hoje clássica em psicologia, de um *ego bifrons* (eu bifronte), que se esforça por conciliar grupos de exigências, as da realidade e as dos desejos profundos. Deixamos de utilizar uma relação de dois termos – o escritor e seu meio – para adotar uma de três termos: o inconsciente, o eu consciente e o meio”. O método está assim delineado: 1) sobreposição ou comparação de textos do autor, procurando observar-se as redes de associações ou agrupamentos de imagens obsessivas, constantes; 2) identificadas as redes de associações, verifica-se de que forma elas se repetem ou se modificam, de maneira semelhante aos sonhos e suas metamorfoses, com o intuito de se chegar à imagem de um mito pessoal; 3) esse mito pessoal e seus avatares, ou arquétipos, são interpretados como expressões da personalidade inconsciente; 4) os resultados obtidos são, finalmente, comparados com a vida do autor.

PSIQUE

1. Proveniente do verbo grego *psýkhein*, respirar ou soprar, e ainda princípio de vida, alma, refere-se, originalmente, ao mito feminino de Psique, registrado literariamente pelo escritor latino Lucio Apuleio em suas *Metamorfoses*, ou *O Asno de Ouro* (nos livros IV, V e VI). Era a mais jovem das três filhas de uma casa real grega e sua beleza tão excepcional que os homens da região passaram a lhe render um culto particular, esquecendo-se da deusa Afrodite e lhe deixando abandonados os templos. O pai, temeroso da idolatria, consultou o oráculo de Apolo, que assim se pronunciou: “Sobre um rochedo escarpado, suntuosamente ataviada, expõe, ó rei, tua filha, para as núpcias da morte. Não esperes para genro alguém nascido de estirpe mortal, mas um monstro cruel e viperino, que voa pelos ares; feroz e cruel, não poupa ninguém e a tudo destrói, a ferro e fogo. Faz tremer o próprio Zeus e aterroriza os imortais, estremece os rios e inspira horror às trevas do Estige”. Nesse ínterim, Afrodite, enciumada e desejando vingança, determinou a seu filho Eros que a fizesse *apaixonar-se pelo mais horrendo dos homens*. Eros, no entanto, ao vê-la sobre o abismo, também se rendeu aos encantos de Psique. Pediu ao vento Zéfiro que a levasse adormecida para um vale florido, próximo a um castelo. Ao despertar, Psique sentiu curiosidade de ali entrar e ficou deslumbrada com a amplitude e a magnificência da construção. Ao invés de criados, deparou-se com inúmeras Vozes que lhe atendiam os desejos e necessidades. Eros passou a visitá-la todas as noites, embora a amante não lhe pudesse ver o rosto, por interdito expresso do deus. As irmãs mais velhas, que souberam do ocorrido pelos olhos e bocas da Fama, sentiram-se igualmente enciumadas e resolveram destruir a felicidade da jovem princesa.

Em sucessivas visitas ao castelo, convenceram Psique de que seu amante era o monstro predito pelo oráculo de Apolo e que, portanto, ela deveria matá-lo, tão logo dormisse. De posse de uma lamparina e de uma punhal, Psique iluminou a face do deus e, ao descobrir sua beleza, apaixonou-se loucamente por ele. Uma gota de azeite fervente caiu, no entanto, sobre o ombro de Eros, que assim despertou. Enfurecido, mas sem dizer palavra, abandonou a amante. A partir daí, Psique tenta desesperadamente reencontrar Eros, sendo obrigada a passar por quatro provas mortais, criadas por Afrodite, mas vencendo-as todas, com a ajuda de seres diversos. Na última, quando retorna do reino dos mortos, não resistiu à curiosidade de abrir uma caixinha que Perséfone lhe entregara, contendo eflúvios da beleza imortal. Mergulhada num sono letárgico, é despertada por Eros, com quem se casa no Olimpo, já imortalizada por Zeus. A análise do mito, na opinião do psicanalista Erich Neumann, prende-se à “situação fundamental do feminino... A aproximação do macho, sempre e em qualquer caso, significa separação (da família, da vida e dos laços anteriores). O casamento é sempre um mistério, mas é também um mistério de morte. Para o macho, e isto é inerente à oposição entre masculino e feminino, o casamento, como a matrilinhagem então o concebia, é antes de mais nada um seqüestro, uma aquisição, uma violação, um rapto”. Do lado feminino, cria-se uma situação dúbia de atração e de medo, que o próprio Apuleio ressalta ao escrever que “no mesmo corpo, odeia o monstro e ama o marido”. Mas ao tentar matar o monstro, Psique descobre, iluminando-o, a sua própria capacidade de amar, ou seja, reconhece Eros.

2. As estruturas, fenômenos e relações conscientes e inconscientes que constituem a vida mental e interior do ser humano, ou seja, a totalidade da organização e dos processos mentais que regem o comportamento, envolvendo emoções, percepções, motivações e pensamentos. Na teoria psicanalítica (da chamada segunda tópica), a psique estrutura-se em três níveis ou regiões: o id – a região inconsciente, mais primitiva, natural, profunda e poderosa da vida psíquica, de onde emanam as pulsões libidinais e na qual se concentram os materiais reprimidos ou recalçados. Amoral, inculto, alógico, despótico e audacioso, impulsiona o indivíduo em busca do prazer; o ego – desenvolvido a partir do id, em contato com o mundo exterior, social e cultural, é a sede da consciência, das percepções e dos limites ou freios às pulsões libidinais. Instância mediadora entre o id e o superego, encarrega-se do adiamento dos prazeres e da sublimação dos desejos, realizando as satisfações permitidas (inclui o pré-consciente); o superego – estrutura formada durante a infância, herdeiro do complexo de Édipo, constitui a moralidade inconsciente do indivíduo, a autodisciplina, a incorporação dos padrões parentais e censuras sociais. O mesmo que psiquismo.

PULP FICTION

Forma de literatura criada para amplo consumo popular e herdeira dos folhetins franceses publicados em capítulos durante a segunda metade do século XIX. Sem exigências estilísticas elaboradas ou consistentes, destina-se mais ao entretenimento descompromissado, típico da cultura de massa. Seu conteúdo tende ao ecletismo, à superficialidade e ao maniqueísmo das relações e dos personagens, abrangendo gêneros diversos: policial, ficção científica, erotismo, faroeste, amores melodramáticos, guerra e horror. A trama e suas ações são construídas de maneira simples, standardizadas, para que o leitor as possa ler e assimilar de maneira rápida, sem a necessidade de reflexões mais profundas. Desenvolveu-se nos Estados Unidos a partir da segunda década do século XX em revistas de ampla circulação (*Black Mask*, por exemplo) e na qual se revelaram autores como Dashiell Hammett, passando depois aos livros de bolso. No Brasil, o dramaturgo Nelson Rodrigues, sob o pseudônimo de Suzana Flag, e o jornalista David Nasser, como Giselle de Monfort, dedicaram-se a este tipo de literatura. Mas o escritor José Carlos Ryoki Inoue tornou-se o mais prolífico dos autores mundiais, obtendo

o recorde de mais de mil títulos. A expressão tem o significado de *ficção barata*, embora, literalmente, refira-se à polpa de papel ordinário, utilizada para grandes tiragens e baixos custos de edição.

PÚLPITO

Tribuna elevada dos templos cristãos, católicos ou protestantes, destinada a leituras da Bíblia e a sermões. Pode estar construído como um balcão ou sacada avançada, ligado a uma parede divisória (aquela que separa o coro e o altar da nave central), apoiado em uma coluna da nave central ou ser ainda uma estrutura completamente autônoma. Nos dois últimos casos, possui uma base, a escada, o parapeito e, adicionalmente, um baldaquim. As arquiteturas gótica e barroca fizeram do púlpito uma peça bastante adornada.

PUNK

Movimento contracultural anárquico, niilista, e estilo de rock juvenil, agressivo e sensacionalista, surgido em meados da década de 70, na Inglaterra, e caracterizado por comportamento grupal ou “tribal” de jovens proletários e suburbanos, avessos a convenções sociais ou a valores familiares e institucionais. Embalado por canções cantadas aos berros, com letras minimalistas e provocativas (elaboradas na forma de colagem ou de junção de fragmentos), seria “o rock na forma mais baixa - ao nível da rua”, segundo um editor de fanzines do movimento, Mark P. Os protótipos da rebeldia punk e de seu estilo musical foram os “teddy boys” da década de 60, tanto quanto certas bandas de rock, como The Who, The Fugs e Iggy Pop and the Stooges. A aglutinação de seus primeiros adeptos ocorreu entre os freqüentadores da loja londrina Sex, de discos e roupas. Seu proprietário, Malcolm McLaren, produziu e empresariou ali mesmo o grupo Sex Pistols (liderada por Johnny Rotten e Sid Vicious), ao qual se seguiram The Clash, Stranglers, The Damned, Siouxsie and the Banshees ou ainda Buzzcocks. Os punks criaram sua própria moda, distinguindo-se por roupas pretas de couro, enfeitadas com correntes – as do tipo usadas em sessões e filmes pornográficos de sadomasoquismo –, alfinetes de segurança e argolas aplicadas nas orelhas, trajes de segunda mão, puídos ou voluntariamente manchados, mini-vestidos de malha, cabelos raspados ou pontudos, à moda “moicana”, e extravagantemente coloridos. Ao contrário dos hippies e de suas sessões de *acid rock*, promoviam shows musicais com conseqüências quase sempre violentas. A onda punk estendeu-se mais vigorosamente aos Estados Unidos (Ramones, New York Dolls, Richard Hell and the Voivoids), Alemanha, Austrália e Brasil (influenciando bandas como Plebe Rude, Ira ou Legião Urbana), mas demonstrou ser efêmera, perdendo repercussão e visibilidade nos primeiros anos da década de 90. Originalmente, a palavra tem sentidos como os de “madeira apodrecida”, “vagabundo”, “traste ou coisa miserável”.

PUTTO, PUTTI. *AMORINO