

D

DADÁ (Dada), DADAÍSMO

No curto período entre 1916 e 1922, o autodenominado movimento *Dada* (Dadá), demonstrou o quanto a vanguarda modernista poderia radicalizar os ânimos e os princípios artísticos, até converter-se em antiarte. A própria escolha do nome, realizada ao acaso em um dicionário francês (cavalinho de pau, ou ainda idéia fixa), trazia consigo as raízes espirituais da corrente, mescla de desencanto e ironia, de tédio e insolência, de gratuidade e paródia, de negação de todos os valores estéticos e comportamentais que lhe precederam. Embora se possa pensá-lo como uma das vertentes possíveis para a qual confluíram certos aspectos do futurismo, do expressionismo e da arte abstrata, foram as atitudes viscerais de Marcel Duchamp as que mais de perto lhe deram origem. Em 1913, após já ter realizado obras de concepção cubo-futurista, como *Jogadores de Xadrez*, *Corrente de ar sobre a Macieira do Japão* ou o famoso *Nu Descendo a Escada*, Duchamp abandonou a pintura a óleo e dedicou-se a elaborar obras com objetos preexistentes, apenas rearranjados e deslocados de seu meio original. Inicialmente, uma roda de bicicleta, fixada sobre um tamborete, tendo o garfo de sustentação invertido. Aqui, o “gesto artístico” consistia unicamente em modificar a condição do objeto, ao eliminar sua utilidade anterior. Logo depois, Duchamp adquiriu em uma loja um porta-garrafas de ferro, inteiramente pronto, que ele simplesmente assinou, datou e passou a apresentar como “criação”. Estava proposto ou inventado o *ready-made*, uma peça fora do mundo até então considerado artístico e que Duchamp elevava a uma condição poética em pé de igualdade com as obras do passado – do Zeus de Fídias ao Pensador de Rodin. A arte poderia ser tão-somente, em sua declaração explícita, “a consideração estética de uma escolha mental”. Ou seja, com ele, e logo a seguir com os dadaístas, ela se converte em pura “instituição”, em um ato fundamentalmente *nominalista*, à maneira do gênesis bíblico – faça-se a arte, e ela assim se faz. Um objeto adquire estatuto simbólico, ou serve de contemplação estética, na dependência da vontade de quem assim o batize. Uma tal disposição da arte como desejo instituído, ainda que gratuito ou casual, impôs-se desde cedo ao discurso e à prática do grupo dadaísta, também integrado por Duchamp. Foi no início de 1916 que se formou a corrente na cidade de Zurique, tendo à frente os poetas alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, o escritor romeno Tristan Tzara e os pintores Marcel Janco, Jean Arp, Sophie Taeuber, Hans Richter e Christian Schad. Os encontros e exposições começaram a ser realizados em um antigo café da cidade, renomeado Cabaré Voltaire (fechado em 1917 e substituído pela Galeria Dada). No transcurso das manifestações, promoviam-se verdadeiros “happenings” e performances provocativas, em que, habitualmente, misturavam-se récitas de poesias fonéticas com encenações dramatizadas, como a descrita por Hugo Ball: “Eu vestia uma fantasia especialmente desenhada por Janco e por mim. Minhas pernas estavam envolvidas por uma espécie de coluna de cartolina azul brilhante que me subiam até os quadris, de maneira que eu parecia um obelisco. Na parte de cima, trazia um imenso colarinho recortado em papel-cartão... de forma que eu podia facilmente agitá-lo como se fossem asas. A isso tudo juntava-se uma capa de xamã, cilíndrica, muito alta, com riscados em azul e branco... Do meio da escuridão, comecei a recitar, de maneira lenta e solene: *gadji beri bimba glandridi lauta lonni cadori*... Ignoro o que esta música me sugeria. Mas pus-me a cantar minhas séries de vogais como uma melopéia litúrgica e, ao mesmo tempo, procurava conservar-

me sério e impor-me ao público” (Dadá, arte e anti-arte, de Hans Richter). As obras plásticas expostas consistiam na mistura permanente de expressões verbais e visuais, de gêneros e materiais diversos (colagens, *assemblages*, fotografias e fotomontagens, recortes de jornais e de revistas, fósforos, fios de metal, etc), mas essas formas de expressão apenas davam continuidade a experiências já tentadas no círculo cubista. A novidade estava na radicalização do *acaso*, com destaque para Arp e sua mulher Sophie: “Esses quadros são Realidades em Si, sem significações nem intenções mentais. Nós rejeitamos tudo o que fosse cópia ou descrição para deixar o Elementar e a Espontaneidade reagirem em plena liberdade. Como a disposição dos planos, as proporções desses planos e suas cores não pareciam depender senão do acaso, declarava que essas obras estavam ordenadas segundo a lei do acaso, tal como na natureza, não sendo o acaso para mim senão parte restrita de uma razão de ser que não se pode apreender, de uma ordem inacessível em seu conjunto... São, com efeito, uma homenagem à vida moderna, uma profissão de fé na máquina e na técnica” (Jean Arp, Catálogo de sua exposição de 1962). Uma concepção que se traduz pela espontaneidade, pela intenção lúdica, pelo irracionalismo e profunda subjetividade. Ainda em Zurique, entre 1917 e 1919, Tristan Tzara dirigiu a revista Dada que, além de poesias e artigos literários, lançou seu Manifesto, redigido em 1918, no qual se proclamava: “Dada não significa nada... uma obra de arte jamais é bela por decreto, objetivamente, para todos... que cada um crie, pois há um grande trabalho destrutivo, negativo a ser cumprido; varrer, limpar”. No mesmo período, em Nova Iorque, Marcel Duchamp e Francis Picabia animavam as tendências subversivas e iconoclastas do dadaísmo. Duchamp enviou para o Salão dos Independentes de 1917 um de seus *ready-mades*, um urinol em cerâmica (recusado). Picabia realizou telas baseadas em maquinários insólitos, sob nomes como Paroxismo da Dor e Prostituição Universal. Man Ray, que já pintava à maneira cubista, aderiu às proposições dos novos amigos, utilizando-se preferencialmente da fotografia. Todos eles regressaram à Europa, após o final da guerra. Na França, Picabia, cujo gosto por polêmicas e *non-sense* adquiria fama, pintou a tela Chapéu de Palha?, contendo apenas uma etiqueta-convite para um “réveillon cacodylate” e a frase transversal “m... para quem olha”. Duchamp continuou a confeccionar os seus *ready-mades*, agora chamados “assistidos” ou “corrigidos”, como a Gioconda de barba e bigodes. Futuros surrealistas, como Breton e Aragon, participaram de suas manifestações. O espírito de dissolução e derrisão contaminou vários artistas germânicos, como Raoul Hausmann, Otto Dix, George Grosz, John Heartfield, formalmente mais apegados ao expressionismo figurativo, e também partidários do movimento revolucionário spartakista, além de Max Ernst e Kurt Schwitters.

DAMASQUINADO, DAMASQUINAGEM. *INCRUSTRAÇÃO

DANÇA

Etimologias - Há duas versões para a origem da palavra. A primeira delas seria atribuída à raiz sânscrita “tan”, conservada no alemão atual *Tanz*, mas modificada, anteriormente, no germânico “danson” e no francês arcaico “dance”, com o significado original de tensão e, daí, puxar, esticar, alongar. Outra, por via latina, seria proveniente do verbo *deantiare*, indicando o ato de avançar ou ir à frente de cortejos. Assim é que, em Roma, havia o culto de Dança, simbolizada por uma bacante.

Uma expressão antiga - As mais antigas documentações a sugerir, com razoável certeza, a prática humana da expressão coreográfica remontam ao período paleolítico, sendo elas três pinturas parietais (em cavernas) e um entalhe em osso. A primeira, datando de cerca de 12 mil anos a.C., encontra-se na gruta de Gabillou (França). Trata-se

de uma figura masculina, de perfil, coberta com pele de bisão e em posição de salto; duas outras, contemporâneas entre si (cerca de dez mil anos), são a figura frontal da caverna de Trois-Frères e a gravura dita de Saint-Germain. A primeira apresenta um indivíduo mascarado com cabeça de rena executando um giro de corpo; a outra, esculpida, traz igualmente um homem mascarado, com o corpo dobrado para frente, perna esquerda alçada e joelho flexionado, de sexo itifálico. A última, agora do período neolítico, é uma pintura da gruta de Addaura, na Sicília, datada de cerca de oito mil anos. Mostra, pela primeira vez, um grupo de dançarinos nus, sendo sete em roda e dois centrais, ambos itifálicos, em movimentos de contorção ou êxtase. Pelo fato das figuras paleolíticas estarem sozinhas e portarem máscaras de animais, sugere-se a hipótese de serem essas danças primitivas expressões corporais mágicas, de intenção propiciatória para a caça. A neolítica, por sua vez, indica claramente um ritual coletivo, antecessor de danças corais encantatórias, talvez de fundo cósmico, solar ou de fecundidade tribal, entre outras possibilidades.

Arte sagrada, arte real - Dessas manifestações anímicas, tribais ou totêmicas, passou-se a uma estreita relação da dança com a religião e a realeza. A consolidação das atividades agrícolas (demarcadas em períodos regulares), a formação de classes sociais e a consolidação de camadas dirigentes, incluindo-se os estamentos sacerdotais, e a construção de cidades conduziram à criação e à fixação de códigos rituais ou litúrgicos. Estes incluíam não apenas ritmos próprios como, necessariamente, movimentos e expressões corporais para a representação dos eventos míticos ou das comemorações cíclicas naturais (ao mesmo tempo sagradas e propiciatórias). É relativamente comum no Egito e nas regiões mediterrâneas de Creta e da Grécia, por exemplo, a representação de rodas ou cirandas, de movimentos giratórios individuais, de joelhos flexionados e de braços em oposição, estando uma das mãos com a palma voltada para a terra e a outra para o céu. De um modo geral, o espírito das danças esteve relacionado à morte e ressurreição de divindades, às invocações protetoras de deuses tutelares (locais), à sementeira e à colheita, ao estímulo e garantia da fecundidade coletiva, aos cortejos fúnebres, aos ritos de passagem juvenis, aos preparativos espirituais e aos sortilégios da guerra, ou ainda a festividades rememorativas, quase sempre acompanhados por cantos, oferendas e mesmo sacrifícios de sangue. Mas também com a expansão dos impérios surgiram os corpos especializados de dançarinos de corte, homens e mulheres, tanto para o entretenimento senhorial quanto para os cortejos e datas comemorativas, laicas ou profanas. Hábitos encontrados até mesmo em passagens bíblicas, como a dança de Davi semidespido (Samuel, VI), das filhas de Silo (Juízes, XXI) ou a de Miriam, acompanhada por um séquito de mulheres, relembrando a passagem do Mar Vermelho (Êxodo, XV).

Coreografia e antigüidade - Desde sempre, a dança esteve impregnada ou imbuída de música, de ritmo, de gestos e movimentos para poder expressar, corporeamente, a exultação espiritual ou as emoções vitais – a alegria e o prazer, a dor, a raiva e a tristeza, o amor, a coragem ou a desventura, o êxtase ou a embriaguez dos sentidos físicos. Solene e contida, ou frenética e expansiva, a dança consiste na mais natural manifestação simbólica do homem, se considerarmos que ela se realiza diretamente pelo corpo, sem outro suporte ou intermediação. Característica que não a faz superior às demais expressões artísticas, evidentemente. Mas se é indispensável a todas elas conter e transmitir uma experiência agradável (seja como descoberta da beleza ou pura criação estética), a dança é a única representação para quem os gregos escolheram como musa – Terpsícore –, aquela necessidade. Pois não foi ao acaso que fizeram derivar de “terpsis” (agradável), seu mais genuíno sentimento, estímulo e proteção.

A arte da dança tem sido denominada coreografia por derivação do coro grego, o conjunto fundamental das representações sagradas e, posteriormente, das encenações dramáticas (ver Teatro). A *choreia*, embora freqüentemente traduzida como dança, consistia, na verdade, de uma unidade de expressões artísticas – da poesia, do canto, da música e da dança. Fazia parte inseparável daquela educação ou formação integral da cidadania helênica, a **paideia*. Em suas concepções originais, teria sido um dom transmitido pelos deuses, permitindo aos homens relacionar-se com o mundo sobrenatural, prestar-lhe as devidas homenagens e resguardar-se de furores punitivos.

Mas além desse aspecto de culto, é preciso lembrar outras virtudes laicas a ela atribuídas. Na opinião de Sócrates, “os que honram de maneira mais bela aos deuses, pela dança, são também os melhores em combate”; ou quem a ela se entrega, “dá ao corpo suas melhores proporções”. Para Anacreonte, “quando um velho dança, conserva seus cabelos de velho, mas seu coração é o de um jovem”. Observamos, portanto, três aspectos benéficos ou utilitários da dança, condições inseparáveis da beleza, no sentido clássico: o sagrado, o cívico e o pessoal (alegria num corpo bem formado). Sinteticamente, possuíam os gregos danças cerimoniais, como as executadas de modo mais livre no ditirambo dionisíaco, a *hyporchémata*, dedicada a Apolo, a *caritide*, em louvor a Atena, ou a *parthenie*, dedicada a Hera pelas adolescentes; danças guerreiras, como a *pyrrhique*, indispensável ao treinamento militar dos espartanos e também realizada em Atenas em forma de concurso coral; danças dramáticas, como a solene *emmeleia* das tragédias e a *balimaquia* cômica; e as festivas, do tipo nupcial, dançada por amigos e parentes, ou as dos efebos tornados cidadãos.

Embora os romanos mais antigos do período real tenham praticado a dança litúrgica, fosse em confrarias, como as dos sacerdotes sálios de Marte, fosse em festas abertas, como nas saturnais primitivas, o advento da república fez quase desaparecer o caráter sagrado anterior. Mais céticos do que os gregos, adotaram concepções e práticas curiosamente antagônicas a respeito da dança. De um lado, e durante os dois últimos séculos republicanos, houve uma contínua condenação moral por parte de políticos e de intelectuais importantes, como Catão, Cipião Emiliano ou Cícero, para quem a dança, aliás, era “mestra de volúpias” (*ministra voluptatis*). Época, deve-se lembrar, em que o senado proibiu as bacanais. Por outro, era bastante comum o comportamento expansivo, debochado e licencioso dos plebeus e também da nobreza imperial, durante os banquetes privados ou as incontáveis festividades anuais, várias delas acompanhadas por danças (como nas hilárias, ramárias, lupercais e furinárias). Segundo Marcial, quase todas as adolescentes do império dançavam ao “estilo” gaditano (de Cádiz), isto é, de maneira lasciva pelo ondular das ancas (“de Gadibus improbis puellae / vibrabunt sine fine prurientes / lascivos docili tremores lumbos”).

O medievo - Durante a Idade Média, as danças populares, folclóricas ou de origem greco-latina parecem ter sido comumente praticadas em festejos laicos ou religiosos. Essa pressuposição decorre das constantes censuras e interditos feitos por autoridades católicas, ao longo de séculos. Os concílios de Vannes (França, 465) e Toledo (Espanha, 587), ou as recomendações papais (Zacharias em 774, Leão V em 847) determinaram, repetidamente, que se evitassem manifestações coreográficas (as *choreae*, danças de roda ou em fila, vulgarmente chamadas “carolas”) no interior dos templos, dos cemitérios, em vigílias de santos e procissões. E apesar disso, Santo Elói, no século VII, espantou-se com as “danças saltitantes, de roda e os cantos diabólicos” em sua diocese, durante a época de São João. Também o “Libre Vermell” das práticas condenáveis do monastério catalão de Montserrat registrou os “virolais” e os “bals rodós” comumente realizados no átrio do edifício. Das rodas participavam não apenas os leigos, mas figuras do baixo clero.

Pois há menções às “*saturni diaconi*”, danças de clérigos bêbados e pintados nas festas que se prolongavam do Natal à Epifania (as *Calendas*).

Com o advento do Trovadorismo (consultar) no século XII, as cortes francesas de línguas d’oc e d’oïl promoveram uma distinção entre a dança popular, intrinsecamente livre ou espontânea, e a coreografia medida, ou seja, estudada e submetida a critérios ou regras. Com ela, o corpo deveria expressar, a seu modo, aquilo que a poesia cantada e a música buscavam – o refinamento do amor cortês, a galantaria da sedução. E assim, produziu-se à época uma separação semelhante aos andamentos musicais. De um lado, as danças “altas”, rápidas, vivas, aéreas ou de saltos; de outro, as danças “baixas”, de significado inverso – deslizantes (“*glissées*”), terrestres, moderadas ou contidas. Com o passar do tempo, essas divisões se cristalizaram em coreografias relativamente bem delineadas, destinadas às danças de salão. No primeiro caso, por exemplo, o saltarelo, a gavota; no segundo, a estampida, a pavana e o minueto. Outra divisão estabelecida já nos finais da Idade Média foi a de danças em pares soltos (sarabanda, galharda, pavana), de pares unidos (volta, *Drehtanz*, antepassada da valsa) e em grupo (carolas, brando).

O balé e sua evolução ao classicismo - Foi na Itália renascentista (e no interior de círculos tão aristocráticos como aqueles que fizeram a ópera surgir) que a arte do balé se projetou. Se todo balé é dança, nem toda dança configura-se como balé. Isto significa que, embora o balé tenha nascido sob os efeitos exigidos pelo espetáculo e pela etiqueta cortesãs, algo que as danças medievais já proporcionavam, foram-lhe acrescentados, no entanto, aspectos sociais e artísticos até então inexistentes. Do lado social, iniciou-se uma profissionalização de mestres de bailado e bailarinos, incumbidos de criar e de apresentar coreografias específicas, que aos poucos se distanciaram das danças populares. Uma especialização que se completou no último terço do século XVII. Sob o ponto de vista artístico, organizaram-se e se codificaram movimentos e passos novos, originais, com uma linguagem apropriada para intérpretes treinados, estetizando-se o corpo e o fazendo integrar-se à ação dramática, a uma representação de ações. Para tanto, adaptaram-se enredos literários ou históricos e se compuseram peças musicais destinadas a um repertório exclusivo.

O primeiro nome a se distinguir na então incipiente história do balé ocidental foi o de Domenico da Ferrara, mestre de dança e autor do mais antigo tratado a esse respeito – *De arte saltendi et choreas ducendi*, Da arte de dançar e da condução de danças –, aparecido em meados do século XV. A obra foi redigida com a finalidade de estabelecer uma gramática do movimento, como posturas e deslocamentos, contendo ainda uma descrição de doze passos tidos como fundamentais. Seus discípulos, Guglielmo Ebreo e Antonio Cornazano também contribuíram para a sistematização da nova linguagem. O primeiro ampliou a descrição de passos que então se experimentavam, empregando ainda, e pela primeira vez, o vocábulo “*balletto*” para se referir a essa composição prévia e estudada de movimentos (*De practica seu arte tripudii*, Da prática ou Arte da Dança). A futura supremacia da França consolidaria o termo “*ballet*”. O segundo dedicou-se às regras de posturas e à descrição de várias danças do período (*Libro del Arte de Danzare*). Em Milão, sobressaiu-se Cesare Negri, bailarino, coreógrafo e também autor do tratado *Nuove Invenzione di Balli*, e, em Roma, distinguiu-se Marco Fabrizio Caroso, em cuja obra *Il Balerino* (já contendo 68 passos descritos) se mencionam a pirueta (“*pirlotto*”), a *intrecciata* (“*entrechat*”), o *fioro* (“*pas de bourrée*”) ou o *tondo in aria* (“*tour en l’air*”).

Os reinados dos Henriques e dos Luíses franceses, entre o fim do século XVI e meados do século XVII, época de esplendor do absolutismo político, vieram consagrar, primeiramente, as danças ou *balés de corte* (consultar). Sob influência de artistas italianos, constituíram verdadeiros cerimoniais de exposição do poder e do luxo aristocráticos, incluindo-se aí a adulação majestática. Organizados em forma de bailes

dramáticos (contendo portanto um enredo), geralmente de conteúdo mitológico ou alegórico, os balés de corte passaram a reunir e a mesclar uma série de passos e de ritmos, fossem eles de origem popular ou remanescentes das cortes medievais (galharda, sarabanda, “allemande”, gavota, pavana, canárias, etc). E do interior dessa sociedade gerida por regras minuciosas de etiqueta, de papéis hierárquicos, de “jogos de espírito”, de gosto e visão barrocas de mundo é que o balé clássico iria nascer.

Seu débito para com Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, mestre de bailado de Luís XIV, e sob cujo reinado instalou-se o Balé da Ópera de Paris (1661), tornou-se memorável. Pois com ele se elaboraram e se codificaram os primeiros fundamentos de uma técnica precisa, a começar pelas cinco *posturas de base* (1 – pés voltados inteiramente para fora, calcanhares tocados; 2 – pés voltados para fora, calcanhares distanciados; 3 – um pé à frente do outro, em paralelo, calcanhares tocando o meio do pé oposto; 4 – como na terceira posição, mas com os pés afastados; 5 – pés cruzados, de maneira de que a ponta de cada um aponte para a direção do calcanhar oposto). Trabalhando com os passos mais simples do balé de corte, Beauchamps os fez objetos de virtuosismo, entendendo-se por isso um desenvolvimento de gestos e de movimentos naturais, mas elevados então, por dificuldade, complexidade ou refinamento, à categoria de artifício artístico. O balé, em sua concepção clássica, buscou superar a espontaneidade ou a aparente simplicidade do que fosse natural, com o intuito de erigir uma manifestação distinta e de alta cultura – a arte coreográfica. O corpo humano foi conduzido a posturas e deslocamentos incomuns, porque idealizados. Se é natural a força da gravidade, então deve o balé procurar a elevação ou a verticalidade. Andar, correr, saltar – expressões naturais do corpo – só se convertem em arte culta se comandados por regras previamente estudadas e fixas, ao mesmo tempo racionais e requintadas. O vocabulário coreográfico tornou-se bastante rico, o que se registrou em obras como “Chorégraphie ou Art de Noter la Danse”, de Raoul-Auger Feuillet (aluno de Beauchamps) ou “Le Maître à Danser” de Pierre Rameau.

Ainda assim, o balé permaneceu adstrito ou mesclado ao teatro e à ópera, fosse na forma de “comédia-balé” ou na de “ópera-balé” (ver ambos os termos à parte). Somente em meados do século XVIII é que a exigência de obras predominantemente bailadas começou a se definir. Essa pregação reformista por uma exclusividade começou a tomar corpo, teoricamente, com livro “A Dança Antiga e a Moderna, ou Tratado Histórico da Dança”, escrito pelo crítico e historiador Louis de Cahusac (1754). Quanto à prática, as primeiras experiências foram conduzidas pelo austríaco Franz van Wewen Hilferding, quem aproveitou algumas tragédias (Britânico, de Racine, ou Idomeneu, de Crébillon) para realizar as novas concepções na corte de Viena, posteriormente conhecidas como balé-pantomima (Psique e Pigmalião, 1752, Apolo e Dafne, 1764). A transformação definitiva, no entanto, deveu-se a Jean-Georges Noverre, com suas idéias de um “balé em ação”. Personalidade de talento precoce e temperamento inquieto, estreou como bailarino em espetáculos de corte, passou pela ópera-balé, viajou a Berlim (onde apresentou sua primeira coreografia, em 1749) e posteriormente à Inglaterra. Retornando à França, continuou a evitar a Ópera de Paris e a promover suas próprias criações em cidades do interior (Festas do Serralho, A Morte de Ajax, Orfeu nos Infernos). Em 1760, fez publicar, em Lyon, a primeira edição de suas “Cartas sobre o balé e as artes da imitação”. Convidado pela corte de Wurtemberg, foi ali que pôde desenvolver, durante dez anos consecutivos, as concepções do balé clássico. Pouco a pouco, todas as grandes casas de espetáculo da Europa renderam-se à fórmula de Noverre, contando com suas orientações por escrito ou presença ao vivo, como o Stuttgart Ballet ou o Balé de Viena, onde colaborou com Gluck para Ifigênia em Táuride e Alceste.

Mas só em 1781, na Ópera de Paris, foi levada à cena uma obra em que o canto operístico houvera sido inteiramente eliminado do enredo – Os Caprichos de Galatéia.

Naquele momento, o balé se impôs como manifestação artística autônoma, integral. Para Noverre, o balé deveria conter um entreccho dramático completo e exclusivamente dançado – o balé em ação –, ser natural e expressivo, e suprimir as máscaras e os pesados figurinos então em voga. Em suas palavras, “As danças ‘figuradas’ que nada dizem, aquelas que não apresentam nenhum assunto, que não trazem caracteres nem fazem evoluir uma intriga racional são para mim simples divertimentos e não desenvolvem senão movimentos compassados por dificuldades mecânicas de arte... que não se pense que procuro abolir os movimentos ordinários dos braços, todos os passos difíceis e brilhantes e todas as posições elegantes da dança; eu peço mais variedade e mais expressão nos movimentos de braços; gostaria de vê-los falar com mais energia... Quero ainda que os passos sejam dados tanto com espírito quanto com arte, e que eles respondam à ação e aos movimentos da alma do dançarino”. A escola francesa de Noverre e de alguns de mestres e coreógrafos que o sucederam, como Pierre Gardel, Gaetan Vestris (professor de Petipa) ou Salvatore Vigano, determinou o modelo principal a ser seguido, adaptado ou mesmo combatido por toda a Europa.

Romantismo - O estilo generalizado do romantismo no século XIX não poderia deixar de estender suas influências sobre o balé, tanto na técnica quanto nas concepções coreográficas. Sob a primeira perspectiva, consagrou-se o uso das pontas, inicialmente trabalhadas e desenvolvidas pelo mestre de dança Coulon e por suas alunas e bailarinas Geneviève Gosselin e Marie Taglioni (na França) e Amelia Brugnoli (na Áustria). Do ponto de vista dramático e expressivo, substituíram-se os assuntos greco-romanos por personagens fantásticos ou maravilhosos das lendas medievais, pelas atmosferas enevoadas e mágicas de vales e florestas, pelo lirismo de grandes e trágicas paixões. Daí uma sensibilidade aprofundada para movimentos de leveza e de gestos alongados, de posturas e estados oníricos, sublimes ou poetizados.

A primeira grande obra do período foi *La Sylphide* (1832), criada pelo coreógrafo Filippo Taglioni para sua filha. Dele foram ainda *Braziliana* (1835) e *A Filha do Danúbio* (1836). Famosas e ainda bastante representadas criações do período romântico são *Giselle* (coreografia original de Jean Coralli-Jules Perrot e roteiro do poeta Théophile Gautier, mas freqüentemente dançada na versão de Marius Petipa), *Copélia* (de Arthur Saint-Léon), *O Corsário* (Joseph Mazilier), *Os Dois Pombos* (Mérante), *Suíte de Danças* (Ivan Clustine), *Don Quixote*, *La Bayadère*, *A Bela Adormecida* e *O Lago dos Cisnes* (todos de Petipa), *O Quebra Nozes* (Lev Ivanov), *Cendrillon* (Ivanov-Cechetti), bem como *Les Sylphides* ou *Chopiniana* (Fokine).

A fusão de elementos clássicos e românticos definiu uma estética normalmente denominada “acadêmica”, caracterizada então por técnica refinada ou virtuosística, de beleza idealizada, uso de entrecchos dramáticos, supremacia da personalidade feminina e desenvolvimento de partes cerimoniais. Simultaneamente, fez surgir diversas escolas nacionais de elevado prestígio internacional, a começar por aquela que se impôs, a partir da segunda metade do século XIX, como o principal reduto do estilo acadêmico – a escola russa iniciada no teatro e academia imperial de São Petersburgo e continuada pelos corpos de baile dos teatros Bolshoi e Kirov. O balé russo evoluiu primeiramente sob forte influência francesa, desde 1801, com a chegada de Charles Didelot e posteriormente com a figura exponencial de Marius Petipa, absorvendo, já no final do século, as idéias e técnicas do italiano Enrico Cechetti. Ambiente de austera disciplina em que surgiram nomes como os de Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Mikhail Fokine, Léonid Massine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Olga Preobrajenska, Agrippina Vaganova, George Balanchine e Serge Lifar. Os dois últimos, na qualidade de coreógrafos, foram responsáveis pelas vertentes mais conhecidas do neoclassicismo, a partir dos Balés Russos (consultar), montados por Diaghilev.

Revoluções no século XX - Se o balé, na forma de uma representação “narrativa”, conservou seu prestígio no transcorrer do século XX, teve de fazê-lo, no entanto, dividindo as atenções com a dança *moderna* ou *contemporânea*, isto é, com a dança culta, experimentalista e de espetáculo que se desenvolveu por oposição ou modificação dos postulados tradicionais. Tendência anticlássica, aliás, bastante generalizada nas artes do século. Como certa vez afirmou Martha Graham, uma das principais representantes dessa metamorfose, “tal como os pintores e arquitetos modernos, nós eliminamos os ouropéis decorativos. Assim como os floreios desapareceram de nossos edifícios, a dança não é mais atafetada; menos bela, porém mais real”.

Na segunda metade do século XIX, o tenor francês e professor de canto François Delsarte preocupou-se em estabelecer, de maneira metódica, as possíveis relações entre a gestualidade corporal, a mímica, e os sentimentos interiores, anímicos. Delsarte havia notado que as sensações humanas conduzem o sistema neuromuscular a determinadas reações mais ou menos uniformes, traduzindo as primeiras em expressões objetivas e reveladoras. Após anos de comparações e pesquisas, propôs enfim um método de representação dramática relativo à pantomima, ao teatro falado e ao canto, fundamentado na paixão a ser visualmente transmitida. A técnica atraiu o interesse de vários profissionais da cena, entre eles Geneviève Stebbins (mais tarde professora de Isadora Duncan na Europa), e, sobretudo, dos atores americanos Steele MacKay e Henriette Crane. Os dois últimos encarregaram-se de difundir as teorias e os experimentos de Delsarte nos Estados Unidos, onde foram melhor acolhidos.

Entre os pontos principais da nova técnica estavam: todo o corpo, e não uma parte apenas, pode revelar as afecções íntimas; o tronco é a região corpórea de origem e o motor de onde emanam os demais movimentos; as expressões gestuais tradutoras das emoções se realizam por uma oposição entre gestos de contração (tensão) e de descontração (relaxamento). Tais idéias fizeram larga fortuna quando transpostas para o terreno coreográfico, daí em diante. Pouco mais tarde, já na virada do século, outra influência de grande repercussão foi a do músico e pedagogo suíço Jaques-Dalcroze, criador da euritmia (conferir à parte), um método de psicomotricidade que procurou unir os desenhos rítmicos à dinâmica dos movimentos corporais.

Mas a primeira figura de vulto a insurgir-se contra o balé, antes mesmo de conhecer as teorias de Delsarte, foi a americana Isadora Duncan. Despreocupada em relação a “métodos”, Isadora escolheu a subjetividade ou a espontaneidade não codificada de passos e movimentos. A idéia ou o sentimento original de sua arte, como tinha orgulho em dizer, viera antes do ritmo das marés: “procurava seguir seus movimentos e dançar com seu ritmo”. Para ela, os estímulos e as formas expressivas deviam provir dos fenômenos naturais, como as ondas, o vento, o balançar das folhagens ou o correr das nuvens. Um naturalismo que a fez dançar com os pés descalços e túnicas leves, sensuais, símbolos de leveza, nudez e liberdade. Ao mesmo tempo, procurou reencontrar o que considerava os gestos coreográficos mais autênticos e primordiais, os dos ritos dionisíacos, estampados em vasos gregos e extensamente copiados por seu irmão Raymond, no Louvre. Após ter visto, em Moscou, uma aula do famoso Petipa, escreveu: “Todo esse treinamento parecia ter por finalidade a de separar os movimentos do corpo dos da alma... É inteiramente contrário às teorias sobre as quais eu construí minha escola, na qual o corpo se torna transparente, o intérprete da alma e do espírito... A escola de balé ensina que o centro de energia se encontra nas costas, na coluna vertebral. É deste eixo, dizem os mestres de balé, que partem os movimentos dos braços, das pernas, do tronco, mas o resultado nos dá a impressão de marionetes articuladas”. Ao contrário, livrar-se às emoções, submeter-se a impulsos íntimos ou deixar-se conduzir pelas paixões bastavam-lhe como princípios: “um simples revirar de cabeça para trás,

mas feito com paixão, nos faz sentir o frêmito dionisíaco da alegria, do heroísmo ou do desejo”.

Já o primeiro centro de criação e difusão da estética contemporânea foi o também americano Denishawn, formado pela dupla Ruth Saint-Denis e Ted Shawn. Tal como ocorrera com a música dos impressionistas, a influência das manifestações orientais teve um papel importante na refundação das coreografias ocidentais. Tomados por uma religiosidade quase mística, ambos passaram a recolher e a estudar modelos indianos, japoneses, javaneses, árabes e até mesmo, por suposição, os gestuais hieráticos do antigo Egito. Em “Minha Vida Inacabada”, escreveu Saint-Denis: “Estou cansada das heroínas do palco. Não quero encarnar apenas uma mulher particular, por mais apaixonante que seja. Quero ser o Egito, a essência do que ele significa. Quero encarnar tudo o que ele nos faz experimentar, seu ser eterno, sua aspiração ao durável, a permanência e a dignidade das pirâmides, a calma de seus deuses”. A predominância anterior dos movimentos de perna, no balé clássico-romântico, cedeu lugar, de um lado, à plantação completa dos pés sobre o solo e, de outro, às regiões superiores do corpo: deslocamentos sutis do pescoço, jogo de olhares, postura de tronco e mímica das mãos (neste último caso, por exemplo, os códigos esotéricos dos *hasta mudras* indianos). Foi ainda com o Denishawn que a dança contemporânea começou a atribuir importância ao “peso do corpo”, criando movimentos de descontração, relaxamento ou de completo abandono, pelos quais o corpo se deixa atrair ou se utiliza da força de gravidade. Daí as figurações em queda, ou os rolamentos rente ao chão.

Aluna do Denishawn, Martha Graham veio a ser quase o oposto de seus predecessores, incluindo-se aí Isadora Duncan. Sua dança, embora seguindo as tendências estéticas da liberdade gestual, foi a primeira a exprimir a fealdade dos movimentos mecânico-industriais, a angústia dos conflitos trágicos, o desespero das crises e dos horrores que se espalharam pelo mundo moderno. Com Graham, a desumanização invadiu a mímica do corpo, e os expressionismos pictórico e cinematográfico ganharam representações ao vivo. “Quero falar dos problemas do nosso século, em que a máquina arruína os ritmos do gesto humano, em que a guerra açoitou as emoções e desencadeou os mais baixos instintos”. O resultado dessa visão de mundo converteu-se, não poucas vezes, em coreografias de movimentos bruscos, impulsos violentos, expressões dolorosas e quedas em agonia. Características sobre as quais observou Roger Garaudy (*Danser sa Vie*): “Em contradição radical com o balé clássico, com suas simetrias, seus equilíbrios, sua harmonia e graça permanente, Martha Graham não se furta aos bloqueios violentos de uma resistência exterior, nem às rupturas interiores do espasmo. Eliminando os maneirismos, é na rusticidade das paradas, nas mudanças imprevistas de direção, nas distorções agressivas que a emoção nua se exterioriza”.

Outra personalidade marcante para a dança do século XX foi Rudolph von Laban, criador do método que leva seu nome, incluindo um sistema de partitura coreográfica, a “labanotação” (*labanotation*). Tendo saído da Alemanha para cursar a Escola de Belas-Artes de Paris, Laban fixou-se, durante o transcorrer da primeira guerra mundial, na Suíça, onde desenvolveu e ensinou suas teorias sobre a cinestesia humana, de maneira racionalista, lógico-matemática. Como pressuposto, entendeu que o movimento criador, material ou simbólico, ou seja, aquele que ultrapassa o gesto cotidiano, tinha suas melhores raízes no trabalho coletivo e na dança ritual. E que ambos consistiam de esforços rítmicos. A partir daí, fundamentou o domínio e a expressão do movimento coreográfico sobre um espaço geométrico em forma de icosaedro (figura de vinte faces composta por triângulos equiláteros), no interior do qual se inscrevem doze direções possíveis e simétricas de deslocamentos, para cada lado do corpo. Os pontos e as linhas da figura são complementadas por três níveis espaciais, que lembram então a geometria

do cubo: os movimentos verticais, os horizontais e os diagonais. O icosaedro de base permite assim estudar, localizar e determinar os pontos de partida e de destinação das ações coreográficas, respondendo a quatro perguntas básicas para a criação coreográfica: quais as partes do corpo que se movimentam; em que direção do espaço; com que ritmo ou velocidade; com que intensidade. Sua preferência pelas ações corais, ou de grandes conjuntos, atraíram, na época, a atenção das autoridades nazistas, que lhe ofereceram a oportunidade de coreografar manifestações de massa e de propaganda política em Viena, Mannheim e nos jogos olímpicos de Berlim. Antes do início da guerra, porém, Laban abandonou este vínculo com o nazismo, passando a residir em Londres, local em que fundou o instituto *Modern Educational Dance*. Suas pesquisas sobre ritmo e cinestesia foram ainda aplicados aos movimentos dos operários industriais, com o intuito de aperfeiçoar o sistema taylorista de produtividade.

Discípula de Laban, mas apenas sob o ponto de vista técnico, Mary Wigman tornou-se a mais renomada figura do expressionismo coreográfico alemão. Pouco lhe importava o desempenho de um método, a estudada postura de um “ataque”, a pose de uma “atitude”. Seriam as emoções trágicas, as sensações íntimas dos conflitos psicológicos, as angústias pessoais ou coletivas, o “mal-estar do mundo” que lhe forneceria os temas de sua dança. Como resultado, não apenas a liberdade absoluta dos gestos, mas a expressão de cenas dantescas e convulsivas, a imagem confessa de “uma possuída, selvagem e sublevada, repugnante e fascinante... seus instintos desenfreados e postos a nu, seu inextinguível desejo da vida, mulher e ser bruto ao mesmo tempo” (*A Linguagem das Danças*). Coreografias com atração pelo solo, pela terra, e, quando em pé, ombros freqüentemente caídos e a cabeça baixa, como se vergada por cargas invisíveis. A idéia de sofrimento e morte pairando continuamente sobre a evolução de movimentos imprevisíveis, aleatórios do ponto de vista do espectador. Em certas ocasiões, nem mesmo a música lhe era necessária. Em outras, apenas o ritmo de percussões. Foi ainda a primeira a experimentar a despersonalização completa do intérprete, cobrindo-se ora com máscaras rituais primitivas, ora com figurinos modernos e geometrizes. Foi, por fim, a pioneira de uma “escola germânica”, exercendo ainda grande influência sobre a estética americana pelos cursos que ali realizou entre 1931 e 1933, e pelo centro aberto em Nova Iorque, sob a direção de sua aluna e amiga Hanya Holm.

Tais atitudes e concepções propuseram, com poucas exceções, uma dança sem vocabulário ou sintaxe fixas, optando-se, ao contrário, por variações dinâmicas acentuadas: alternância de estados emocionais ou de gestos tensos com os de relaxamento ou esvaimento; jogo entre gravidade, peso ou rigidez, e o desequilíbrio; contrastes obtidos por movimentos lentos, de retardamento, e acelerações abruptas. Mais tarde, por exemplo com Merce Cunningham, chegou-se a uma estética coreográfica já despreocupada com a representação de um sentido qualquer, ou seja, que não pretende “levar uma mensagem”, que não se apóia em referências emotivas ou de tradução verbal (antiexpressionistas ou “anti-históricas”). Trata-se então de uma pesquisa cinética exploratória, absolutamente autônoma. A partir desses precursores e recriadores da dança de espetáculo, entre os quais incluem-se ainda Kurt Joos (fundador da escola alemã Folkwang, em que a mímica teatral é bastante valorizada) e a norte-americana Doris Humphrey, o experimentalismo, o sincretismo e a diversidade subjetiva se expandiram pela segunda metade do século XX.

Tendências neoclássicas - Graças a certos bailarinos e posteriormente a coreógrafos russos emigrados para a Europa e os Estados Unidos, o balé neoclássico ganhou contribuições de grande prestígio.

Na França, por exemplo, trabalhou Serge Lifar, que se tornara coreógrafo dos balés russos após a morte de Diaghilev, e passou a dirigir o corpo de baile da Ópera de Paris e,

mais tarde, o Novo Balé de Monte-Carlo. A partir de sua coreografia Ícaro (1935), Lifar trouxe contribuições inesperadas ao balé, acrescentando-lhe duas novas posições básicas, a sexta e a sétima. Seu prestígio reafirmou-se de modo notável em outras peças como O Cavaleiro e a Donzela, Suíte em Branco e Noites Fantásticas. Dizendo-se mais um “coreautor” do que apenas coreógrafo, isto é, preocupando-se igualmente com as concepções cenográficas e os projetos de iluminação, cercou-se de grandes personalidades da época (De Chirico, Léger, Jean Cocteau), e deixou duas obras-primas – Fedra e Os Martírios de São Sebastião.

Nos Estados Unidos, George Balanchine, já então consagrado como autor do Apolo Musageta, para Diaghilev, aliou-se a um fervoroso aficionado americano da dança, Lincoln Kirstein, fundando a *School of American Ballet* (1934), origem do *New York City Ballet* (1948). Amigo de Stravinski, coreografou muitas de suas obras, como Renard, Elegia, Orfeus, O Pássaro de Fogo, Agon ou Ragtime, além de outros compositores russos e impressionistas franceses. Por ter depurado o vocabulário clássico, retirando excessos que comprometeriam a espontaneidade moderna, mas aliando-o a virtuosidades plásticas do espetáculo e a riquezas técnicas dos gestuais, Balanchine converteu-se em uma das mais expressivas referências do século. Seu breve retorno à França (1947), quando apresentou Serenata e O Palácio de Cristal, abriu perspectivas para o neoclassicismo de coreógrafos franceses, entre eles Janine Charrat – Adame Miroir, As Algas, nos quais se utilizou de música sinfônica e concreta, de textos falados e projeções luminosas que contracenavam com os bailarinos – e Roland Petit, autor renomado de peças que, a partir dos *Ballets de Paris*, por ele fundado, entraram para o repertório mundial – As Moças da Noite, Que o Diabo o Carregue, O Lobo, Turangalila, baseadas em obras musicais contemporâneas (Jean Françaix, Henri Dutilleux, Olivier Messiaen) e audaciosas cenografias criadas por artistas plásticos de prestígio (Max Ernst, Paul Devaux, André Derain).

Essa união de princípios clássicos com as proposições contemporâneas acabou por gerar um “ecumenismo de cena”, cuja figura mais típica ainda é o francês Maurice Béjart. Formado na estética do balé clássico-romântico, só aderiu às transformações da dança contemporânea por influência de uma arte próxima: a audição e o contato com a música concreta de Pierre Schaeffer, em 1955 (Sinfonia para um homem só). O reconhecimento de suas novas concepções, no entanto, só se produziria em Bruxelas, em 1957, quando foi convidado a montar uma versão da Sagração da Primavera. A possibilidade de explorar o “primitivismo” da situação e dos personagens, que evoluíam na descoberta de sentimentos lírico-amorosos, criou um impacto favorável, repetido, um ano mais tarde, com o Bolero de Ravel – mistura de gestos e de movimentos rústicos e sensuais, mas poderosos e espetaculares. Espírito irrequieto, excessivo e não poucas vezes controvertido, Béjart desenvolveu um estilo bastante peculiar, porque em contínua mutação. A seu respeito, diz Paul Bourcier: “Na obra considerável de Béjart... podem-se distinguir três correntes – o balé puro, consagrado essencialmente à ação dançada; o balé místico (com influências indianas, tibetanas, etc), que é uma meditação sobre o destino do homem, e o balé total” (ópera-balé, teatro-dança).

Nova dança - As mais recentes contribuições da dança moderna, principalmente em suas vertentes americanas, germânicas e francesas, acabaram sendo reunidas sob as denominações de “nova dança” ou “dança pós-moderna”. Para Roger Garaudy, tais expressões, embora recolham tendências e elementos distintos, serviriam ao menos para indicar duas características relativamente comuns: a) o conteúdo, no sentido tradicional de se fazer seguir coreograficamente uma narrativa ou expor emoções, é substituído pelo movimento puro, autônomo, na ausência de qualquer sentido ulterior, o que lhe permite, em certas circunstâncias, recuperar os passos consagrados e codificados do balé; b) as

técnicas utilizadas na primeira época do modernismo, como, por exemplo, os pares inspiração-expiração e queda-elevação (ou recuperação), não teriam mais vínculos com as idéias correspondentes de êxtase e agonia, ou seja, a técnica teria abandonado o objeto da representação, para se tornar aleatória ou abstrata. Nessa linhagem estariam personalidades como Merce Cunningham, Alwin Nikolaïs, Balanchine (em boa parte de suas últimas criações), Carolyn Carlson, Twyla Tharp, Pina Bausch, Dominique Bagouet, Maguy Marin ou Karine Saporta.

Entre outras características relativamente usuais nos últimos decênios do século XX, inserem-se: a) coreografias acrobáticas, de alto risco, que enveredam por saltos e quedas vigorosas, de tipo circense; b) o emprego de contrastes acentuados de movimentos e de deslocamentos (fragmentações superpostas), em lugar de uma evolução relativamente homogênea dos passos e dos gestos; c) a improvisação em ato ou a movimentação aleatória; d) a “dança mínima”, ou *minimal dance*, obsessivamente contida e repetitiva e que evolui por modificações corporais bastante sutis, incluindo-se os movimentos das mãos, dos ombros, dos olhos, da boca ou da cabeça (em larga medida por influência do *butô japonês*); e) a incorporação de gestos e de passos provenientes de danças populares contemporâneas, como o *rock* ou o *hip-hop*; f) o ecumenismo, ou seja, a junção de estilos mais antigos e dessas novas proposições.

A DANÇA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX

Cássia Navas

Quando se fala de dança no Brasil, vale a pena lançar certos apontamentos sobre o assunto, direcionados a reflexões que se estabeleçam para além da diversidade e do pluralismo, características sobre as quais quase todos estamos de acordo, seja quando as utilizamos para adjetivar as danças que aqui se fazem – dança brasileira diversa, plural e múltipla, seja para, de chofre, encerrar as discussões a respeito.

Se tudo é imensamente múltiplo, parece bastar a consciência dessa multiplicidade para aquietarem-se as discussões, paralisando-se a indicação dos diferentes, com o conseqüente eclipse das relações políticas e estéticas que estes diferentes, todos eles mergulhados num mesmo panorama histórico, estabelecem entre si.

Dentre muitas variantes, poderíamos tratar a “dança brasileira”, em especial aquela do século XX, discorrendo sobre uma tríade de expressões, que, analisadas, podem indicar três tipos de abordagem desse complexo campo do saber e fazer humano.

A primeira delas: dança no Brasil.

Poderíamos abstratamente colocar sob essa expressão todas as manifestações coreográficas, cênicas ou não, que ocorrem no Brasil, dentro de seus limites geo-políticos.

Mais concretamente apontar para manifestações que ocorrem “em cima” de seu território, sua terra, à qual poeticamente poderíamos denominar “seu corpo”.

As manifestações coreográficas analisadas sob esse ponto de vista seriam aquelas que ocorrem num espaço dado, estabelecendo com ele, melhor dizendo, com sua superfície, uma relação de contigüidade quase epidérmica.

A segunda delas: dança do Brasil.

Ao abrigo desta segunda expressão poderiam estar as danças que pertencem aos habitantes do Brasil, a partícula do (de + o) sugerindo uma relação de “posse” ou propriedade, um índice a apontar o fenômeno de domínio ou “pertença” aos habitantes-artistas de algum lugar.

São obras que foram criadas por cidadãos de um determinado país ou território, ou mesmo por eles executadas, quando se tratarem de obras que tenham caído dentro da categoria “de domínio público” ou que analisadas dentro de contemporâneos parâmetros

de autoria, constituam-se re-leituras de criações originais, recaindo-se em discussões mais sistêmicas da noção de autoria de uma obra coreográfica em si.

A terceira delas: dança sobre o Brasil.

Dentro dessa última possibilidade de classificação estariam abrigadas as manifestações que de, alguma maneira, buscam traduzir um país chamado Brasil, não necessariamente encarado em suas características de origem, formação e contemporaneidade enquanto nação moderna, e sim como uma topologia que emerge como um *locus*, em múltiplos processos de construção artística, instauradas, se verdadeiramente artísticas, com a liberdade necessária às trajetórias da tradução, ou seja da traição estética, em algum nível.

Dentro dessa expressão, se abrigariam balés modernos e obras da dança moderna que se utilizaram de músicas de compositores do Brasil ou de temáticas relativas a esse universo, cuja apropriação caracteriza um desejo de tradução de uma idéia específica de nação ou *topus* nacional e também obras coreográficas relativas às questões do nacional-popular, mas não somente.

Também dentro dela poderíamos incluir uma série de artistas da dança contemporânea que escolhem, a partir dos anos 80, o país como uma espécie de dramaturgia de origem, todavia, diferenciando as suas trajetórias de muitos dos artistas que os precederam.

Por fim, vale a pena introduzir outras duas questões, quando se trata da “dança no Brasil do século XX”: 1) A existência de uma dança cênico-profissional no país anteriormente a esse século; 2) A polarização que atira de um lado os artistas dos universos da dança popular (de tradição rural ou urbana), folclórica e do internacional-popular (danças das tribos urbanas do planeta) resguardando do lado oposto os artistas da “dança cênico-profissional”: balé e balé moderno, dança moderna (em suas diversas manifestações e “escolas”: Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Merce Cunningham, etc.), pós-moderna (*postmodern dance*), dança-teatro, butô, contemporânea, *nouvelle danse* (francesa, belga ou canadense do Québec) e a *new dance* (pós-*postmodern dance* norte-americana).

A primeira questão uma resposta: o Brasil do século XX abriga de fato as trajetórias de uma profissionalização da dança cênica, e um fato importante desse processo é a primeira escola oficial do país, a *Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, aberta em 1927 pela mestre-coreógrafa Maria Olenewa, bailarina russa da trupe de Anna Pavlova.

A abertura de uma escola pressupõe que, a partir dela, inicie-se a organização e a difusão de conhecimentos outrora dispersos e que no processo de transmissão dos mesmos, novos conteúdos sejam produzidos e/ou criados, no trabalho com sucessivas turmas de alunos.

Através da escola estabelecem-se condições para o exercício de uma profissão, dentro de um aglomerado urbano que, por suas condições político-culturais, permite que esta estrutura seja chancelada, validando-se sua existência, seja ela oficial ou oficiosa, pública ou privada.

Dessa classificação fogem as “escolas” que assim se denominam por agrupar adeptos, seguidores ou discípulos de um mestre ou mestres, ou dos “antigos”, que oralmente e sem a sistematização de uma “escola moderna”, validada dentro da estrutura de um centro urbano, transmitem seus conhecimentos através da tradição de determinadas manifestações artísticas, como é o caso de coreografias integrantes de muitas das festas do país – congadas, reisados, maracatus ou estruturais de ritos religiosos, como no candomblé.

Quanto à segunda constatação, ela aponta para uma clivagem que longe está de uma mera classificação de campos, com vistas à facilitação de estudos ou escrituras sobre “dança no Brasil”.

Entretanto, apesar do reconhecimento da seriedade dos processos que levam àquela divisão, também presente na produção de outras atividades artístico-culturais deste país, e das discussões que devem suscitar dentro de necessários debates mais democráticos sobre a articulação em si dos dois pólos, a opção tomada dentro deste artigo foi a de não discorrer sobre essa polarização.

A escolha foi a de enumerar trechos de certos percursos da “dança cênico-profissional no Brasil do século XX”, através da exemplaridade pontual de algumas companhias, grupos, artistas e estruturas de acolhimento e apoio à realização, produção e difusão de suas obras – festivais, teatros, projetos especiais, instituições de suporte econômico e cultural.

Dentro desse recorte, trataremos de danças no Brasil, do Brasil e sobre ele, sem no entanto tratar de todo o universo a elas pertinente.

A abertura da primeira escola oficial de dança do país na cidade do Rio de Janeiro, à época ainda capital da República, vai marcar a cena da dança carioca pelos procedimentos de formação e criação em dança ligados ao universo do balé e do balé moderno.

Este estado de coisas vai tornar possível uma tradição mais forte do clássico nessa capital, da qual é símbolo o *Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (fundado em 1936, como *Corpo de Baile do Teatro Municipal*), pelo qual passaram grande parte das importantes figuras da dança clássica entre nós, quer seja como bailarinos, quer seja como ensaiadores, professores, diretores artísticos e coreógrafos, além de figuras da cena internacional.

Dentre elas se destaca a atual presidente da *Fundação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, a professora e coreógrafa Dalal Achacar, que, anteriormente, tendo sido diretora da companhia dessa fundação, nesse cargo foi precedida, entre outros, por Tatiana Leskova, russo-francesa naturalizada brasileira, cuja carreira é marcada por semelhanças com a de outros professores do país. Nascidas na Europa e tendo iniciado, com destaques de natureza diferente, suas carreiras em companhias de balé moderno, migraram para as Américas por questões políticas, econômicas e artísticas, desenvolvendo através de seu trabalho a tradição do balé ocidental, com as modificações que se fizeram necessárias nas novas topologias para as quais esse sistema seria atualizado e muitas vezes recriado, em alguns de seus aspectos.

Nesse naipe de profissionais, dentro do universo fluminense temos, além de Leskova e da mestra Olenewa, Eugênia Feodorova e Nina Verchinina.

A tradição do balé e o balé moderno, aliados às inovações estabelecidas por esses profissionais, foram estabelecendo patamares artísticos e educacionais de alta qualidade, fosse entre seus contemporâneos, fosse através das gerações de alunos formadas por esses artistas imigrantes.

Além dos alunos que seguiram brilhante carreira dentro do próprio *Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, dentre os quais a figura-símbolo continua a ser a carioca Ana Botafogo, muitos outros partiram em direção a outros pólos do país, onde até hoje trabalham para manter vivas suas trajetórias e processos.

Disso são exemplos, entre outros, Yara de Cunto (Brasília-DF), Dicléia Ferreira (Pelotas-RS), Carlos de Moraes (gaúcho que se estabeleceria em Salvador, onde atualmente é professor do *Balé Teatro Castro Alves*) ou Flávia Barros, que durante certo tempo trabalhou em Recife, estabelecendo interessantes patamares profissionais para a área.

A estruturação do Rio de Janeiro como um pólo de balé parece ter dificultado a instauração de uma mais forte tradição do moderno, ainda que não tenha obstado o aparecimento de todo um movimento de dança contemporânea nos anos 90, no qual se destacam Márcia Milhazes e Débora Colker.

Dentro desse movimento também temos João Saldanha, Rubens Barbot, Paula Nestorov, Paulo Caldas e Ana Vitória, sendo que as criações desse conjunto de artistas passam a ser acolhidas, a partir de 1990, no *Panorama da Dança Contemporânea* (atual *Panorama da Dança RioArte*) dirigido pela também coreógrafa Lia Rodrigues.

Além deles, o auxílio dispensado a certos artistas da cidade pela Secretaria Municipal de Cultura promove o fortalecimento de outros criadores do contemporâneo do final dos anos 70 e década de 80, como são exemplos Carlota Portela e Regina Miranda, que em sua modernidade tinham sido precedidas pelo trabalho de formação de Lourdes Bastos, Angel Vianna e da uruguaia Graziela Figueiroa (fundadora do *Grupo Coringa*), entre outros.

Uma trajetória diferente em dança marcaria São Paulo, uma cidade que nasce e cresce sob o signo da modernidade do século XX e, por isso, constitutiva de um meio ambiente propício para a fixação de determinadas trajetórias modernas, como as de professoras européias diretamente vinculadas às construções da modernidade em balé, como Kitty Bondeheim, e da modernidade em dança, como Chinita Ullman (aluna de Mary Wigman), Renée Gumiel, Maria Duschenes e Vera Kumpere.

Além disso, São Paulo vê nascer, em 1954, dentro das comemorações dos quatrocentos anos da cidade, o *Ballet IV Centenário* (1954-55), a primeira companhia brasileira a se estabelecer em patamares profissionais compatíveis com os grupos de balé moderno do mundo ocidental. Dirigida pelo húngaro Aurélio Milloss, reuniu artistas da dança e das artes para um tempo de trabalho infinitamente exíguo, tendo sido abortado o seu projeto por decreto municipal.

Os bailarinos da companhia, tentando levar a experiência adiante, fundaram e integraram alguns grupos de curta duração, dentre eles o *Ballet do Museu de Arte* (1955), *Ballet do Teatro Cultura Artística* (1957), *Ballet Amigos da Dança* (1958), *Ballet Experimental de São Paulo* (1962) e o *Sociedade Ballet de São Paulo* (1969).

Do elenco do *IV Centenário*, destacaram-se grandes nomes da dança do Brasil, como Ady Addor, Neide Rossi, Ruth Rachou, Ismael Guiser e Marika Gidali, que junto com o mineiro Décio Otero, que como ela também dançara no *Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, funda o *Ballet Stagium* (1971), companhia marco do país.

A principal característica do Stagium, além do trabalho dentro de uma “dança sobre o Brasil”, é a de pioneiramente ter pensado a dança e uma política para ela como propostas de cidadania, tanto para quem a faz, quanto para quem a assiste, em estratégias concretizadas em projetos como *Professores Criativos*, *Teatro-Escola*, *Stagium na Febem* e *REDE Stagium*, centro de referências e de apoio à dança.

A tradição das companhias de balé moderno instaura-se forte em São Paulo, a ponto de um grupo pensado e construído para ser um conjunto mais voltado à dança clássica, o *Corpo de Baile Municipal*, dirigido por Johnny Franklin e oriundo da *Escola Municipal de Bailados* (também fundada por Maria Olenewa e consolidada por Vaslav Veltchek e Marília Franco), ter-se transformado, sob direção de Antônio Carlos Cardoso, em *Balé da Cidade de São Paulo*, numa empreitada realizada junto com Iracity Cardoso, atual diretora da companhia de dança da *Fundação Gulbenkian* (Lisboa). Uma transformação semelhante ao que, no futuro, iríamos presenciar em algumas companhias ligadas a teatros de ópera de todo o mundo, como é o caso do *Ballet Opéra de Lyon*.

Também dentro desta forte tradição, nasce o *Cisne Negro Cia. de Dança*. Fundado (1978) e dirigido por Hulda Bittencourt, uma das discípulas paulistanas de Olenewa, com um elenco inicial formado por alunas de sua escola e estudantes da Faculdade de

Educação Física/USP, a companhia desenvolveu uma política de apoio a jovens coreógrafos do Brasil e do exterior, investindo no talento contemporâneo de artistas inovadores, como Rui Moreira, diretor da recente *Cia. Será quê?* (Belo Horizonte/MG).

Na São Paulo dos 60 e 70, anos de ditadura, mas também de forte movimentação cultural em torno das questões de grupos coletivizados, da cultura pop e/ou de vanguarda e de poderosas interfaces entre linguagens como teatro e dança, temos a experiência do *Teatro Galpão*. Espaço idealizado pela coreógrafa Marilena Ansaldi, que, através de pioneiros espetáculos solos ou em dueto, inaugurou a dança-teatro na cidade. Por ele passaria toda uma geração de artistas, àquela época chamados de “independentes”, porque geralmente afastados de grupos de dança “estáveis”, visto que estruturados à semelhança de uma companhia em si. Espaço de criação e informação, por ali passaram artistas como Célia Gouveia, Maurice Vaneau, Sonia Mota, João Maurício, Suzana Yamauchi, Mara Borba e Ismael Ivo, além de Janice Vieira e Denilto Gomes, quem, juntamente com Felícia Ogawa e Takao Kusuno, inventaria uma vereda de mediação Brasil-Japão, dentro de uma obra coreográfica singular, fronteira da dança-teatro e do butô.

Nessa época, fora do *Galpão*, em palcos alternativos, ou nem tanto, dançavam J. C. Violla, Ivaldo Bertazzo e Juliana Carneiro da Cunha, preparando o futuro de suas carreiras em formação e arte.

Após a modernização da companhia municipal da cidade de São Paulo, o *Balé Teatro Castro Alves* inaugura-se dentro de uma primeira vaga de novas companhias ligadas a secretarias e fundações, como também é o caso do *Balé Teatro Guáira*, atualmente dirigido por Suzana Braga, função na qual foi precedida pelo mestre-coreógrafo português Carlos Trincêiras e *Companhia de Dança do Palácio das Artes* (Belo Horizonte), atual *Companhia de Danças de Minas Gerais*.

Para essas companhias, excetuando-se alguns coreógrafos estrangeiros como Oscar Araiz, Victor Navarro, Vasco Wellenkamp ou Ohad Naharin, trabalharão criadores geralmente originários dos elencos que as constituíram, como são exemplos Ana Mondini, Ivonice Satie, Suzana Yamauchi, Luís Arrieta, Sônia Mota, João Maurício, Tindaro Silvano, Sandro Borelli ou Tuca Pinheiro.

Depois desse momento, tivemos poucas exemplaridades de companhias parcial ou totalmente apoiadas através de subvenção direta. Dentre elas, mais recentemente, podemos destacar o *Grupo de Dança do Teatro Amazonas*, a *Companhia de Dança de Caxias do Sul*, o *Ballet de Londrina* (Paraná), a *Verve Cia. de Dança* (Campo Mourão/PR), o *Balé de Goiás* (Goiânia) e a *Companhia de Danças de Diadema* (SP).

Nos anos 70, em Salvador, a dança contemporânea se apresenta aos olhos de uma cidade na forma das pioneiras *Oficinas Nacionais de Dança Contemporânea*. Esta cidade também é sede da primeira faculdade de dança do Brasil, a *Escola de Dança da UFBA*, fundada (1956) por Yanka Rudzka e estruturada por Rolf Gelewski. Por essa faculdade, antes de viver no Rio de Janeiro e São Paulo (anos 80), passaria o mineiro Klauss Vianna, de Belo Horizonte, colega de Décio Otero nas aulas do gaúcho Carlos Leite, conduzido à capital mineira numa turnê patrocinada pela *União Brasileira dos Estudantes* (UNE). Na década de 50, depois de uma rápida passagem por São Paulo para estudar com Olenewa, Vianna retornara à sua cidade natal, fundando o *Balé Klauss Vianna* (1959), pioneira companhia moderna da dança mineira.

Em Minas Gerais, na esteira da tradição moderna de Vianna, temos a figura de Marilene Martins, diretora do *Grupo Transforma*, por onde passaram Suely Machado, fundadora e diretora, juntamente com Kátia Rabello, do fundamental *Primeiro Ato*, Dudude Hermmann, da *Benvinda Cia. de Dança*, Cristina Machado (atual diretora da *Companhia de Dança de Minas Gerais*) e Rodrigo Pederneiras, coreógrafo-residente do *Grupo Corpo*, um das mais famosas companhias de dança do Brasil, que, durante as

décadas de 80 e 90, construiu uma trajetória de sucessos de público e crítica de natureza ímpar.

Carlos Leite, professor de Klauss Vianna e Décio Otero, era um bailarino gaúcho que viajara para uma das capitais do Sudeste em busca do desenvolvimento de sua carreira, como viriam fazer as também gaúchas Ana Mondini (fundadora da extinta *República da Dança* e atualmente diretora da *StaatsTheater Kassel Tanz Companie/Alemanha*) ou Dagmar Dornelles, também artista-residente na Alemanha.

No estado de origem desses artistas, as tradições do clássico e do moderno, sobretudo em Porto Alegre, se enriqueceram pela trajetória de professores e criadores como Lia Bastian Meyer, Toni Seitz Petzhold, Maria Fedossejeva, Cecy Frank, João Luiz Rolla e Jane Blauth.

Em Porto Alegre, durante a efervescência dos 70 e início dos 80, temos o trabalho de Eva Schul (atualmente diretora do *Anima*), o *Terra* (1981-1984) e a atividade permanente ou intermitente de grupos ligados a diversas e fundamentais escolas de dança, situação que se repetirá em Curitiba, onde se abre, a partir do curso de danças clássicas do Teatro Guaíra, a segunda faculdade de dança do país (1985), atualmente integrada à Faculdade de Artes do Paraná (FAP-Paraná).

Além disso, durante os anos 80/90, na capital gaúcha temos a interessante trajetória da *Terpsi Cia. de Dança* e a recente *Muovere*, além de sucessivas iniciativas de criação de patamares mais profissionais para a área como foram os já extintos festivais *Dança Porto Alegre* e *Cone Sul Dança*, além do *Centro de Formatividade em Dança/IEACEN/Casa de Cultura Mário Quintana*.

Um ano antes da abertura do curso de dança superior do Paraná, Marília de Andrade abre o *Departamento de Artes Corporais/UNICAMP* (1984), que abrigaria uma pioneira gama de pesquisas e formação em danças brasileira e contemporânea, tendo em seu início reunido artistas como Klauss Vianna, J.C. Violla, Antônio Nóbrega e Graziela Rodrigues, coreógrafa que junto com outros professores, como Euzébio Lobo, Angela Nolf, Inaicira Falcão e Holly Crawl, diretora da companhia campineira *Domínio Público*, ainda integra o corpo docente do curso.

Depois dessas duas iniciativas, foram abertos outros cursos de graduação em dança dentro de universidades do Brasil, notadamente privadas, como são casos a *Faculdade de Dança/Anhembí* (SP), a *Faculdade de Filosofia e Comunicação/Artes do Corpo* (PUC-SP), a *Faculdade de Dança/Univercidade* (RJ) e a *Faculdade de Dança de Cruz Alta* (RS), sendo que pólos de pós-graduação têm acolhido pesquisadores da área, como é o caso do *Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica/PUC-SP*, o *Programa de Pós-Graduação em Teatro e Dança/UFBA* (Salvador) e o *Instituto de Artes/IR-UNICAMP* (Campinas/SP).

Dentro da atividade universitária de Belém, onde atualmente se destaca o jovem coreógrafo Ricardo Risuenho, há que se colocar em relevo a atuação da professora Eni Correia, criadora do primeiro grupo de dança profissional da cidade, organizado a partir da *Faculdade de Educação Física/UFPA*.

No Nordeste, durante muito tempo o movimento de dança se circunscreve às escolas e seus grupos. Todavia, a partir dos anos 70/80 surgem criadores como Marcelo Moacir e Cristina Castro, coreógrafa e diretora do *Vila Dança* (Salvador), além dos grupos *Cia. dos Homens* (Recife), de Airton Tenório, o Ballet Íris (Maceió), a *Tran Chan* (Salvador), o *Balé Popular do Recife*, a *Grial Cia. de Dança* (Recife), a *Mah Cia. de Dança* (Campina Grande), o *Grupo Experimental de Dança do Recife*, além do internacionalmente famoso *Balé Folclórico da Bahia*. (Salvador).

Em Natal, trabalha Edson Claro, profissional da educação física e bailarino, que depois de fixar-se na UFRN, atualmente dirige o grupo *Gaia*, que divide a cena da capital do Rio

Grande do Norte, com a *Roda Viva* (composta por artistas deficientes físicos), *Ballet Municipal de Natal* e a *Corpo Vivo*, de Diana Fontes.

Além disso, no Ceará dos anos 90 surge o *Colégio de Dança (Instituto Dragão do Mar/1998)* e a *Bienal de Dança do Ceará (1997)*, ambos sediados em Fortaleza, onde também se encontra a *EDISCA, Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes*.

Polarizando a dança do Centro-Oeste, a capital do país jogou um papel fundamental na criação de uma dança para a região. Dentre seus atores se destacam Luís Mendonça, um dos fundadores do *Endança*, originalmente apoiado pela UNB (Universidade Nacional de Brasília), Giselle Santoro, idealizadora do *Seminário Internacional de Dança de Brasília* e as criadoras Eliana Carneiro e Maura Baiocchi, ambas atualmente em atividade na cidade de São Paulo. Em Brasília, hoje se destacam duas companhias contemporâneas, a importante *Alaya*, dirigida pela coreógrafa piauiense Lenora Lobo, e a ainda jovem *Basirah*, sendo que no Mato Grosso do Sul temos o *Ballet Isadora Duncan*.

Na dança do Centro-Oeste da última década, impõe-se a *Quasar* (Goiânia), que através do trabalho de seu coreógrafo-residente, Henrique Rodvalho, constitui-se em exemplo, junto com o *Cena 11* (Florianópolis), de grupo e criador que, exteriormente aos circuitos de grande visibilidade e produção da dança do país, se estabelecem de maneira forte dentro do contemporâneo da dança no Brasil, que nos últimos dez anos começa a ser mais bem difundida em seu território e fora dele.

A divulgação da dança no país passa por alguns de seus eventos, mostras e festivais, dos quais o pioneiro é o *Encontro de Escolas de Dança do Brasil*, realizado em Curitiba (1961) por Paschoal Carlos Magno.

Em alguns deles, sobretudo os competitivos, abre-se espaço para a apresentação das escolas e grupos amadores do país, dentro de uma lógica que estimula a disputa. Encontros com essas características, como o *Bento em Dança* (RS), o *Encontro Nacional de Dança (ENDA/SP)* ou o *Festival de Dança de Joinville*, firmam-se conjuntamente como redes de validação/qualificação do trabalho de muitas das escolas do país, fazendo ainda ressaltar a trajetória de alguns artistas como Mário Nascimento, que tem criações no *Cisne Negro*, *Carlota Portela Cia. de Dança (ex-Vacilou Dançou)* e na *Companhia de Dança de Diadema*, além do percurso de companhias como a *Raça Cia. de Dança* (SP), dirigida por Roseli Rodrigues, uma das grandes mestras da dança-jazz do país.

Além de recentemente abrirem espaço para grupos de “dança de salão”, os festivais competitivos também incentivaram o aparecimento do fenômeno da “dança de rua”, que apesar de ter suas origens também ancoradas na dança *break* (universo *hip hop*), dela se distancia por determinados aspectos. Exemplos desses grupos são a *Cia. de Dança Balé de Rua*, surgida dentro do *Festival de Dança do Triângulo* (Uberlândia) e a *Dança de Rua do Brasil*, de Santos, sendo que dentro da dança contemporânea dessa cidade também se destaca o *Natura Essência*, grupo que, juntamente com *Balé de Rio Preto*, a *Distrito* (Ribeirão Preto) e a *Lina Penteado* (Campinas), marca a cena da dança do interior do Estado de São Paulo.

Nos palcos da capital do Estado, recentemente temos a presença de três companhias: do *Estúdio Nova Dança*, do *Danças*, de Cláudia de Souza, filha de Penha de Souza, uma das introdutoras do método Marta Graham na cidade e a *FARr-15*, de Sandro Borelli e Sônia Soares. Estes grupos foram mais recentemente precedidos por outros conjuntos da dança moderna e/ou contemporânea, além daqueles de perfis mais ligados ao balé e balé moderno, como tais como o *Ópera Paulista*, *Ballet Clássico de São Paulo* (de Halina Biernacka e Sérgio Bruno), *Ballet de Câmera de São Paulo* (de Ricardo Ordoñez) e *Ballet Uirapurú* (de Ilara Lopes). Dentre os primeiros, moderno-contemporâneos, se destacam o *Andança*, *Grupo Ex*, o *Casa Forte*, *Marzipan* (de Renata Melo/Rose Akras), o *Teatro*

Brasileiro de Dança (de Clarisse Abujamra), o *Tesouro da Juventude* (de Lígia Veiga/Sílvia Rosebaum) e o *Terceira Dança* (de Gisela Rocha).

Contudo, ao lado dos festivais competitivos do país, historicamente temos exemplos de importantes encontros não-competitivos, como os já extintos *Confort em Dança* e *Carlton Dance Festival* ou o *Festival de Inverno da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais)*. Originalmente, este último reunia artistas pertencentes a várias “tribos artísticas” e acontecia em várias cidades do interior do Estado, diferentemente do que ocorre com o *FID-Festival Internacional de Dança* (Belo Horizonte) dirigido por Carla Lobo e Adriana Banana, esta última fundadora, junto com o intrigante criador mineiro Marcelo Gabriel, da *Companhia Burra de Dança* (Belo Horizonte). A esses festivais se acrescentam o *Encontro Internacional de Dança/Festival de Inverno* (Campina Grande), o *Festival Nacional de Arte/FENARTE/João Pessoa*, os projetos de difusão do *Centro Cultural São Paulo (O Feminino na Dança, O Masculino na Dança e Semanas de Dança)*, o *Festival Nacional de Dança de Recife* e o *Vitória Brasil*, da capital do Espírito Santo, onde se destacam a companhia *Neo Iaô* e o grupo de Mitze Martucci.

Durante os últimos quarenta anos, a realização desses eventos e a viabilização de algumas temporadas da dança do país não seriam possíveis sem o concurso dos mais variados tipos de apoio de diversas instituições públicas e privadas do país, dentre eles a antiga FUNDACEN, atualmente absorvida pela FUNARTE, o MINC, Ministério da Cultura (antes MEC- Ministério da Educação e Cultura), o Grupo Shell, Grupo Fiat, as empresas públicas de telecomunicações, o Banco Rural, Telemig Celular, Bradesco, Banco Itaú, BR Distribuidora, Petrobrás, Telecentro Sul, etc. Mais recentemente temos presenciado as ações da Secretaria Municipal de Cultura/RJ, da Secretaria do Estado da Cultura (SP) e aquelas do SESC São Paulo, que inaugura um contínuo e firme apoio à dança contemporânea a partir do *Movimentos de Dança* (SESC Consolação), evento que foi seguido por iniciativas como a *Bienal de Dança* (SESC Santos) e o *Olhar a Dança* (SESC Rio Preto).

Quanto aos criadores da última década do século XX, fica mais um pouco da recente história paulistana. Na São Paulo dos anos 90, os “independentes”, agora denominados de “contemporâneos”, começaram a tramar estratégias para defender a possibilidade de seus trabalhos. Em 1990, capitaneados por Ana Mondini, Helena Bastos, Vera Sala e Umberto da Silva, um grupo de bailarinos-coreógrafos lançaram-se numa iniciativa que pudessem garantir a existência de suas produções de maneira mais permanente. Surgiu o *Movimento de Teatro Dança - MTD 90*, também integrado por João Andreazzi, Márcia Bozon, Mariana Muniz, Mirian Druwe e Sandro Borelli e a partir dele se estrutura a *Cooperativa Paulista de Bailarinos Coreógrafos/CPBC* (1995). Tanto o *MTD 90* quanto a cooperativa são iniciativas que se caracterizam enquanto estratégias de políticas culturais setorializadas, marcadamente estruturadas por uma atitude política dos artistas frente à arte que propõem para o mundo.

Na década de 90 e começo dos 00, dentro ou fora da cooperativa, novas levadas de criadores de dança do Brasil, no Brasil, sobre o Brasil aparecem (ou se tornam mais presentes), povoando os espaços da cidade com suas poesias. Enumerá-los é uma arriscada tarefa, já que as omissões serão inevitáveis. Todavia, a força de sua presença e resistência dentro de um determinado ambiente cultural, os faz merecedores da tentativa de reunião de seus nomes numa lista de “pé quebrado”, onde se misturam artistas de mais de uma geração. Através dessa relação, fica a tentativa de homenagem a muitos outros criadores de diversos cantos do país que brava e contemporaneamente, constroem suas trajetórias. Tais construções, garantidas pela “presença e resistência” de profissionais da modernidade (em dança e balé) e pelo trabalho de uma geração de artistas interessados nos percursos da dança pós-moderna e contemporânea norte-americana ou européia, são herdadas pelos integrantes dessa lista. Dessa maneira, numa

citação “em massa”, são eles: Adriana Grechi, Alexandra Itacarambi, Ana Livia Cordeiro, Ana Teixeira, Ana Terra, Angela Nagai, Armando Aurich, Bia Frade, Carlos Martins, Cláudia de Souza, Cláudia Palma, Cristian Duarte, Eliana Cavalcanti, Eliana de Santana, Emilie Sugai, Fernando Lee, Gabi Imparato, Gabriela Dellias, Geórgia Lengos, Gícia Amorim, Key Sawao, Helena Bastos, Jorge Garcia, José Maria Carvalho, Lara Pinheiro, Lara Pinheiro Dau, Lela Queiroz, Letícia Sekito, Larissa Turtelli, Lília Shaw, Lu Favoreto, Luiz de Abreu, Márcia Bozon, Maria Mommenshon, Marta Soares, Patrícia Noronha, Patrícia Werneck, Paulo Goulart Filho, Rachel Zuanon, Raymundo Costa, Ricardo Iazzeta, Robson Jacqué, Sérgio Rocha, Sofia Cavalcanti, Soraya Sabino, Sílvia Geraldi, Sueli Cherbino, Thelma Bonavita, Tica Lemos, Valéria Bravi, Valéria Franco, Vera Sala, Wellington Duarte, Willy Helm, Wilson Aguiar, Yvany Santana e Zélia Monteiro.

DANÇARINO, DANÇARINA

Pessoa que se dedica de maneira amadora ou profissional à dança, tenha a coreografia um registro popular, folclórico ou de balé. Embora os termos dançarino (a) e bailarino (a) sejam utilizados usualmente como sinônimos, deve-se lembrar que nem toda dança constitui propriamente um balé (consultar o verbete Dança). Por essa razão, se todo bailarino é também dançarino, nem todo dançarino possui a formação exigida de bailarino.

DEAMBULATORIO

Seção arquitetônica de grandes igrejas católicas e que consiste de uma passagem ou corredor semicircular situado atrás do altar-mor, sob a abside principal. Muito comum nos estilos românico e gótico, foi primariamente concebido para se ter acesso a capelas laterais ou servir, em suas paredes, como mostuário de relíquias.

DEBUXO

Desenho simples ou esquemático, sem inclusão de detalhes ou ornamentos, que não ultrapassa os contornos da figura. O mesmo que esboço, traçado ou bosquejo.

DECALCOMANIA

1. A transferência de uma imagem entre suportes ou superfícies diferentes, feita por pressão direta. Consiste num tipo de decoração em que um desenho, inicialmente impresso por técnica de gravura, é recortado e calcado sobre outro papel ou superfície pegajosa, colante. O desenho original é retirado logo em seguida, deixando a imagem transferida, que então se protege com verniz. 2. Técnica creditada ao pintor espanhol surrealista Oscar Dominguez, baseada na aplicação inicial de manchas de cor sobre um papel. Em seguida, este é recoberto por outro que, pressionado, recebe uma impressão de efeitos aleatórios, fluidos, a que os surrealistas chamaram de “automático ou sem pré-concepção”.

DECALQUE

1. Desenho ou imagem obtida por decalcomania (consultar). 2. Em lingüística, o decalque corresponde a um dos processos de enriquecimento da língua, pelo qual novas palavras, de origem estrangeira, incorporam-se ao uso cotidiano e ao léxico (ver Vocabulário).

DECAPAGEM

Em artes plásticas, a parte inicial do processo de restauro ou de restauração que se refere à retirada de camadas de tinta ou de depósitos acumulados, seja por meio manual ou aplicação de produtos químicos, os decapantes.

DECASSÍLABO

Refere-se ao verso de dez sílabas, como no seguinte trecho do Caramuru, de Santa Rita Durão: “Bem que constante, a morte não temia. / Invoca no perigo o Céu piedoso / Ao ver que a fúria horrível da procela / Rompe a nau, quebra o leme e arranca a vela”. Neste exemplo, como os acentos fortes ou marcados de cada uma das frases (os ictos) encontram-se na sexta e na décima sílabas (morte - temia / perigo - piedoso, etc.), o decassílabo chama-se heróico. Se o acento recair na quarta sílaba, o verso é conhecido como de gaita galega. Se os acentos estiverem na quarta e na oitava (ou na décima), é dito sáfico (ver esta última palavra).

DEDUÇÃO. *RAZÃO

DEÍSMO

Concepção religiosa segunda a qual admite-se o atributo ou a existência criadora de Deus, mas se nega o chamado “curso divino”, ou seja, a íntima dependência dos seres criados ao ser criador. Inclui-se nessa negação a existência de milagres, a manifestação de revelações sobrenaturais e a instituição de dogmas. Como religião natural, e não revelada, afirma a plena liberdade de ação do homem, desvinculando seus possíveis vícios ou pecados da natureza divina, essencialmente independente. Surgido na Inglaterra durante o século XVI, veio a influenciar o Iluminismo, tanto francês quanto alemão. Consultar ainda Livre-Arbítrio.

DEMIURGO

Palavra difundida por Platão na obra Timeu (literalmente, aquele que trabalha para o povo), servindo para designar o artífice do mundo, ou seja, aquele que primeiro, refletindo a realidade das Idéias, organizou a matéria e deu-lhe formas no tempo. Foi ele também o criador de divindades que, por sua vez, deram nascimento ao ser humano. Por extensão, indica todo aquele que, a partir de conceitos ou princípios anteriores, reformula e propõe novas concepções ou formas expressivas diferenciadas, de larga repercussão sociocultural (pensadores e artistas).

DENISHAWN. *DANÇA

DENOTAÇÃO, DENOTATIVO

Termo da semântica que se refere à relação de significado básico ou preciso entre o signo (ou palavra) e seu referente (ser ou objeto), e cuja imagem é extensiva a todos os falantes da língua. Assim, o sentido denotativo da palavra “ouro” é o de metal precioso, dúctil, de cor amarelada e brilhante. Opõe-se à conotação (verificar) ou aos significados conotativos que aquela mesma palavra possa conter – o de riqueza, fausto, luxo, poder, ambição, avareza, etc.

DEPRECAÇÃO

Recurso de linguagem retórica que consiste na expressão de um desejo, mas dirigido, nominalmente, a uma pessoa, ser ou entidade, no que difere da Oração (comparar). “*Roga a Deus, que teus anos encurtou, / Que tão cedo daqui me leve a ver-te / Quão cedo dos meus olhos te levou*” (Camões).

DESCOLAGEM

Ação pela qual se cria um objeto ou um efeito estéticos por meio da deterioração – raspagem, descolamento, rasgo –, seja a partir de outro já existente, seja do próprio material de que é feito. Sob certos aspectos, opõe-se à Colagem.

DESCRIÇÃO

É o ato de expor ou representar por palavras, escritas ou orais, os aspectos reais ou imaginários, bem como físicos, sensitivos ou psíquicos de seres, de fatos, ambientes ou fenômenos. De um ponto de vista mais estritamente literário, consiste na enumeração ou representação de personagens, de objetos e fenômenos da natureza, do cenário ou meio-ambiente em que se passam as ações da obra. Por conseqüência, a descrição retrata, “faz ver” e identifica pessoas, coisas e paisagens, atraindo-lhes um ou mais sentimentos. “Descrição é o tipo de texto em que se relatam as características de uma pessoa, de um objeto ou de uma situação qualquer, inscritos num certo momento estático do tempo” (Fiorin e Savioli, Para Entender o Texto). Exemplo em Graciliano Ramos (São Bernardo): “O dr. Magalhães é pequenino, tem um nariz grande, um pince-nez e, por detrás do pince-nez, uns olhinhos risonhos. Os beijos, delgados, apertam-se. Só se descolam para o dr. Magalhães falar a respeito de sua pessoa. Também, quando entra neste assunto, não pára”. Na opinião do poeta e ensaísta Nicolas Boileau, a descrição “é serva da narração”. Quanto ao seu objeto, pode ela ser: a) histórica – relativa à seqüência de eventos reais e passados; b) cronológica – de fatos especiais ou de fenômenos naturais que ocorrem em determinado tempo ou período (o nascer do sol ou o cair da noite, por exemplo); c) prosopográfica (prosopografia) – referente às configurações exteriores de seres e personagens: fisionomia, gestos, vestuário, etc; d) etopéia – que expõe as características morais ou psicológicas de uma pessoa ou personagem; e) retrato – que abrange os aspectos físicos e de personalidade, aliando a prosopografia e a etopéia; f) topográfica – de lugares, ambientes, paisagens ou acidentes naturais. Quanto ao modo, é possível distinguir-se: a) descrição científica ou técnica – relativa aos objetos, relações e fenômenos científicos, em conformidade com os métodos particulares de cada disciplina; b) poético-literária – vinculada aos sentimentos, à imaginação, a uma construção retórica subjetivamente interpretada; c) jornalística – versando sobre assuntos ou acontecimentos do cotidiano, de maneira informativa ou opinativa. É claro que as classificações acima têm objetivos didáticos, e tanto os objetos quanto os modos da descrição podem ser expostos ou relatados, eventualmente, de maneira entrelaçada. Cotejar *Diálogo e *Dissertação.

DESENHO

Estrutura de linhas articuladas e traçadas sobre determinado suporte (papel, tela, placa, muro, etc) de modo a se obter uma representação plástica visual, seja ela uma imagem mimética ou figurativa, seja abstrata ou ornamental. Essa representação plástica constitui uma cópia ou uma criação de formas e de volumes que “designa alguma coisa” (por *designare*, palavra latina da qual provém, entende-se “mostrar de maneira ordenada”). A forma diz respeito aos traços que definem os elementos evocados, suas disposições espaciais, a perspectiva, as proporções e o movimento. Já o volume provém das relações obtidas entre zonas claras e escuras, de luzes e de sombras. Duas noções interligam-se no desenho: o propósito, ou plano mental, e a realização prática de uma configuração visível. Pode constituir-se em obra de arte definitiva ou completa, servir de estudo preparatório para pintura e escultura (contendo maior riqueza de elementos e detalhes), base para a gravura, para o *design* ou qualquer outra manifestação de arte visual, de comunicação ou de publicidade. Em seu mais alto sentido artístico, o desenho desenvolveu-se no ocidente já em fins da Idade Média e, sobretudo, no transcorrer do Renascimento, em seus estilos clássico e barroco, na figura de mestres como Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rembrandt. Mas já a partir do século XIV, surgiriam os primeiros trabalhos de coleções de estudos, como os de Taddeo Gaddi e Giovannino de Grassi; no seguinte, as do Mestre das Horas de Rohan, de Jehan Fouquet, Antonio Pisanello, Jacopo Bellini e Martin Schongauer. É também dessa época a

introdução de desenhos a carvão, a lápis e giz pastel. Os principais instrumentos do desenho têm sido o lápis grafite, o carvão, o lápis conté (carvão e argila), o lápis de cor, o giz, o giz pastel, a pena (que se embebe em tinta e engloba dois tipos: a de ponta vegetal, como o junco, e a de ave), a ponta de metal (estilete de prata, ouro ou chumbo, de traço indelével, que impressiona uma superfície contendo solução aquosa de pó de osso e goma arábica) e, mais modernamente, os meios eletrônicos computadorizados. Ver, adicionalmente, Debuxo e Esboço.

DESENHO ANIMADO

A técnica cinematográfica de animar desenhos consiste em fotografá-los por meio de uma série de tomadas e de interrupções sucessivas. Isso quer dizer que se enquadra a figura previamente desenhada ou pintada sobre uma superfície transparente, modelada (personagem tridimensional de massa ou de cera, por exemplo) ou um boneco, dispara-se a câmera para fazer o registro e pára-se a filmagem. Em seguida, modifica-se ligeiramente a posição do desenho ou do objeto, ou ainda se acrescenta um novo elemento de cena ou personagem. Retorna-se então à filmagem e assim se prossegue, continuamente. No final, isto é, na projeção definitiva (24 quadros por segundo), todas as pequenas mudanças efetuadas darão a ilusão de continuidade de movimentos ou de animação. A essa seqüência interrupta de registros os americanos chamam de *frame-by-frame exposure* – exposição quadro-a-quadro. O mais antigo precursor do desenho animado parece ter sido o físico e astrônomo holandês Christiaan Huygens quem, em meados do século XVII, pintou duas placas de vidro com a figura de um esqueleto, sendo uma fixa e outra móvel (deslocada por lingüetas). As imagens eram projetadas sobre tela com o concurso de uma lanterna mágica, e o efeito produzido era o do esqueleto que retira e repõe sua própria cabeça. Muito mais tarde, no século XIX, o austríaco Franz von Uchatius e o francês Jules Duboscq obtiveram projeções mais rápidas e já mecânicas com o fenacistocópio, inventado pelo belga Joseph Plateau – uma lanterna mágica aperfeiçoada, contendo dois discos: um de vidro inteiro, sobre o qual pintava-se uma mesma figura em diferentes posições, e outro contendo uma série de aberturas que serviam como obturadores. Mas o primeiro construtor de um verdadeiro aparelho (e autor) de desenhos animados foi o francês Émile Reynaud que, em 1877, patenteou o seu praxinoscópio. A máquina permitia a projeção de vários quadrinhos pintados sobre um filme cromolitográfico, com os quais se contava uma historieta. Esses filmes primitivos continham apenas 65 centímetros de comprimento. Reynaud aperfeiçoou o praxinoscópio e, em 1892, abriu uma sala de espetáculos, o Teatro Ótico. Cada filme exibido já possuía, conforme o entrecho criado, de 20 a 50 metros de comprimento. Mas a chegada do cinema logo inviabilizou os negócios de Reynaud. Com o advento da cinematografia, a técnica da composição quadro-a-quadro, que aliás permitiu o uso de trucagens, muito exploradas por Méliès, foi observada pela primeira vez em 1895, durante as filmagens de *A Execução de Mary, Rainha dos Escoceses*, do inglês Alfred Clark. O fato se deu durante a interrupção da tomada de decapitação da rainha, cuja atriz foi substituída, naquele momento, por um manequim. Três anos depois, viria a público o primeiro exemplar de desenho animado em película cinematográfica: *Matches Appeal* (O Apelo dos Fósforos), um filme de propaganda realizado por Arthur M. Cooper para a guerra que os ingleses travavam com os Boers. O mesmo Cooper ainda faria, durante a primeira década do século seguinte, *Dolly's Toys* e *The Enchanted Toymaker*. Mas foi nos Estados Unidos que o desenho animado alcançou o seu máximo desenvolvimento. Em 1900, o desenhista inglês James S. Blackton realizou para a companhia Edison a película *O Desenho Encantado*. Em 1906, empregando a técnica do quadro-a-quadro, criou *Fases Humorísticas de Faces Engraçadas* e, no ano seguinte, trabalhando então em seu próprio estúdio, Blackton filmou *O Hotel Assombrado*, primeiro grande sucesso do gênero, tanto

nos Estados Unidos quanto na Europa, ao qual se seguiu *A Caneta da Fonte Mágica* (1909). Seu contemporâneo Winsor McCay, criador de Little Nemo, personagem de história em quadrinhos, estreou na animação com *Little Nemo na Terra do Sono* (1911). Depois realizou *A História de um Mosquito*, *Gertie*, o *Dinossauro* e *O Naufrágio do Lusitânia*, um desenho de média-metragem (cerca de vinte minutos). Já o primeiro personagem a conquistar uma fama popular e internacional foi Gato Félix, criado por Pat Sullivan e animado por Otto Messmer, que o concebeu inicialmente para o filme *Folias Felinas* (1919), encomendado pela Paramount. A acolhida rendeu uma série que perdurou, nas mãos de Messmer, de Raoul Barré e de Bill Nolan, seus co-autores, até 1933. O mais bem sucedido criador e produtor de desenho animado do século, Walt Disney, começou trabalhando em parceria com Ub Iwerks, com o qual produziu as séries *Laugh-O-Gram* (1922), *Comédias de Alice* (1924) e *Oswald, o Coelho Sortudo*, além dos filmes *Avião Maluco* e *Galope Gaúcho*. Num dos episódios de Alice (*Os Ratos põem o guizo em Alice*), havia entre os personagens um pequeno rato preto, então chamado Mortimer. Rebatizado de Mickey, assumiu o papel de protagonista no lançamento do primeiro desenho animado sonoro – *Steamboat Willie* (1928). O sucesso de Mickey permitiu a Disney construir o seu próprio estúdio, caracterizado pela excepcional qualidade técnica. Neles seriam criados o primeiro desenho em technicolor – *Flores e Árvores* (1932), os personagens Pluto (com *The Chain Gang*, 1930), Pato Donald (em *The Wise Little Hen*) e Pateta (em *Revista do Mickey*), ambos de 1934, assim como os longas-metragens *Branca de Neve* e os *Sete Anões* (1937), *Pinóquio* e *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *A Dama e o Vagabundo* (1952), *Peter Pan* (1953). Após sua morte, os estúdios lançariam, entre outros, *Mogli* (1967), *Bernardo e Bianca* (1977), *Roger Rabbit* (1988), *Aladim* (1992) e *O Rei Leão* (1994). Diferindo da poética otimista, cândida e sentimental de Disney, os irmãos Fleisher, Max e Dave, ganharam notoriedade com o irreverente palhaço Koko (que perdurou de 1916 a 1929) e a sensual Betty Boop, que acabou censurada em 1939. Os irmãos ainda transformaram em série animada a figura do briguento marinheiro Popeye, personagem dos quadrinhos de Elzie Sugar, e, em longa-metragem, *As Viagens de Gulliver*. Outros autores e produtores de séries com repercussão internacional, tanto no cinema quanto, mais tarde, na televisão, foram Tex Avery (*Gaguinho*, *Patolino*, *Pernalonga*, o cachorro *Droopy*), admirado no meio profissional por suas histórias de contrastes absurdos e sensualidade satírica; Walter Lantz (que idealizou o amalucado *Pica-Pau*); Bill Hanna e Joseph Barbera (*Tom e Jerry*, *Os Flintstones*, *Zé Comeia*, *Manda-Chuva*, *Os Jetsons*) ou ainda Fritz Freleng (*A Pantera Cor de Rosa*). Na década de 80, o trio Don Bluth, Gary Goldman e John Pomeroy, aliados a George Lucas, realizaram três longas-metragens de sucesso, ao estilo Disney: *A Ratinha Valente*, *Fievel*, um conto americano, e *Em Busca do Vale Encantado*. Entre os mais conhecidos artistas do desenho animado europeu, devem ser mencionados: Émile Colh, o pai da animação francesa (seu primeiro filme, *Fantasmagoria*, data de 1908) e que deixou mais de 70 obras após trabalhar para os estúdios Gaumont e Pathé, antes de se mudar para os Estados Unidos; os russos Ladislav Starevitch (*O Romance de Renart*, longa-metragem, 1930) e Alexandre Alexeieff (*Uma Noite no Monte Calvo*, com música de Moussorgski, 1933), ambos ativos na França; Paul Grimault, fundador da empresa Les Gémeaux (*Os Passageiros da Grande Ursa*, 1941, *Flauta Mágica*, 1946, *O Rei e o Pássaro*, 1959); os canadenses atuantes na Inglaterra George Dunning (*O Submarino Amarelo*, tendo como personagens os Beatles, 1968) e Richard Williams (*A Christmas Carol*, 1971); o escocês Norman McLaren, pesquisador de técnicas inovadoras para o Instituto Nacional de Cinema, do Canadá; os checos Jiri Trnka, que freqüentemente se utilizou de marionetes, uma longa tradição teatral de seu país, para compor narrativas de envolvente lirismo (*O Rouxinol do Imperador da China*, 1948, *Príncipe Bajaja*, 1950, *As Aventuras do Soldado*

Chveik, 1955) e Karel Zeman, cujas figuras em vidro soprado surpreenderam o universo da animação em 1949 (Inspiração), autor também de obras em que contracenam figuras desenhadas e marionetes (O Tesouro da Ilha dos Pássaros, 1952). No Brasil, Anélio Latini Filho foi o responsável pelo primeiro desenho animado nacional, a Sinfonia Amazônica, contando algumas lendas indígenas da floresta. Marcos Magalhães criou Meow em 1981 e Maurício de Sousa produziu em animação as seguintes películas com seus personagens de histórias em quadrinhos: As Aventuras da Turma da Mônica e A Princesa e o Robô (1983), As Novas Aventuras da Turma (1986), O Bicho-Papão e Outras Histórias e Mônica e a Sereia do Rio (ambos em 1987) e A Estrelinha Mágica (1988). Entre 1994 e 1995, Clóvis Vieira idealizou e dirigiu o primeiro desenho animado brasileiro feito inteiramente por computação gráfica, a ficção científica Cassiopéia.

DESENHO GRÁFICO, DESIGN GRÁFICO

Tem sido esta a mais permanente, cotidiana e massiva forma de arte plástica e aplicada do mundo contemporâneo, vinculada que está à publicidade, ao *marketing* e ao mundo dos negócios. Basicamente, o desenho gráfico constituiu-se na elaboração de imagens estéticas e de formas simbólicas a serem reproduzidas em série, identificando e destacando visualmente um produto ou serviço. Destina-se, de modo predominante, à propaganda de eventos, de mercadorias ou de serviços, por meio de cartazes, catálogos, folhetos, embalagens, capas de disco e de livro, etc, ou à identificação e divulgação mais duradouras de uma imagem empresarial ou institucional – símbolos e logotipos –, tanto para uso interno quanto externo (neste último caso, com fins publicitários ou veiculação em órgãos de imprensa ou de televisão). De passagem, diga-se que o logotipo é um símbolo construído com palavra ou sigla padrão, tratada de modo estético. Na definição de Marjorie Bevlín (“Design through Discovery”), o desenho gráfico constitui “a seleção e a organização de elementos visuais – letras, palavras, desenhos, fotos, cores e ilustrações – para os formatos impressos ou para qualquer outro meio semelhante de reprodução em série” (como os meios eletrônicos). Na criação de um projeto de desenho gráfico costumam ser considerados os seus aspectos funcionais – a utilização prática dos objetos nos quais ele se realiza – e os formais – a elaboração estética mais atraente ou expressiva do conteúdo. Por essa razão, Ana Escorel entende ser o *design* gráfico uma linguagem relativamente nova, possuidora de “duas possibilidades de articulação: uma que se realiza no sentido horizontal e que tem propriedades combinatórias; outra que se realiza no sentido vertical, em profundidade, e que tem propriedades associativas, seus aspectos simbólicos. O significado do produto resulta da soma desses dois aspectos ou eixos de significação” (O Efeito Multiplicador do Design). De um ponto de vista retrospectivo, o *design* gráfico desenvolveu-se inicialmente pela técnica da litogravura, em fins do século XIX, com os trabalhos especializados do francês Jules Chéret, criador de cartazes para peças teatrais, espetáculos musicais e rótulos de bebidas. Ainda na França, e com o mesmo intuito, trabalharam Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha. O movimento *art nouveau* e a Bauhaus (conferir ambos), o cubismo, o concretismo pictórico e a arte pop contribuíram enormemente para as formas e temáticas do desenho gráfico contemporâneo, presente inclusive em trabalhos de concepção visual ou diagramação de jornais, revistas e livros. No Brasil, a importância e a difusão do desenho gráfico começaram a ganhar relevo a partir da década de 50, com a implantação de cursos especializados no Instituto de Arte Contemporânea, ligado ao Museu de Arte de São Paulo (Masp), na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e com a criação da Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial –, do Rio de Janeiro, em 1963. Entre os seus primeiros artistas ou profissionais podem ser citados Lina Bo Bardi, Alexander Wollner, Rubens Martins, Geraldo Barros, Ludovico Martino, João Carlos

Cauduro, Aloísio Magalhães ou Rogério Duarte. O desenho gráfico incorpora-se ainda ao conjunto de técnicas da Comunicação Visual (consultar).

DESENHO INDUSTRIAL, DESIGN INDUSTRIAL

Consiste na elaboração ao mesmo tempo funcional e estética de objetos de uso ou de consumo, a serem planejados e produzidos em série, industrialmente, com absoluta identidade (no que difere do artesanato), partindo-se da idéia de que a qualidade formal e a quantidade constituem atributos complementares. Teoricamente, consideram-se ao menos três princípios na formulação do desenho industrial: 1) a adequação utilitária, funcional ou seu aspecto necessário, como, por exemplo, a aerodinâmica de veículos frente à resistência do ar; a melhor apreensibilidade de objetos para seu manuseio; o conforto, a segurança e a postura correta do corpo no uso de móveis; 2) a forma agradável ou visualmente atraente do objeto (já que a indústria não pode negligenciar a finalidade da venda), tida como seu aspecto estético ou contemplativo; 3) os hábitos e as atitudes culturais mais consagradas do meio social em que se situa. Nascido com a Revolução Industrial, costuma-se apontar o ano de 1851 como marco inicial de seu desenvolvimento – a realização da Grande Feira da Indústria, em Londres, no interior do Crystal Palace (certos autores, no entanto, datam o começo do *design* a partir da invenção dos tipos móveis, quando separam-se a caligrafia artesanal e a tipografia padronizada). O imenso prédio da exposição (70 mil metros quadrados), concebido por Joseph Paxton, teve de ser construído às pressas, e assim o arquiteto resolveu utilizar-se de unidades moduladas e pré-fabricadas de ferro fundido (estruturas com colunas e arcos), fechadas com vidros. Mesmo assim, até os finais do século XIX prevaleceu a concepção de que o desenho industrial, ou pelo menos as artes decorativas, como então chamadas, deveria partir das características manuais de criação, de um modelo artesanal ou natural, ao qual a máquina se adaptasse, a fim de que o objeto pudesse conservar sua qualidade intrinsecamente humana ou alusão subjetiva. Tais idéias faziam parte das pregações sociais e estéticas de dois socialistas românticos e vitorianos, John Ruskin e William Morris (ver *Arts and Crafts*). Ambos condenavam o modo fabril e mecânico da produção, sonhando, ao contrário, com o restabelecimento das corporações e da indústria caseira (o *domestic system*), dentro das quais os artífices deteriam o controle criativo da forma e da funcionalidade. Temiam a autonomia da máquina e a possibilidade de que ela fizesse apenas objetos insípidos, contribuindo para a degenerescência da arte, indispensável à educação popular. Suas concepções influenciaram, no entanto, um dos primeiros centros de prestígio do *design*, a *Wiener Werkstätte*, fundada em 1903 por Josef Hoffmann e Kolomon Moser. À diferença das *Arts and Crafts*, no entanto, nenhum ornamento era admitido. Impunha-se, ao contrário, a “ditadura do linear e do quadrado”. O núcleo de Hoffmann dedicou-se às mais variadas finalidades, da edificação a todos os objetos de uso cotidiano. A produção mecânica, entretanto, vinha se impondo rapidamente sobre os mais variados ramos artesanais. No mobiliário, por exemplo, as cadeiras “bistrot” das oficinas austríacas de Michael Thonet alcançaram enorme sucesso, tendo sido vendidas cerca de 50 milhões de peças entre 1859 e 1930. Como propostos pela *Wiener Werkstätte*, o racionalismo ou o funcionalismo (já presentes no âmbito da arquitetura) foram assumidos como as linhas preponderantes na consecução dos novos objetos, ou de sua remodelação, explorando a virtualidade de materiais recentes e das estruturas mecânicas. Difundida tornou-se a idéia de Louis Sullivan, segundo a qual “quer se trate da água planando nos ares ou da maceira em flor, do cavalo de tração que se fatiga ou do cisne vigilante, da água que segue os meandros do rio ou do carvalho frondoso, das nuvens que passam ou do movimento do sol, a forma sempre acompanha a função e esta é a lei. Nenhuma modificação da forma, sem mudança da função”. A beleza absoluta identificava-se, portanto, com aspectos funcionais dos objetos. Daí também a

abolição dos adornos, das ornamentações, e o crescente despojamento verificado nas formas. Na Alemanha, o primeiro núcleo a se desenvolver foi o da *Deutscher Werkbund* de Munique, fundada por Hermann Muthesius em 1907. Dentro dela agruparam-se arquitetos, artistas plásticos e homens de indústria. Um de seus integrantes, Peter Behrens, tornou-se um criador de múltiplos produtos (de eletrodomésticos e lâmpadas a logotipos), trabalhando para a empresa AEG. Outros de seus renomados arquitetos e designers: Walter Gropius e Henry Van de Velde. Ainda nesta época, discutia-se a necessidade da standardização de certos produtos, defendida por Muthesius e rejeitada por Van de Velde. Originária em parte das experiências da *Deutscher Werkbund*, a Bauhaus (consultar à parte) converteu-se em um centro de excelência na criação de tudo o que dissesse respeito à habitação e seu interior. Adotando princípios e formas de atuação semelhantes à Bauhaus, a escola soviética de *Vhutemas* congregou durante uma década quase todos os principais artistas abstratos e construtivistas, dispostos a conceber novos *designs*, sobretudo de mobiliário industrial. Dela tomaram parte, entre outros, Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin e El Lissitzky. Independente dessas escolas, mas acompanhando as tendências do racionalismo, do funcionalismo e do minimalismo estético, o arquiteto finlandês Alvar Aalto trouxe também uma importante contribuição ao desenho industrial. Suas preferências pelas formas curvas ou superfícies ondulantes, assim como pelo uso de materiais diversos e combinados, contrastavam com o rigor dos demais movimentos da vanguarda européia. Assim, a partir dos anos trinta, a “estética industrial” passou a gerar uma demanda crescente por projetistas especializados, quase sempre egressos da arquitetura, incumbidos de traduzir a ergonomia e a praticidade dos objetos em linhas atraentes, geralmente fluidas e lisas. Nesta época, ganharam prestígio nomes como Raymond Loewy, francês emigrado para os Estados Unidos (projetista das locomotivas “streamlines”), Jean Prouvé, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Albini Franco, Norman Bel Geddes, Marcel Breuer, Henry Dreyfuss, Charles Eames e sua mulher Ray, Carlo Mollino, Gio Ponti, Eero e Eliel Saarinen, Walter Teague ou Tapio Wirkkala. No pós-guerra, outro centro de ensino e referência mundiais para a recente história do design fundamentou-se igualmente nos conceitos da Bauhaus, a *Hochschule für Gestaltung d’Ulm*, criada em 1955 por Max Bill e co-dirigida por Bill, Otl Aicher, Tomás Maldonado e Hans Gugelot, tendo durado até 1967 (a escola esteve associada à empresa Braun). Foi também no decorrer dos anos sessenta que os desenhos industriais italiano e francês obtiveram uma larga repercussão, compactando e arredondando os contornos dos objetos, além de se utilizarem de novos materiais leves, como o poliéster ou o poliuretano; da arte pop aproveitaram-se as cores vivas e contrastantes. Época também em que a arquitetura de interiores procurou se dissociar da arquitetura propriamente dita, propondo um *design* de concepções autônomas. Trabalho significativo nesse sentido empreendeu Joe Colombo, influenciado pelas perspectivas da era espacial. Uma de suas idéias básicas era a da auto-organização dos espaços de convivência (móveis retráteis ou escamoteáveis). Personalidades mais jovens da segunda metade do século que também se consagraram neste amplo universo do design foram, por exemplo: Mario Bellini, Andrea Branzi, Enzo Mari, Alessandro Mendini, Bruno Munari, Gaetano Pesce, Ettore Sottsass, Pierre Paulin, Philippe Starck, George Nelson, Panton Werner ou Ron Arad. No Brasil, a introdução do desenho industrial só ocorreu em 1948, após a chegada da arquiteta Lina Bo Bardi quem, ao lado de Giancarlo Piretti, igualmente italiano, fundou o Estúdio Palma, em São Paulo, seguindo-se a criação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial –, no Rio de Janeiro.

DESIGN. *DESENHO GRÁFICO, *DESENHO INDUSTRIAL

DESIGNER

Artista que concebe, projeta e desenha objetos de uso prático e ao mesmo tempo estéticos ou decorativos, de produção limitada ou em série (industriais), para uso doméstico (tais como móveis, luminárias, baixelas, aparelhos eletro-eletrônicos), além de máquinas ou veículos, tanto quanto jóias, tapeçarias, peças cerâmicas e de vidro, ou ainda imagens gráficas comerciais ou institucionais para reprodução múltipla nos meios de comunicação (*designer* gráfico). Constitui a versão ampliada e contemporânea do desenhista ou projetista de artes decorativas que subsistiu até os fins do século XIX.

DESFILE

Apresentação pública e festiva de um grupo ou agremiação, em forma de cortejo, geralmente acompanhada por banda ou conjunto musical. Especificamente no Brasil, os desfiles mais conhecidos são os de carnaval, realizados por blocos, cordões e escolas de samba, sendo que a estas últimas cabe dramatizar um enredo histórico. Seus desfiles têm sido organizados em forma de concursos oficiais entre as agremiações desde a década de trinta, quando o carnavalesco Zé Espinguela, da Estação Primeira de Mangueira, propôs a elaboração de um itinerário determinado, horário e premiação aos participantes. A oficialização do desfile se deu com o prefeito Pedro Ernesto, em 1935, no Rio de Janeiro, estendendo-se, posteriormente, a outros Estados brasileiros.

DESTAQUE

Figura ou personagem de um enredo de desfile carnavalesco que se apresenta isolada para maior realce entre os demais foliões ou passistas.

DEUS EX-MACHINA

Expressão já utilizada no teatro grego para se referir a um desenlace ou catástrofe (ver esta última palavra), obtido de maneira súbita e artificial, com o aparecimento em cena de uma figura divina ou mitológica. Todos os dramaturgos gregos dele se utilizaram, sobretudo Eurípedes. Também no teatro medieval, alude ao aparecimento repentino de personagens em cena (frequentemente Nossa Senhora), proveniente das partes altas, isto é, do urdimento, pela ação de mecanismos ou de roldanas (tramóia). Por extensão, diz respeito a um desfecho inverossímil ou inesperado da ação.

DEUTERAGONISTA. *PERSONAGEM

DEVANEIO

É um “sonhar acordado” (Bachelar), ou seja, o deixar-se conduzir livremente pela imaginação inventiva, pela subjetividade e ficção, sem que a atividade cognitiva imponha suas normas ou exigências.

DIALÉTICA

Do verbo grego *dialegestai*, remete, originalmente, à arte da conversação. Sócrates usou da dialética como forma ou caminho de elucidação e definição de idéias e valores humanos (o Bem, a Beleza, a Verdade, a Justiça, etc), caracterizando-a pela exposição de um tema e sua contra-argumentação (pergunta, resposta), a fim de encontrar, para além das opiniões instáveis e subjetivas, o conceito comum ou a essência intemporal e necessária sobre as coisas e as ações humanas. Tanto para Sócrates quanto para Platão, a arte da conversação dialética (duas razões que se defrontam) é o método indispensável do raciocínio metafísico: a passagem do sensível, ou empírico, ao inteligível ou teórico, da multiplicidade ao uno. Já em Heráclito, no entanto, como o Ser se define primariamente pelo movimento, pelo vir-a-ser contínuo, pelo dinamismo (o Ser é um fluir

ininterrupto ou *panta rei*), é possível extrair dessa mobilidade a idéia de uma dialética imanente, uma tensão inevitável entre pólos opostos. Em suas palavras, “da luta dos contrários nasce a harmonia”. E nenhum discurso ou pensamento sobre o Ser pode excluir sua noção contrária (a luz pela treva, o macho pela fêmea, a estabilidade pelo desequilíbrio, a saúde pela doença, etc). Aristóteles, ao contrário, viu na dialética uma “aparência de filosofia”, um recurso que, não ultrapassando o terreno da probabilidade, não poderia alcançar demonstrações de verdade. Tal desinteresse pela dialética permaneceu em Descartes e em Kant. Este último, por exemplo, considerou-a mera “lógica das aparências, que nada informa sobre o conteúdo do conhecimento e se limita apenas a expor as condições de conformidade entre conhecimento e entendimento”. Sua “dialética transcendental” versou justamente sobre a crítica das aparências racionais quando estas pretendem superar ou transcender a experiência ou a realidade dada ao homem pelos fenômenos (sempre limitados às formas do espaço e do tempo). Em Hegel, ao contrário, que retoma Heráclito, a dialética apresenta-se como o movimento intrínseco pelo qual o Espírito (a razão universal, o verbo divino) se manifesta, cria a natureza, e alcança a consciência de si nas instituições sociopolíticas e culturais. É uma luta espiritual ou “esforço para criar, compreender e organizar” (Nicolai Hartmann, Hegel e o problema da dialética do real). Portanto, mais do que um método de pensamento filosófico, sua dialética constitui: 1) a única possibilidade de acesso à experiência do mundo; 2) uma ontologia ou modo de existência e manifestação do Espírito. Diferentemente dos gregos, no entanto, que trataram a dialética como dicotomia ou oposição binária, Hegel introduziu um terceiro termo ou momento. Desse modo, a dialética hegeliana reúne três fases: a unidade ou tese, a divisão, a negatividade ou antítese e, por fim, a superação, a criação de uma nova unidade ou síntese que nasce daquela oposição. Na introdução à sua Fenomenologia do Espírito, o autor exemplifica a dialética: “O botão desaparece no desabrochar da flor e pode-se dizer que é refutado pela flor. De modo idêntico, a flor se explica por meio do fruto como um falso existir da planta, e o fruto surge em lugar da flor como verdade da planta. Essas formas não apenas se distinguem, mas se repelem como incompatíveis entre si. Mas sua natureza fluida as torna, ao mesmo tempo, momentos da unidade orgânica, na qual não somente não entram em conflito, mas existem tão necessariamente quanto a outra; e é unicamente essa igual necessidade que constitui a vida do todo”. Tomando-se o caso restrito do indivíduo, de um *eu*, este só pode conceber-se a si mesmo no desenvolvimento de suas várias ações e circunstâncias de vida. E a vida é o espelho no qual se reflete o que o indivíduo é, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo (ao seu pensamento), a oportunidade de apreender, por este reflexo, o seu ser real (autoconhecimento ou consciência de si). O mesmo se passa com o Espírito, que se produz nos quadros do pensamento, na Natureza e na História. A dialética consiste, pois, na lógica interna desse movimento permanente de exteriorização, de negação e de auto-reconhecimento. É a própria vida do Espírito, o confronto de um estado inicial (tese) com sua negação (antítese) e chegada ao momento da superação (síntese). Em cada momento, há uma modificação necessária *de ação e de sentido* das coisas para o Espírito. A partir da união sexual e natural dos seres humanos, por exemplo, forma-se a família, núcleo de uma continuidade material e moral. Cada uma delas, no entanto, tem sua independência e seus interesses particulares. Separadas por tais aspectos, isto é, atomizadas, as famílias negam-se em “não-famílias” para dar surgimento a um segundo momento necessário do Espírito – a sociedade civil econômica, destinada a satisfazer cada uma delas pela reunião de todas. A sociedade civil, entretanto, ainda permanece limitada aos aspectos econômicos, às vontades particulares das classes sociais, a suas lutas e instabilidades. O terceiro momento ou superação vem na figura do Estado. Este intervém, como nova criação, para evitar os abusos, os egoísmos ou as arbitrariedades dos particulares e alcançar o momento indispensável da universalidade. Por estar acima

das vontades e paixões particulares, é aquela instituição a mais característica da liberdade, exercida por intermédio da lei – entendida como a “substância do poder livre”. Partindo da dialética hegeliana, que é ao mesmo tempo dinâmica, experiência e ontologia do Espírito, Marx e Engels a adotaram, mas na qualidade de motor concreto da história, das formas de produção, da constituição das classes sociais, do poder político, do Estado, ou das representações dessas relações básicas enquanto idéias ideologicamente formuladas. Já não seria mais o Espírito, a razão universal ou o verbo divino que se exteriorizaria, se negaria e se reconciliaria consigo mesmo. A razão disto estaria no fato de que o homem distingue-se inicialmente dos animais não pela consciência (conseqüência histórica e social), mas pelo fato de ser um produtor, um ser que se autoconstrói pela praxis ou pelo trabalho, que faz as suas próprias condições materiais e espirituais de vida, no interior de circunstâncias históricas determinadas. É na produção dialética de suas condições materiais e sociais de existência que o ser humano se manifesta, se exterioriza e pode superar as circunstâncias anteriores de vida, de conhecimento e de pensamento. A dialética torna-se então, na visão de seus autores, *materialismo histórico*, que explica as mudanças sócio-históricas, e *materialismo dialético*, forma e movimento pela qual a natureza se mostra em seus fenômenos. As unidades fundamentais da concepção marxista estão baseadas: no trabalho, que é a relação do homem com a natureza, seu domínio e superação; na divisão social do trabalho, que é a forma de intercâmbio, de cooperação e de hierarquização entre os homens produtores; no modo de apropriação do trabalho e do trabalho acumulado (o capital), que é a propriedade. Essas relações determinam o modo de produção da sociedade, que, como organismo vivo, nasce, desenvolve-se e morre, não sem gerar, em seu interior, e por conflitos internos, as possibilidades de um novo ciclo. Assim, por exemplo, a evolução dialética das sociedades passou, historicamente, pela fase da propriedade tribal ou comunitária primitiva; seguiu-se-lhe a fase estatal, em dois modos de produção, o asiático (em que o estado é proprietário único) e o aristocrático (que cede a propriedade às grandes famílias). Em ambos os modos, a divisão social do trabalho dá-se entre homens livres e escravos. Teve-se, na seqüência, o modo de produção feudal, com seus senhores e servos e, com o desenvolvimento do comércio e da classe burguesa, o aparecimento da sociedade ou do modo de produção capitalista (capitalistas ou detentores de capitais de um lado e, de outro, trabalhadores “livres” ou vendedores de força de trabalho). As fases posteriores seriam o modo de produção socialista e, mais tarde, o comunista (ausências do Estado e da propriedade privada dos meios de produção).

DIÁLOGO

Conversa ou relação de troca verbal entre pessoas e, do ponto de vista literário, entre personagens dramáticos, narrativos ou de epopéias. A técnica ou o recurso ao diálogo tem início nas literaturas teatral e filosófica da Grécia, servindo, nesta última, para facilitar ou amenizar, didaticamente, a exposição de idéias e de conceitos (os Diálogos de Platão, por exemplo). Na Renascença, vários autores lançaram mão deste recurso, como Galileu Galilei (Diálogo de Dois Mundos), John Dryden (Ensaio sobre Poesia Dramática) ou ainda Montesquieu (Diálogo de Sila e Eucrate). Quanto à arte teatral, o diálogo constitui a mais poderosa técnica do texto dramático, capaz de expor e de aprofundar todos os variados matizes dos conflitos humanos em ação. Sendo “a própria ação falada”, segundo Pirandello, é ele que desencadeia ou permite o desempenho cênico (excetuando-se a pantomima ou as experiências do teatro físico moderno). Assim, o ritmo e o duelo dos diálogos (a *esticomitia* greco-latina) fundamenta o conflito básico da representação dramática, aquele que se estabelece entre os desejos, as idéias, os sentimentos, as convenções e os objetivos, revelando ainda os caracteres sociopsíquicos dos

personagens. Já como recurso narrativo, costuma-se distinguir: a) diálogo ou discurso *direto* – no qual o autor dá aos seus personagens a oportunidade de manifestarem diretamente suas intenções, por meio de falas; b) diálogo *indireto* – pelo qual o autor, ele próprio, em terceira pessoa, conta o que “ouve” de um personagem, de modo integral ou resumido; c) diálogo *indireto livre* – quando “a fala de determinada personagem, ou fragmentos dela, inserem-se discretamente no discurso indireto, por meio do qual o autor relata os fatos acontecidos” (Othon Garcia, Comunicação em Prosa Moderna). Ou seja, intercalam-se no texto a primeira pessoa (personagem) e a terceira (escritor); d) *monólogo interior* – indica o intercâmbio mental e verbal de um “eu consigo mesmo”, confidenciado ao leitor ou assistente, e que se desdobra em impressões contrárias ou idéias complementares de um mesmo personagem. Constitui, assim, “os vários níveis de consciência, antes que sejam formulados pela fala deliberada” (Robert Humphrey, Fluxo de Consciência no Romance Moderno). Certos críticos consideram o monólogo interior (denominação francesa criada por Valéry Larbaud) como idêntico ao “fluxo de consciência” (*stream of consciousness*) proposto por William James. *Monólogo, *Solilóquio, *Descrição e *Dissertação.

DIAQUILÃO. *AQUILÃO

DIÁSTOLE

Figura de metaplasmo. *Escansão.

DIATRIBE

1. Na antiguidade, trabalho crítico sobre uma obra de natureza filosófica ou religiosa. 2. Julgamento severo ou mesmo irônico a uma obra de arte ou de ciência.

DICIONÁRIO

Do verbo latino *dicere* (dizer, mostrar), pelo substantivo *dictum*, *dicti* – palavra, termo ou expressão – e, finalmente, pelo medieval *dictionariu*, coleção de palavras. Na qualidade de fonte de informação, de instrumento de conhecimento e de memória, constitui uma compilação ordenada de unidades ou de vocábulos do léxico, referentes a uma ou mais línguas, a uma ciência, a uma técnica, a uma arte, e cujos significados são explicados por *perífrases (2) ou por vocábulos sinônimos. Além dos significados ou definições dos verbetes relacionados, um dicionário pode conter informações adicionais, de natureza sintática, morfológica ou fonética, tais como: etimologia, usos e regências da palavra, expressões de que o verbo participa, pronúncia, sinônimos, antônimos e cognatos. De maneira genérica, os dicionários podem ser divididos em: de língua ou palavra (dicionário monolíngüe, bilíngüe, plurilíngüe); gerais ou enciclopédicos (referências a nomes próprios, coisas, fatos históricos e idéias); especializados em um assunto ou disciplina (de filosofia, de física, de plantas, de medicina, de culinária, etc). Uma variante nesse entendimento é a do dicionário biográfico, dedicado à apresentação da vida e da obra de personalidades importantes, de uma só área ou de diversas. Nos dicionários bilíngües ou plurilíngües, o elemento informante principal encontra-se na tradução dos significados possíveis, acompanhada da transcrição fonética. Outras formas de dicionário são o vocabulário, o glossário e o *thesaurus* (tesouro). Ver os três últimos termos e ainda Lexicografia – Lexicologia.

DIDASCÁLIA

1. Na Grécia e em Roma, o gênero literário didático, isto é, dedicado ao ensino. Daí também o poema que tivesse por finalidade a exposição de idéias filosóficas ou científicas, como o Da Natureza, de Lucrécio Caro. 2. O conjunto de recomendações

dadas por autores teatrais gregos aos intérpretes de suas peças. Vários autores e diretores de teatro do século XX voltaram a lançar mão da didascália para indicar formas de condução ou de encenação das peças. 3. De maneira mais genérica, crítica ou análise de obra dramática.

DIEGESE

Termo grego reaproveitado por Anne Souriau a partir de 1950, dentro do grupo de pesquisas estéticas do Instituto de Filmologia da Universidade de Paris, tendo por finalidade referir-se a uma narração e a seu conteúdo, ou seja, ao mundo especificamente posto por uma obra de arte representativa. No caso do cinema e do teatro, há uma coincidência maior entre a forma da diegese e a realidade exterior, pois são figuras em carne e osso que fazem “aparecer” os personagens das cenas. Ainda assim, a diegese pode ir além do que está em cena, envolvendo o que sobre ela influi (um acontecimento passado, uma intenção ou paixão iniciais, uma paisagem apenas mencionada). Consideram-se diegéticos, portanto, os elementos não apenas expressos, “visíveis”, mas também aqueles virtuais que pesam ou influenciam a dramatização e seu conteúdo. O conceito tem sido utilizado por teóricos ou analistas da literatura para indicar, fundamentalmente, o conteúdo, a história e o significado de uma obra. O ensaísta Gérard Genette, por exemplo, a define como “o conteúdo narrativo ou o significado narrado” (As Fronteiras da Narrativa – Figuras II). Distingue-se, portanto, da idéia de discurso, que é a forma ou a maneira pelo qual se conta a história. Uma mesma diegese (plano do conteúdo) pode, por consequência, conter discursos, tratamentos ou estilos diferentes, seja aqueles de textos literários, seja os dos enquadramentos, ângulos, movimentos, cortes e montagem cinematográficos escolhidos pelo roteirista ou diretor.

DIGITAL

Sistema de computação que trabalha com informações numéricas e discretas, isto é, representadas por caracteres que exprimem objetos e funções distintas ou de escolha alternativa, do tipo sim e não, aberto e fechado, positivo e negativo. Ou seja, todo o código está baseado em um modelo numérico binário (zero, um), por meio do qual elementos complexos são compostos ou construídos por aqueles mesmos elementos simples. Daí o fato de o sistema digital possuir um funcionamento denominado “atomístico”, ou seja, no qual as informações se diferenciam não pela natureza, mas pela variabilidade ou extensa combinação de elementos primários idênticos.

DILEMA

Do grego *dilemma*, dois princípios ou duas premissas. Originariamente, refere-se a um raciocínio insolúvel ou mutuamente conversível. Um exemplo já famoso nos tempos de Diógenes Laércio era o do dilema do crocodilo, que assim se enuncia: tendo um crocodilo raptado um menino, promete devolvê-lo ao pai caso este adivinhe o que ele, crocodilo, fará, isto é, se vai ou não restituir a criança. Se a resposta do pai for não, instaura-se o dilema, pois se não devolver efetivamente, a resposta paterna estará correta e o crocodilo será obrigado a cumprir sua promessa de devolução; mas se o crocodilo entregar a criança, a resposta do pai estará incorreta e, conseqüentemente, o pai perde o direito de receber o menino. De maneira genérica, indica uma situação que impõe uma só alternativa (duas opções), necessariamente difícil ou embaraçosa, qualquer que seja ela.

DINTEL

Em arquitetura, sobretudo a de edifícios religiosos, medievais e renascentistas, é uma barra ou verga horizontal, de pedra ou de madeira, colocada na parte superior dos portais, e servindo de base para o tímpano (ver). Mas além dessa função estrutural, pode ser

trabalhado com esculturas em baixo-relevo. Exemplos de extremada elaboração são os dintéis góticos das catedrais de Chartres, Paris, Estrasburgo e Burgos. O mesmo que Lintel.

DIONISÍACO

Refere-se, primeiramente, às características míticas de Dioniso, filho de Zeus e da mortal Sêmele. Quando ainda grávida, a amante pede a Zeus que lhe apareça uma vez em sua glória e máxima potência. A força do grande deus, no esplendor de seus raios, fulmina Sêmele. Zeus, no entanto, recupera o feto e o introduz em sua coxa, até que lhe possa dar à luz. Esse duplo nascimento, após uma primeira morte, faz de Dioniso um deus do inevitável ciclo da vida e da morte. Em outra oportunidade, foi dilacerado pelos titãs, retornando à vida com a intervenção de Deméter. Daí ser também um protetor da renovação vegetal ou das metamorfoses naturais, aparecendo coroado de heras ou portando o tirso, um bastão coberto com folhagens. Tal vínculo com a fertilidade e a degenerescência da natureza é reforçado ainda por outras características: seus cultos devem transcorrer ao ar livre, em constante deslocamento; deus (e criador) do vinho, da embriaguez dos sentidos, do delírio e da ambigüidade sexuais (bissexualismo), da voluptuosidade e também da crueldade, já que os rituais orgiásticos das mônades (ou *bacantes) e dos sátiros, seus seguidores, incluem o dilaceramento das vítimas (“diasparagmos”) e a deglutição crua das carnes (“omofagia”). Friedrich Schelling, na obra *Filosofia da Revelação*, sugeriu a oposição dos sentimentos dionisíaco e *apolíneo, considerando o primeiro como impulso interior, anárquico e misterioso de criação, e o segundo como tendência à forma, à clareza e à ordem, indispensáveis, ambos, à elaboração poética (genericamente artística). Tomando-se como modelo a tragédia, ou mais genericamente o teatro grego antigo, até Ésquilo, o espírito dionisíaco corresponde ainda, segundo Nietzsche, ao impulso artístico que aniquila as barreiras habituais da existência sociocultural, as regras ou convenções pretensamente seguras e morais do dia-a-dia, lançando o homem num estado de letargia, de “embriaguez” ou de embevecimento, a fim de lhe mostrar, estética e conscientemente, que o vivido no cotidiano só é digno de asco. “Nesse sentido (diz o autor em *O Nascimento da Tragédia*), o homem dionisíaco tem semelhança com Hamlet: ambos lançaram uma vez um olhar verdadeiro na essência das coisas, *conheceram*, e repugna-lhes agir; como sua ação não pode alterar nada na essência eterna das coisas, eles sentem como ridículo ou humilhante esperar-se deles que recomponham o mundo que saiu dos gonzo... Neste supremo perigo da vontade (de agir), aproxima-se, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a arte; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais pode viver: o sublime (a tragédia), como domesticação artística do susto; e o cômico (a comédia), como alívio artístico do nojo diante do absurdo. O coro de sátiros do ditirambo é o ato de salvação da arte grega”. O espírito dionisíaco quer superar o aspecto trágico da consciência da vida por um esquecimento da própria subjetividade. Por isso, acrescenta o autor: “A arte dionisíaca descansa no jogo com a embriaguez, com o êxtase. Dois poderes, sobretudo, são os que elevam o ingênuo homem natural até ao esquecimento de si, que é próprio da embriaguez – o instinto primordial e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso. Em ambos os estados, o *principium individuationis* acaba por romper-se e o subjetivo desaparece totalmente ante a eruptiva violência do humano-geral, e, mais ainda, do universal-natural... cantando e dançando, manifesta-se o ser humano como membro de uma comunidade superior, mas ideal: desaprendeu de andar e de falar; sente-se magicamente transformado e, em realidade, converteu-se em outra coisa... nele ressuma algo sobrenatural” (*A Visão Dionisíaca do Mundo*). Mas para que isso aconteça, precisa-se do mito como crença sincera. Quando o mito se enfraquece, o dionisíaco perde

a sua capacidade de expressão. O entendimento do sentido dionisíaco tem sido por vezes levemente interpretado como simples e despreocupada orgia sexual ou dos sentidos. Ver ainda *Fáustico - a, *Teatro e *Dança.

DÍPTERO

O maior e mais elaborado tipo arquitetônico entre os templos gregos do período clássico, caracterizado por conter, em toda a volta de sua planta retangular, duas filas paralelas de colunas – a colunata dupla –, com supressão do átrio posterior ou traseiro. Do grego “duas asas” (referência à colunata dupla).

DÍPTICO. *RETÁBULO (1)

DIRETOR

1. Artista e profissional responsável pela concepção geral, a montagem e a encenação de peça de teatro ou de novela televisiva, seja a partir de um texto dramático ou literário preexistente, seja a partir de roteiro próprio ou de outrem (Consultar Teatro). O mesmo que Encenador. 2. Cineasta, ou seja, responsável pela concepção artística geral, a encenação e a montagem de filme cinematográfico ou videográfico (Ver *Cinema e Linguagem Cinematográfica).

DIRETOR DE ARTE

1. Responsável pelo planejamento, desenho ou escolha de cenários, acessórios, figurinos e decoração de cenas cinematográficas, normalmente a partir de roteiro, assim como pelo orçamento atribuído a esse trabalho. 2. Artista e profissional responsável pela criação visual e a supervisão de produção gráfica de anúncios publicitários (cartazes, catálogos, folhetos).

DIRETOR DE ANIMAÇÃO

Profissional que se dedica ao planejamento das técnicas e formas de animação de desenhos e bonecos em cinema, registrados quadro-a-quadro, ou em vídeo, incluindo-se os respectivos movimentos de câmera a serem utilizados.

DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Em cinema e produções videográficas ou televisivas, é o profissional técnico e artístico incumbido de dois aspectos cruciais da filmagem – das luzes e dos posicionamentos da câmera –, o que abrange os enquadramentos, a iluminação das cenas a serem gravadas e, por vezes, o tratamento de efeitos em laboratório, de acordo com os resultados plásticos ou visuais previamente determinados (por ele mesmo ou pelo diretor-cineasta). Pode ou não ser o operador de câmera. Por simplicidade, diz-se também Fotógrafo. Conferir Iluminação.

DIRETOR DE HARMONIA

Pessoa encarregada ou responsável, durante o desfile, pela correta execução coreográfica ou evolução dos componentes de uma escola de samba ou grupo carnavalesco, com o objetivo de obter homogeneidade e harmonia entre o canto, o ritmo e a dança.

DISC-JÓQUEI, DJ

1. Radialista e apresentador de programas musicais populares, no âmbito da cultura de massa, e cujo repertório pode ou não ser por ele mesmo selecionado. O termo, de origem norte-americana, foi forjado com um sentido irônico e quase literal - cavalgador de disco -,

pois no início constituía uma espécie de “factótum” do programa musical, responsável pela escolha dos números, pela manipulação das faixas em discos de vinil (com a programação no ar), além dos comentários e leitura de comerciais. Ainda é um profissional de grande influência para a indústria fonográfica e para os próprios músicos e seus empresários, tanto pelas condições privilegiadas de lançamento de uma obra ou produto, quanto pela frequência de sua difusão radiofônica. A possibilidade que detém de “fabricar” sucessos ou ajudar a consegui-lo estimulou durante muitos anos o recurso eventual ao “jabaculé” (versão brasileira do “playola” norte-americano), ou seja, o oferecimento e a aceitação de propinas ou de vantagens pessoais para a divulgação de canções ou de gêneros musicais em seu programa. 2. O termo passou a ser utilizado apenas com as siglas iniciais - DJ - para designar o encarregado da programação musical pop de clubes noturnos ou danceterias. Ver ainda RAP.

DISCURSO

1. Do latim *discursum*, ir ou correr para várias partes, é, em sentido abrangente, o ato concreto e definitivo da realização lingüística, pelo qual alguém discorre ou se pronuncia, oralmente (na fala) ou por escrito, tendo por finalidade transmitir e dar significado ao pensamento, às emoções, aos desejos, a fatos vividos ou imaginados. Em síntese, corresponde à mensagem que realiza algumas ou todas as funções da linguagem. Considerado a maior das unidades lingüísticas, e sendo formado por frases e orações, o discurso encerra um sentido completo de uma dada situação comunicativa. Por esse motivo, diz E. Benveniste (Os Níveis da Análise Lingüística): “A frase é... o inconfundível caminho da linguagem em ato. Donde se conclui que com a frase abandona-se o campo da língua como sistema de signos (como código, apenas), para se entrar num outro universo: o da língua como instrumento de comunicação, que se exprime no discurso”. Por consequência, o discurso se realiza plenamente numa dimensão “transfrásica” e “pós-frásica”, isto é, por meio de frases (ou orações) e após todas elas terem sido expressas. Para alguns teóricos posteriores a Saussure, o discurso confunde-se com o Texto (ver à parte). 2. Fala viva, isto é, pronunciada oralmente por alguém. Tal sentido deriva do significado original de *logos* (como mencionado na obra Fedro, de Platão), na qualidade de um enunciado direto, de uma conversação ou narração, mas sem o suporte da escrita. Assim também se expressa o Léxico Platônico: “sermo tanquam persona ipse loquens” – o discurso de uma pessoa que não difere de sua fala. 3. Em uma acepção mais restrita, gramático-literária, é também discurso a “reprodução que se faz de um enunciado atribuído a outra pessoa” (Antenor Nascentes), um personagem ou interlocutor, mais comumente utilizada em narrativas (romances, novelas e contos). Neste caso, costumam-se distinguir: o discurso (ou ainda estilo) *direto*, quando o autor dispõe o enunciado por intermédio do personagem, na primeira pessoa – Ele me perguntou: - *Você fez o que lhe pedi?*; discurso *indireto*, pelo qual o narrador transmite o enunciado com suas palavras, na terceira pessoa, usando orações subordinadas e tempos verbais quase sempre no passado – Ele me perguntou se eu havia feito o que pedira; discurso *indireto livre*, que consiste em manter o enunciado do personagem ou do interlocutor, mas sem lhe fazer referência explícita: “Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menor, e perder um emprego interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha...” (exemplo em Machado de Assis, extraído por Mattoso Câmara).

DISSERTAÇÃO

Recurso literário pelo qual o autor expõe, argumenta ou justifica idéias, reflexões, pensamentos e sensações – exprimindo o conteúdo abstrato, de natureza cognitiva ou afetiva – dos personagens ou mesmo os seus, particulares. Exemplo em Machado de

Assis: “O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento”. Em Dante: “Eu duvidava, sobre a escura encosta, / Da empresa que encetara há um instante / Com tanto afã quando me foi proposta”. *Descrição e *Diálogo.

DÍSTICO

1. Estrofe mínima para a caracterização de um texto poético, formado por dois versos ou frases, na grande maioria das vezes rimada. Corresponde ainda à terminação típica do soneto inglês (ver soneto). 2. Frase ou divisa inscrita em um brasão, bandeira ou escudo, institucional ou de antigas famílias da realeza, como, por exemplo, a que as legiões romanas portavam: “Senatus Populusque Romanus” (SPQR) – O Senado e o Povo Romanos. Ou ainda “Ad Majorem Dei Gloriam” – Para a Maior Glória de Deus, da congregação jesuítica.

DITIRAMBO

Poema lírico e representação cênica em homenagem ao deus Dioniso (Baco entre os romanos) e aos prazeres do amor e do vinho, introduzido pelo deus entre os homens. Tais poemas compunham um ritual entremeado de recitativos, a cargo de um corifeu, cantos corais e danças, interpretados pelo coro, sem o uso de máscaras ou de figurinos. Seu caráter representativo influenciou diretamente as demais modalidades dos teatros grego e romano – tragédias, comédias e dramas satíricos. Possuiu duas formas: uma dita literária, por ser previamente escrita e concebida, e outra “popular”, com o sentido de improvisação do enredo e dos cantos. O coro evoluía na orquestra, local que rodeava a *timelê*, altar consagrado ao deus. O nome provém de um dos vocativos de Dioniso, Dithyrambos!, isto é, nascido duas vezes, segundo os relatos míticos (consultar Dionísíaco). Por extensão, um canto ou poema de alegria, de júbilo ou mesmo de delírio ritualístico. Ver, adicionalmente, Teatro.

DOCUMENTÁRIO

A denominação de documentário, aplicada para distinguir este gênero cinematográfico que busca registrar, de maneira realista, a vida cotidiana (de populações, grupos sociais ou personalidades) ou os incidentes históricos, só veio a ser consagrada em 1926 pelo cineasta e crítico britânico John Grierson (comentando o filme *Moana do norte-americano Robert Flaherty*). Mas várias películas até então produzidas, desde o início do século, já continham as características normalmente a ele atribuídas, algumas delas sob as rubricas de “cena documental” ou “reportagem”. Entre eles, *A Vida de um Bombeiro Americano* (Edwin Porter, 1902), *O Eterno Silêncio* (Herbert Ponting, 1911, registro da expedição de Robert Scott à Antártida), reportagens dos estúdios Pathé (*O Poder Militar da França* e *Os Grandes Dias da Revolução Russa*, ambos de 1917), *Nanook of the North* (Nanuk, o Esquimó), do mesmo Flaherty, ou ainda *Manhatta*, dos norte-americanos Paul Strand e Charles Sheeler, sobre a cidade de Nova Iorque. Mas também Dziga Vertov realizou, embora com intuítos de propaganda política, vários filmes entre 1917 e 1920 (*Kino Nedelia*), antes de criar o Cinema-Olho (*Kino Glaz*) ou Cinema-Verdade (*Kino Pravda*), uma série de 23 documentários feitos entre 1923 e 1925. Recorrendo à técnica da “tomada de improviso”, contrária à narrativa ficcional, Vertov se propôs a “captar a vida tal como é” e terminou por realizar a primeira experiência de cinema-direto com o seu famoso *O Homem com a Câmera* (1929). Seu compatriota Mikhail Kaufman documentou um dia inteiro na vida de Moscou (1927) e fez com *A Primavera* um ensaio lírico sobre a estação do ano (1929). Essa “escola” soviética viria a influenciar grande parte da produção européia a partir do final dos anos 20. Antes, no entanto, é preciso lembrar que um documentário, no sentido mais convincente do termo, não se limita a registrar os fatos

reais da vida, de modo indiferente. Exige, simultaneamente, uma seleção de imagens e de relações significativas entre os eventos (o que pode ocorrer na montagem) e, portanto, deve ultrapassar o relato visual bruto, oferecendo uma interpretação possível das imagens. Assim, os melhores exemplares do gênero são aqueles em que há uma “atitude moral”, como lembra Jean-Luc Godard. Tal posição não exclui, obviamente, as preocupações estéticas que a linguagem cinematográfica sugere (ângulos, contraste de planos, ritmo, iluminação, etc). Daí também a importância de Flaherty (Tabu, O Homem de Aran, *Louisiana Story*, Uma História do Vento), que elevou o documentário a uma obra de arte, tanto pela simpatia social com os humildes, quanto pela ternura que dedicou à natureza. A partir dos anos 30, um grande número de cineastas consolidou as técnicas e as formas expressivas do documentário, assumindo igualmente as claras posições ideológicas da época. Os últimos anos da República de Weimar, por exemplo, com seu quadro de miséria e decadência, foram denunciados por Phil Jutzi (Tragédia da Infância, Nosso Pão de Cada Dia, 1º de Maio Sangrento) e por Hans Richter (Inflação, Metal), enquanto Walter Ruttmann (Metal dos Céus, Couraça Alemã) e Leni Riefenstahl (O Triunfo da Vontade, Olimpíadas) deram os tons de eloquência e de emocionalismo à ascensão nazista. Influenciado por Vertov, o holandês Joris Ivens deu início à sua brilhante e prolífica carreira com A Ponte (1928), engajando-se desde então, política e socialmente, em obras como Terra Nova, Borinage, O Canto dos Heróis, Terra Espanhola, Indonésia Chama. O brasileiro Alberto Cavalcanti, atuante na França e na Inglaterra, alcançou prestígio internacional em filmes como Nada, senão as Horas (*Rien que les Heures*), A Pequena Lilie e Cara de Carvão (*Coal Face*). Na Inglaterra, o período anterior à guerra conviveu com uma das mais fecundas fases de sua escola de documentaristas, estimulada pelo “General Post Office” do governo britânico – John Grierson (*Drifters, Industrial Britain*), Basil Whright (*Night Mail, Song of Ceylan*), Edgar Anstey (*Housing Problems*), além do já citado Cavalcanti. Em 1934, nos Estados Unidos, fundou-se também a Nykino, empresa de documentários da qual participaram realizadores como Irving Lerner, Leo Hurwitz, Ralph Steiner e Pare Lorentz, diretor de *The Plow that broke the plains* e *The River*. A experiência serviu para o nascimento da Frontier Films, em 1937, sob a presidência de Paul Strand. Seus princípios, ideologicamente de esquerda, eram então os de denunciar as injustiças contra as organizações sindicais e as formas de violência, explícitas ou sutis, dos grandes conglomerados financeiros e industriais. A Frontier produziu, entre outros filmes, *Heart of Spain* (em defesa dos republicanos), *China strikes back* (a luta dos comunistas chineses contra a invasão japonesa), *People of Cumberland* (primeiro filme de Elia Kazan, versando sobre o sindicalismo) e *Native Land* (conspiração dos trustes americanos e seus ataques aos sindicatos, este dirigido por Paul Strand e Leo Hurwitz). Já na França, após a guerra, uma série de obras significativas vieram a lume: *Aubervilliers* (Élie Lotar), *Vivent les dockers* (Robert Menegoz), *Afrique 50* (René Vautier), *Les statues meurent aussi* e *Nuit et Brouillard* (de Alain Resnais), ou ainda *Les Maitres Fous* e *Moi, un Noir*, documentos etnográficos de Jean Rouch sobre a África. A partir de 1956, os ingleses do “Free Cinema” (consultar) deram continuidade ao realismo social dos anos trinta, tendo à frente Lindsay Anderson (*Dreamland, Thursday Children, Every day except Christmas*) e Karel Reisz (*Momma don't allow, We are the Lambeth Boys*). Com eles, e as novas aparelhagens então disponíveis, os depoimentos das pessoas filmadas substituíram a voz em *off* dos locutores, obtendo-se testemunhos vivos dos envolvidos. Também nos Estados Unidos, a tendência mais direta do *Candide Eye* causou sensação por meio de películas como *On the Bowery* (56) e *Come Back Africa* (59), de Lionel Rogosin, *Primary* (60), de Richard Leacock, ou *Titticult Follies* (67), de Frederick Wiseman, abordagem igualmente seguida por Jean Rouch na França (Crônica de um verão, 61) e pela filmagem compartilhada de Longe do Vietnam (67): Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc

Godard, Joris Ivens, Claude Lelouch e William Klein. No Brasil, foram pioneiras as figuras do português Silvino Santos, que registrou as paisagens e os povos da Amazônia em películas como *No País das Amazonas* (21), *Terra Encantada* (23) e *No Rastro do Eldorado* (25), e do húngaro Adalberto Kémeny, que realizou obras como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (30) e *Civilização e Sertão* (38). Pouco mais tarde, antes de se dedicar ao cinema de ficção, Vítor Lima Barreto faria carreira de documentarista com *Fazenda Velha* (44), *Painel* (50) ou *Santuário* (52), este último premiado em Veneza. Outro estrangeiro aqui fixado, o francês Jean Manzon, embora tenha comprometido grande parte de sua produção com a propaganda do regime militar de 64, idealizou pelo menos duas obras de inegável valor: *Samba Fantástico* (55) e *Brasil, Terra de Contrastes* (88). Os conturbados e esperançosos anos 60 revelaram-se estimulantes para a criação de documentários brasileiros. Na qualidade de produtor, Thomaz Farkas realizou quatro médias-metragens entre 64 e 65, mais tarde reunidos sob o nome de *Brasil Verdade* (68). Dessa obra, destinada a captar aspectos da cultura popular, constam *Viramundo* (dirigida por Geraldo Sarno), *Memória do Cangaço* (de Paulo Gil Soares), *Nossa Escola de Samba* (de Manuel Gimenez) e *Subterrâneos do Futebol* (de Maurice Capovilla). Logo depois, entre 1969 e 1970, Farkas coordenou a elaboração de 19 outros filmes (curtas e médias-metragens), tendo por tema comum *A Condição Brasileira* (filmes dirigidos por Sarno, Gil Soares e Sérgio Muniz). Joaquim Pedro de Andrade filmou *O Mestre de Apicucos* (sobre Gilberto Freyre), *O Poeta do Castelo* (a respeito de Manuel Bandeira) e *Garrincha, a Alegria do Povo*, enquanto Sílvio Tendler realizou *Jango*. Com a distensão política, Tendler ainda fez *Os Anos JK* (80) e Eduardo Coutinho conseguiu finalizar o seu *Cabra Marcado para Morrer* (censurado na época da ditadura), além de realizar bons filmes como *Fio da Memória* e *Santo Forte*, este último de teor religioso. Assunto também de *Fé* (Ricardo Dias), *Milagre em Juazeiro* (Wolney de Oliveira) e *O Chamado de Deus* (José Joffily). Nas últimas décadas do século XX, marcaram época, internacionalmente, documentários como *Corações e Mentis* (de Peter Davies, 1974), uma devastadora crítica às atrocidades americanas no Vietnã, *Koyaanisqatsi* (83) e *Powaqqatsi* (88), do norte-americano Godfrey Reggio, além de *A História de Chaim Rumbowski* (84) e *Arquitetura da Destruição* (94), do sueco Peter Cohen (as relações entre eugenia, anti-semitismo e estética nazista).

DOBRADO

Tipo de música de cadência marcial ou andamento de marcha, muito utilizada por bandas brasileiras em coretos, desfiles populares e mesmo em carnavais, desde o século XIX, mas atualmente pouco executada.

DODECAFONIA, DODECAFONISMO

Técnica de composição atonal criada por Arnold Schoenberg, durante os primeiros vinte anos do século XX, baseada na igualdade absoluta dos doze sons ou semitons da escala cromática temperada. O fundamento da composição dodecafônica está na escolha subjetiva do autor de uma série de doze semitons, ou seja, de uma seqüência dos menores intervalos da música ocidental, sem a dependência de um centro organizador de tonalidade. Estabelecida a série inicial ou primária, sem que nenhuma nota seja repetida antes que as outras onze apareçam (a fim de se evitar uma dominância), passa-se à reversão da seqüência, depois à inversão ou sentido retrógrado e, por fim, à inversão do retrógrado. Com essas variações, modifica-se a altura dos sons, mas não a sucessão dos intervalos. Na continuidade, cada uma das quatro séries anteriores pode ser transposta em cada um dos doze graus cromáticos, perfazendo-se assim quarenta e oito posições da série. Schoenberg desenvolveu o sistema a partir das modulações quase infinitas da música de Wagner, rompendo com os preceitos da harmonia e da tonalidade, e criando

em seu lugar um universo sonoro mais formalizado do que lírico ou emocional. Seus discípulos mais próximos foram Alban Berg, Anton Webern, Nikos Skalkottas e Herbert Eimert, que, em 1923, redigiu as principais noções em Lição de Música Atonal (*Atonale Musiklehre*). A partir de então, numerosos compositores deram prosseguimento ao atonalismo dodecafônico, de modo rígido ou flexível, incluindo-se entre eles Frank Martin, Karl Hartman, Goffredo Petrassi, tendo a nova técnica sugerido as experiências seriais (serialismo) de Olivier Messiaen e de Pierre Boulez, de Luciano Berio e Luigi Nono, assim como a música concreta de Pierre Schaeffer, de Stockhausen e Penderecki. Vale lembrar que o compositor austríaco Joseph Matthias Hauer também desenvolveu um sistema musical semelhante, antes de Schoenberg, sem chegar, no entanto, à profundidade que este perseguiu na construção de uma nova linguagem. (Ver Música e Música Erudita no Século XX).

DOGMA

Do verbo grego *dokein*, parecer, assemelhar-se, teve inicialmente, na filosofia platônica, o sentido de “parecer verdadeiro”. Já o significado corrente e forte da palavra apareceu no século XVIII. É o assunto de uma doutrina religiosa considerado indiscutível por ser matéria de fé e de revelação e estar, portanto, acima da razão discursiva ou da lógica humana. Para a religião católica, é a verdade oficial, afirmada e derivada do cânon bíblico, da tradição (da fé dos antepassados) e do ministério da Igreja, relativamente aos mistérios da fé e de suas manifestações teológicas. Por exemplo, a existência eterna e o princípio criador de Deus, a natureza divina e distinta das três pessoas da Santíssima Trindade, a encarnação de Cristo (sua forma humana em carne e sangue), a presença divina no ato da eucaristia, a ressurreição e ascensão de Cristo, a concepção imaculada de Maria, o juízo final, a remissão dos pecados, a imortalidade da alma ou a infalibilidade papal. Já para o judaísmo (ou o islamismo), o dogma tem um caráter diferenciado, condizente com preceitos sagrados, mas referentes a comportamentos e práticas que o fiel deve seguir e que o tornam membro efetivo da comunidade religiosa, como o batismo, a guarda do dia santo ou jejum, as formas de alimentação e de higiene, previstas na Halakhah (parte jurídica, moral e praxística da Mishnah, a Lei Oral judaica).

DOGMA 95

Movimento e manifesto de natureza estética criado pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen e Kristin Levring, cujos princípios de produção e de tratamento realista ou verossímil tiveram como alvo reagir às concepções “hollywoodianas” (americanas ou européias) freqüentemente utilizadas no final do século XX (emprego de tecnologias computadorizadas e de efeitos especiais, tramas meramente aventurosas, sem densidade psicológica ou social). Recuperando algumas propostas do neo-realismo italiano e da *nouvelle-vague*, optaram por um cinema antiilusionista em que situações e personagens revelam os conflitos resultantes de hipocrisias, vícios e omissões sociais, dando-lhes, ao mesmo tempo, uma carga elevada de sarcasmo, ansiedade e aflição. Seu manifesto, redigido em forma de “decálogo”, mas também chamado “votos de castidade” impõe os seguintes procedimentos: filmagens em locações; uso de som direto; câmera na mão; ausência de iluminação artificial; recusa de trucagens, incluindo-se a utilização de filtros; rejeição de cenas de morte ou de violência armada; proibição de temas históricos ou de gênero, bem como de referências geográficas precisas; filmagem sempre em 35 mm e não-assinatura das obras. Os três primeiros filmes elaborados sob essas diretrizes ou princípios foram Festa de Família (Vinterberg), Mifune (Kragh-Jacobsen) e Os Idiotas (Trier). Consoante depoimentos de atores, as regras facilitam a concentração e lhes permitem maior fluidez de representação, já que os

cortes se tornam menos freqüentes – diminuem, por exemplo, as interrupções da filmagem para reajustes de iluminação, de maquiagem ou de enquadramentos de câmera.

DOLLY

Termo inglês utilizado em cinema, vídeo ou televisão para um pequeno carro ou suporte móvel, no qual o cinegrafista transporta a câmera para a realização de *travellings* (para esta última palavra, consultar Cinema).

DÓLMEN

Estrutura megalítica arquitetônica, isto é, edificada com grandes pedras, constituída por um bloco horizontal disposto sobre dois ou mais erguidos verticalmente, também conhecida como menir. Comum nas costas atlânticas da Europa do Norte, serviram como necrópoles e locais de cultos das populações do calcolítico (Idade do Cobre), entre os IV e III milênios, sendo mais tarde apropriados pelas tribos celtas, a partir do segundo milênio, quando então se converteram em centros religiosos da religião druídica (ver Druida-Druidesa). Por esse motivo, a denominação parece derivar da língua celto-bretã: *dól-men*, ou seja, mesa de pedra. *Arte Pré-Histórica e **Cromlech*.

DOMINANTE

Em música, o quinto grau da escala diatônica, que exerce uma função básica na harmonia dos tons. A dominante da nota dó, por exemplo, é o sol; a da nota sol, ré; a de ré, lá.

DOMÍNIO PÚBLICO

Obras literárias ou científicas isentas do pagamento de direitos autorais patrimoniais e que adquirem tal condição sessenta anos após a morte de seus autores. Nesse caso, a obra não necessita de autorização especial para sua reprodução ou exploração.

DOMO

O mesmo que *Cúpula.

DON JUAN

Personagem de origem espanhola e semilendária, em se considerando o primeiro registro de sua existência, a *Crónica de Sevilla*, na qual se menciona o assassinato do comendador Uloa, perpetrado por Juan Tenório, que lhe houvera também raptado a filha. Literariamente, Don Juan se caracteriza por ser um sedutor ou libertino contumaz, tanto quanto um aventureiro inescrupuloso e provocador, finalmente vingado por aqueles que matou ou enganou, ou seja, moralmente punido por seus vícios. Seu renome teve início com Tirso de Molina na peça *El Burlador de Sevilla* (1630), à qual se seguiram, no gênero dramático: *Il Convitato di Pietra*, de Giacinta Cicognini (1640), *Le Festin de Pierre*, de Nicolas Dorimon (1659), *Dom Juan*, de Molière (1665), *The Libertine*, de Thomas Shadwell (1676) ou *Convidado de Piedra*, de António de Zamora (1694). Em poesia, o impenitente conquistador foi objeto de, entre outros, José Zorilla (*La Leyenda de Juan Tenorio*), Byron (Don Juan, bastante modificado em seu entrecho) e Rui Chianca (*A Alma de Dom João*). Segundo Zorilla, Don Juan é fruto de uma Sevilha de muitas culturas e contrastes morais: “La Sevilla de que hablo / es la de la media edad / que aún partia por mitad / su fe entre Cristo y el diablo. / Aquella Sevilla antigua / árabe, apenas cristiana, / dama a medias y gitana, de faz doble y de fe ambigua... / En tiempos pues de aquel rey / en que andaba en triunfo el vicio / y andaban sin ejercicio / la moral, la fe y la ley”. Em ópera, a obra mais famosa continua a ser o Don Giovanni, de Mozart. *Casanova.

DOPPELGÄNGER

Conceito e tema criado pela literatura romântica alemã (“duplo” ou “sósia”) para se referir às oposições psicológicas, éticas ou espirituais que convivem em um mesmo indivíduo, levando-o a experimentar sentimentos ou a exibir comportamentos díspares, contraditórios, reveladores de uma dupla personalidade ou personalidade dissociada (aspectos claros e sombrios, de bondade e maldade). Foi utilizado, por exemplo, por ETA Hoffmann (O Elixir do Diabo), por Adelbert von Chamisso (Peter Schlemihl), Heinrich Heine (Canção Lírica), Dostoiévski (O Duplo) e também no cinema, caso do filme O Estudante de Praga, baseado em obra de Hans Ewers e dirigido por Stellan Rye. Nas obras aqui citadas, o conflito de valores pode provir de intervenções sobrenaturais, místico-religiosas, ou de contradições éticas subjetivas, socialmente vividas.

DOSSEL

1. Cortina decorativa, quase sempre franjada, que recobre um trono ou altar. 2. Cortinado amovível que envolve inteiramente uma cama, normalmente preso em colunas (existentes nas extremidades do móvel), ou ainda afixado diretamente no teto.

DOUTA IGNORÂNCIA

Expressão da teologia medieval, já empregada por Santo Agostinho e São Boaventura, mas consolidada em obra homônima de Nicolau de Cusa (*De Docta Ignorantia*, 1440), não sem se admitir uma provável influência socrática (saber que não se sabe). Consiste no reconhecimento de que a apreensão racional de Deus é impossível, tendo-se em vista a disparidade de proporções entre a infinitude ou a incomensurabilidade divina, de um lado, e a finitude ou as limitações essenciais do ser humano. Assim, a idéia de Deus só pode ser admitida pela extrapolação das qualidades humanas e a negação radical de seus vícios. Ver também Agnosia e Agnosticismo.

DOUTOR DA IGREJA

Título atribuído aos teólogos de reconhecida santidade e considerados referências teóricas fundamentais para o cristianismo, criado sob o papado de Bonifácio VIII, em 1205. Os quatro doutores por excelência do ocidente são os “pais latinos” – Ambrósio, Jerônimo, Agostinho e Gregório, o Grande; e do oriente, os “pais gregos” – Basílio, Gregório de Nazianzus, João Crisóstomo e Atanázio. Até os dias atuais, há cerca de 30 doutores reconhecidos, entre eles Santo Anselmo e Tomás de Aquino.

DOXOLOGIA

1. Do grego *doxa*, opinião, constitui um enunciado e também uma forma de expressão sem valor científico ou filosófico, baseada em observações cotidianas, em impressões do senso comum, ou ainda em crenças. 2. Hino ou verso simples de louvor a Deus, habitualmente entoado ao final de um rito, e já praticado desde a época das sinagogas judaicas (após a destruição do Templo). São Paulo adotou com frequência a fórmula da doxologia (Romanos, II, 36, Gálatas, I, 15) e, a partir do século IV, várias delas ficaram conhecidas, como “Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo” (doxologia menor) e “Glória a Deus nas Alturas” (doxologia maior).

DRAMA. *TEATRO, *GÊNEROS LITERÁRIOS

DRAMA ÉPICO. *TEATRO ÉPICO

DRAMA FATALISTA, DRAMA DA FATALIDADE

Drama ou tragédia na qual o destino ou a cega fatalidade conduz o entrecho e as ações dos personagens, afligindo-os como maldição ou culpa a ser redimida. A expressão é de proveniência alemã (*Schicksalsdramen* ou *Schicksalstragödie*) e costuma ser atribuída a certas obras do final do século XVIII e início do XIX, em que se procurou retomar, já no âmbito burguês, a força constrangedora que a idéia do destino grego exercia sobre as ações humanas. Um dos exemplos de drama fatalista é *A Avó* (*Die Ahnfrau*), escrita por Grillparzer. O espectro da matriarca da família – que quando jovem foi surpreendida pelo marido e por ele assassinada nos braços do amante – persegue e extermina os seus próprios descendentes, tanto por seu adultério quanto pelo crime de que foi vítima. Ver também Teatro.

DRAMA PASTORIL

Drama de amor versificado, ou poema lírico dialogado, passível de representação cênica, em que simples pastores externam seus idílios, sentimentos e vicissitudes amorosas. Por vezes, recebe também a denominação italiana de fábula pastoral (*favola pastorale*). Surgiu no Renascimento tardio, em fins do século XVI, sendo ainda cultivado na primeira metade do seguinte, tornando-se uma das expressões típicas do barroco, ou seja, o desejo de transformar em “encenação viva” os sentimentos de evasão do mundo citadino e das cortes, assim como as expressões “naturais” do amores “puros”, dando margem, inclusive, a uma certa lascividade de tons. O primeiro drama do gênero é atribuído a Torquato Tasso – *Aminta*, de 1573. *Aminta* é um pastor devotado a Sílvia, que pouca importância dá aos apelos do amado. *Aminta* resolve então lançar mão de uma série de intrigas até por enfim conquistá-la. São obras, entre outras: *Pastor Fido* (Pastor Fiel), de Giambattista Guarini; *Filli di Sciro* (Filhos de Cirol), de Bonarelli della Rovere; *Rosa*, de Giulio Cortese; *Verdadero Amante*, de Lope de Vega; *Galathea*, de John Lyly; *Silvie*, de Jean de Mairet; *Bergeries* (Pastorais), de Honorat de Racan; *Amynthas*, de Thomas Randolph ou *Alcée*, de Alexandre Hardy. Houve ainda derivações italianas em que os protagonistas eram pescadores, caso de *Alceo*, de Antonio Ongaro; *Aci*, de Scipione Di Manzano ou *Ero e Leandro*, de Francesco Bracciolini. Consultar ainda Pastoral e Pastoril.

DRAMATIS PERSONAE

Expressão latina – personagens dramáticas ou figuras do drama – utilizada por vários autores teatrais e sob a qual se apresenta a relação dos personagens da peça.

DRAMATIZAÇÃO

Para além da aceção imediata que se encontra em *Encenação, *Interpretação e representação (cotejar Representação, Imagem e Simulacro) – ou seja, o de vivenciar artificialmente ações ou relações em conflito – a dramatização tornou-se, na sociedade capitalista do século XX, uma prática cotidiana e reiterada de exposição e de espetáculo. Isso quer dizer que em épocas passadas a dramatização possuía um espaço próprio e um tempo precípuo – aqueles consagrados às expressões do teatro e da ópera –, e se conservava adstrita à noção de arte como *ritual reservado*. Mas a partir dos adventos do cinema, do rádio, da televisão, da computação e dos laços que unem tais meios à publicidade, ela expandiu vertiginosamente a sua presença diária. Tal característica não se confunde com a mentalidade barroca do “teatro do mundo” (*theatrum mundi*), ou do “mundo como teatro” já que ali a ênfase era posta na aspecto transitório, angustiante e incontrolável da vida humana. O que a modernidade fez foi estabelecer como modelo de realidade o seu substituto, ou seja, uma dramatização ansiosa e acrítica, “a ficção, a representação, o sonho indolente e o espetáculo vicário; a satisfação simultânea da preguiça e do apetite; a distração pela distração” (Raymond Williams, *Drama numa*

Sociedade Dramatizada). Por serem antes de tudo mercadorias sedutoras, virtuais e de baixo custo, as peças ou produtos dramatizados, assim como o fluxo ininterrupto de suas imagens, podem recobrir todas as relações materiais e espirituais sob um mesmo influxo ou objetivo – o do consumo ligeiro e homogêneo, sem necessidade de distinções hierárquicas ou de valor entre elas. Tanto quanto a própria economia que lhe dá suporte, ou seja, uma economia especulativa e financeira sem correspondência com bens reais ou tangíveis, a dramatização que serve de exemplo à vida contemporânea tende ao puro simulacro. Consultar, adicionalmente, Cultura de Massa.

DRUIDA, DRUIDESA

Sacerdote, juiz, educador e conselheiro real entre as tribos celtas, isto é, gaulesas (Avernos, Helvécios, Belgas, Carnutos, Sequanos), gaélicas e bretãs, cujo saber e opiniões eram tidas por sagradas. Os druidas e druidesas (estas bem mais raras) constituíam uma classe hierarquizada, de cunho iniciático. Além de exercerem a máxima autoridade religiosa, incumbia-lhes conservar a tradição cultural e a história oral das gerações e dos feitos guerreiros. Como religião, o druidismo dedicava-se à prática da adivinhação e da magia, exercitadas em templos descobertos, isto é, em lugares sagrados naturais, como lagos e bosques, ou em sítios megalíticos mais antigos (dólmenes, menires) conquistados no transcorrer de suas expansões territoriais.

DUBLAGEM

1. Operação técnica de substituição de diálogos ou de partes cantadas na trilha sonora de um filme pela correspondente tradução em outra língua. 2. Registro posterior ou pós-sincronização de sons dialogados ou cantados, realizado ou não pelos próprios atores das filmagens.

DUBLÊ

1. Técnica de trabalho com *vitral, que sobrepõe um vidro colorido a outro transparente, com o intuito de se obter uma coloração opaca. 2. Profissional que substitui ator ou atriz em filmagens, seja pelo perigo ou dificuldade requerida pela cena, seja em tomadas nas quais o rosto ou a presença do personagem não sejam necessários. Por extensão, o substituto. Do francês *doublé*.

DUOMO

Palavra italiana que designa a sé ou a igreja principal de uma cidade: duomo de Milão, duomo de Florença, etc.

E

EARTH ART. *LAND ART

EBANISTA

Artífice especializado em mobiliário de caixa, ou seja, de peças projetadas para guardar ou conter objetos de uso cotidiano ou decorativos, como estantes, armários, cômodas e secretárias. De modo mais rigoroso, difere do marceneiro (dito *Menuisier*, consultar). O nome provém da madeira ébano.

EBORARIA

A arte ou a técnica de esculpir em marfim. Bastante antiga, a eboraria já pôde ser encontrada na cultura Cro-Magnon, fosse para possível uso ritualístico – figuras de animais de caça –, fosse representativa da fertilidade – esculturas de vênus esteatopígicas. A arte faraônica egípcia utilizou-se do marfim para a confecção de vasos, estelas, jóias, talheres e mobiliários. No século V a.C., os gregos criaram suas mais requintadas estátuas de culto em ouro e marfim (na parte das carnações), chamadas criselefantinas. Na Idade Média, em Bizâncio e no ocidente gótico, a eboraria religiosa alcançou extraordinária precisão técnica na escultura de crucifixos, imagens devocionais de santos, retábulos e mesmo de tronos episcopais. Posteriormente, com o avanço do colonialismo europeu na África, o marfim voltou a ser bastante utilizado pela escultura barroca, religiosa ou profana, em peças ornamentais e também de uso pessoal (colares, brincos, espátulas, etc). O marfim presta-se bem à coloração. Além do mais conhecido, de origem animal, extraído de elefantes, rinocerontes, leões-marinhos, morsas e cachalotes, existem ainda o vegetal, proveniente do coco da janira (palmeira amazônica) e o industrial, feito a partir de ossos compactados de animais. O trabalho de escultura emprega goivas, buris, grosas e limas, em tamanhos menores que os utilizados para gravura em madeira. Os adjetivos ebúrneo ou ebóreo aplicam-se a qualquer peça de arte da eboraria. O substantivo eboráreo diz respeito ao escultor em marfim.

ÉCARTÉ

Pose de bailado clássico, de grande afastamento das pernas e forte inclinação do corpo, superior ao arabesco (verificar). No *écarté* para trás, enquanto uma das pernas fornece apoio, a outra eleva-se a uma altura máxima para trás, sem dobra no joelho, e de maneira oblíqua ou transversal. Ao mesmo tempo, o corpo inclina-se para frente. O braço correspondente à perna de apoio aponta para o solo, devendo posicionar-se paralelamente à perna elevada. O outro braço ergue-se em arco sobre a cabeça. No *écarté* de frente, ao contrário, a perna dita livre é alçada ao máximo para frente, inclinando-se o corpo para trás.

ECCE HOMO

Locução latina para “Eis o Homem”, refere-se, em artes plásticas, a um desenho, pintura, gravura ou escultura representativa de Cristo, já coroado por espinhos e sendo apresentado ao povo, segundo as narrações do Novo Testamento.

ÉCOGLA, ÉGLOGA

Originariamente, “seleção”, em grego, mas usada literariamente por Virgílio como referência de poesia campestre, pastoril, assunto já utilizado pelo grego Teócrito. Trata-se, portanto, não de uma forma, mas de um conteúdo poético centrado nos prazeres, nos trabalhos, nas sensações ou recordações da vida rural ou campestre. Daí ser também sinônimo de idílio e de poesia bucólica. Podemos encontrar, ao longo da história, três classes de éclogas: as narrativas (em que o autor fala por si); as dramáticas (falam os personagens) e as mistas. Exemplo da primeira: “No carro azul, de estrelas marchetado / A deusa, que o silêncio traz consigo / Dera a parte maior do giro usado. / No mole colmo, no grosseiro abrigo / Convertia as fadigas dos pastores / Em doce languidez e sono amigo. / Nem bocejava Zéfiro entre as flores / Nem murmurava o Tejo, e só carpiam / Contigo, Elmano, as musas e os amores” (Bocage). Exemplo de écloga dramática, de Cláudio Manuel da Costa, em que dialogam Corebo e Palemo: “Agora, que do alto vem caindo / A noite aborrecida, e só gostosa / Para quem o seu mal está sentindo; / Repitamos um pouco a trabalhosa / Fadiga do passado; e neste assento / Gozemos desta sombra deleitosa (fala de Corebo)/ Não vi depois, que o monte discorremos / Há tantos anos, sempre atrás do gado, / Noite tão clara, como a que hoje temos: / Mas muito estranho ser de teu agrado,/ Que despertemos inda a cinza fria / Da lembrança do tempo passado (Palemo)”. No dizer de Manuel do Carmo (Consolidação das Leis do Verso), “pode-se classificar entre as églogas todo poema em que se celebre o prazer simples e o encanto da vida bucólica, sem as exigências do diálogo, sem o gosto arcádico”. Ver também Bucólico, Drama Pastoril e Idílio.

ÉCORCHÉ. *ESFOLADO

EDAS

As duas coleções de poemas mitológicos e heróicos da cultura germano-escandinava medieval, cujos textos floresceram, inicialmente, na Islândia, entre os séculos VII e XIII. A mais extensa e famosa delas é conhecida por Grande Eda, consistindo de 35 poemas anônimos, entre eles: o *Völuspá*, no qual o deus Odin invoca e ouve o relato da vidente Wala sobre as criações do mundo e da árvore Yggdrasil (conferir), assim como suas profecias sobre o futuro dos homens e da Terra (ambos serão tragados pelo mar, e novamente, recriados pelos deuses); o *Havamál*, ou sentenças de Odin; e Os Sonhos de Baldr. A segunda coleção, chamada de Pequeno Eda, tem a autoria de Snorri Sturluson (século XIII), e se divide em três livros: Alucinações de Gyfli, A Linguagem dos Escaldas (os poetas da época) e As Variações Estróficas. Nesses dois últimos livros do Pequeno Eda, verdadeiros tratados de poética, encontram-se exemplos das imagens metafóricas dos *kenningar* (ver Kenning – Kenningar). Os Edas são também as fontes primárias da saga dos Nibelungos (consultar).

EDÍCULA

1. Nicho aberto em uma parede e que serve para a colocação de estatueta ou de peça decorativa. 2. Oratório embutido em parede. 3. Monumento tumular entre os cristãos primitivos. 4. Pequena edificação secundária, separada de outra maior e considerada principal.

ÉDIPO

O mais desafortunado herói humano da mitologia grega era filho de Laio, rei de Tebas, e de Epicasta (segundo Homero, canto XI da Odisséia) ou de Jocasta (consoante, mais tarde, Sófocles, em Édipo Rei), a segunda mulher de Laio e, portanto, madrasta de Édipo. Pois foi esta segunda versão literária a que prevaleceu historicamente, já que, no poema

épico, a figura de Epicasta sobressai-se comparada ao filho. Diz Ulisses, na invocação dos mortos que estão no Hades, que “Vi também a mãe de Édipo, a bela Epicasta. / Ela, sem o saber, cometeu um grande crime, / casando-se com o filho, que a desposou após matar e despojar o pai... / Édipo, apesar de tantos sofrimentos por funestos desígnios dos deuses, / continuou a reinar sobre os Cadmeus, na mui amada Tebas”. Mesmo em uma peça anterior à de Sófocles, como *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, faz-se apenas menção a uma profecia de Apolo, segundo a qual Laio deveria morrer sem filhos se quisesse salvar a cidade de Tebas. Caso contrário, o filho mataria o pai e desposaria a mãe. A variante oferecida e consagrada por Sófocles, que desde então se tornou o material preferido de análises teóricas e de variantes literárias, é então a seguinte. Embora prevenido pelo oráculo de Delfos, Laio tem um filho com Jocasta. Ao recordar-se, porém, do vaticínio, o rei manda amarrar o recém-nascido pelos pés e expô-lo às feras no monte Citerão (daí *Oidipus*, o dos pés inchados ou perfurados). No entanto, um pastor que por ali passava, Forbas, habitante de Corinto, recolhe o menino e o leva à corte, onde é educado pelo casal real, Pólipo e Mérope (ou ainda Peribéia). Na maioridade, e durante um banquete, um dos convidados, tomado pelo álcool, relewa a Édipo ser ele um filho adotivo. Angustiado pela dúvida, Édipo abandona Corinto e dirige-se a Delfos, com o intuito de consultar a Pítia a respeito de sua verdadeira ascendência. Esquivando-se de responder-lhe, a sacerdotisa o expulsa do templo, dizendo-lhe apenas que lhe estava previsto matar o pai e desposar a mãe. Afastando-se então de Corinto, por temer a realização da terrível profecia, encontra-se com a comitiva de Laio. Este também vinha a Delfos para consultar o oráculo, em busca de uma solução para a presença da Esfinge (consultar), monstro que há pouco se instalara às portas de Tebas. O cocheiro e Laio tentam afastar Édipo do caminho, de modo grosseiro, e este, tomado de fúria, mata Laio e três de seus escravos, com exceção de um, que consegue fugir e volta ao reino para transmitir a infausta notícia a Jocasta. Após este incidente, Édipo prossegue sua viagem de fuga, indo parar em Tebas, onde então se defronta com a Esfinge, a “cruel cantora e devoradora de homens”. Vencendo-a pela sabedoria, e não pela força, Édipo se vê aclamado pelo povo, que exige da família real, de Jocasta e de seu irmão Creonte, que o faça rei. Édipo assume o trono e se casa então com Jocasta. Muitos anos se passam, permitindo que o casal (ainda na versão de Sófocles) tenha quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. Deu-se então que as *Erínias (Fúrias), vingadoras divinas do sangue familiar derramado, e cuja cólera permanecia pela ausência de vingança, introduzem uma peste na cidade. Consultado novamente, o oráculo afirma que seria preciso capturar e punir o assassino de Laio. Édipo, incapaz de resolver o enigma, lança mão do vidente Tirésias. Em princípio, o velho sábio evita nomear o culpado, mas quando Édipo o acusa, e a Creonte de terem sido os mandantes do crime, Tirésias relewa a espantosa verdade. Jocasta, duvidando das palavras do vidente, interfere no diálogo e passa a contar o que o escravo lhe houvera narrado. É a partir desse instante que Édipo começa a tomar a consciência de tudo o que lhe ocorrera e relata à esposa-mãe tudo o que lhe acontecera. A confirmação vem por fim com as narrativas dos escravos – aquele que o levava ao monte Citerão e o que o entregara à corte de Corinto (Forbas). Horrorizada, Jocasta enforca-se no palácio e Édipo, retirando de suas vestes os alfinetes de ouro de suas roupas, perfura os próprios olhos. Expulso da cidade pelos filhos Etéocles e Polinice, Édipo passa a vagar pela Grécia, acompanhado apenas de Antígona, até ser recebido em Colono, demo pertencente à cidade de Atenas, onde morre. As interpretações acerca do mito são várias e diferentes, mas a que maior projeção alcançou foi a psicanalítica de Freud. Sua análise já pode ser entrevista, no entanto, no próprio texto da tragédia de Sófocles. Isso porque, durante o último diálogo entre Jocasta e Édipo, um escravo vem anunciar a morte de Pólipo (que o herói julga ser seu pai) em Corinto. Embora sinta um grande alívio, resta a desconfiança de unir-se à mãe, Mérope.

Ouve então de Jocasta as seguintes palavras: “Quanto a ti, não deves temer o conúbio com tua mãe: quantos mortais já não compartilharam em sonhos o leito materno?”. Segundo Freud, o mito exprime o “complexo de Édipo”, ou seja, o desejo inconsciente de morte dirigido contra o pai (símbolo ambivalente de respeito, admiração e de rivalidade amorosa) e, simultaneamente, o de incesto com a mãe, o primeiro objeto de amor. Em suas palavras, “O complexo de Édipo vai cada vez mais revelando sua importância como o fenômeno central do primeiro período sexual infantil (que se estende entre os 2 e os 5 anos, aproximadamente)... Nem todos os mitos denunciam tão abertamente sua significação real como a fábula ingênua de Édipo... o conflito principal da vida anímica infantil, a saber, a relação ambivalente no tocante aos pais e à família, com todas as suas associações (curiosidade sexual, etc), mostrou constituir o motivo principal da formação dos mitos e o conteúdo essencial das tradições míticas” (A Interpretação dos Sonhos). Mas para a ensaísta Marie Delcourt (Édipo ou a Legenda do Conquistador) ou para Erich Fromm (A Linguagem Esquecida), a exegese mais acertada seria a do conflito de gerações e a substituição inevitável dos poderes patriarcais (familiar e político). Na opinião de Delcourt, “em vez de insistir acerca do ciúme sexual do menino, julgo que se deveria dar ênfase à impaciência com que o filho adulto suporta a tutela de um pai envelhecido. A hostilidade entre ambos me parece muitas vezes provocada menos por uma *libido* recalçada do que pela vontade de governar. Se isto é correto, temos o direito de associar ao mito de Édipo outros contos, como o de Pélops, em que um pai luta contra o pretendente de sua filha. E o tema central, no caso em pauta, não é mais a justa entre pai e filho, mas um conflito de gerações”. Também Fromm assinala que “Um exame mais detido da questão levanta algumas dúvidas sobre o postulado freudiano... Édipo é descrito como o herói intrépido e sábio que se converte em benfeitor de Tebas. Como entender que esse mesmo Édipo pudesse cometer o que aos olhos de seus contemporâneos era o mais odioso dos crimes?... A questão que acabamos de examinar é suscitada por uma meditação sobre o Édipo Rei. Se limitarmos o nosso exame a apenas essa tragédia, sem levar em conta as duas outras peças da trilogia de Sófocles (Édipo em Colono e Antígona), não chegaremos a qualquer resposta decisiva. Mas pelo menos nos será possível formular legitimamente uma hipótese: a de que o mito pode ser entendido não como símbolo do amor incestuoso entre mãe e filho, mas como símbolo da revolta do filho contra a autoridade paterna na família patriarcal; e que o enlace de Édipo e Jocasta vale apenas como elemento secundário da vitória do filho, que, ao assumir o lugar do pai, assume igualmente as prerrogativas paternas”.

EFEITOS ESPECIAIS

Consistem no emprego de truques, de ardis ou de estratégias fotográficas, cinematográficas ou videográficas que tornem “naturais” e consistentes a ilusão ou a fantasia contida em uma cena a ser registrada, na impossibilidade de realizá-la diretamente e com maior veracidade (o vôo do super-herói, o naufrágio de um transatlântico, a transformação grotesca de um rosto). Para certos especialistas, as denominações “efeitos especiais” e “trucagem” indicam procedimentos idênticos de simulação. Outros, no entanto, procuram distingui-las. Assim, alguns consideram a trucagem um artifício relativamente simples e antigo (desde George Méliès), como o aparecimento ou o desaparecimento súbito de um objeto ou pessoa, obtidos pela interrupção da tomada, o registro voluntário de uma imagem desfocada (*fou*), com sentido preciso, ou as modificações de velocidade na projeção. E reservam “efeitos especiais” para as técnicas mais sofisticadas e modernas, realizadas por câmeras especiais ou por computadores e seus recursos gráfico-digitais. Há os que entendem a trucagem como a técnica em si, utilizada em estúdio, laboratório ou na fase de pós-produção, e os efeitos especiais como visão final ou efeito sensitivo causado pela

trucagem. Christian Metz sugere ainda a existência de três tipos de efeitos especiais ou trucagens, no tocante à recepção: os imperceptíveis, de aspecto mais realista, como as ações de um dublê; os invisíveis perceptíveis, exemplificados pelas ações de objetos que se movem “magicamente” (telecinesia); e os visíveis ou explicitamente demonstrados (câmeras rápida ou lenta, fusões de imagens). De qualquer modo, os efeitos especiais costumam ser empregados tanto por motivos econômicos (redução de custos), quanto pela necessidade de se conseguir imagens plásticas sugestivas. E deles depende a esmagadora maioria de filmes fantásticos, de ficção científica ou de horror.

EFFACÉ

Postura clássica de balé, semelhante e complementar ao “croisé” (verificar), mas em que, diferentemente deste último, as pernas se dispõem de maneira afastada, e não cruzada. Subdivide-se basicamente em duas posições: a) *effacé* para frente (*devant*), estando a base no pé esquerdo, a perna direita esticada para frente, em ponta, e a cabeça voltada para o lado esquerdo; b) *effacé* para trás (*derrière*), com base no pé direito, a perna esquerda esticada para trás, o pé em ponta, e a cabeça virada para o lado esquerdo. As posições dos braços podem variar como acompanhamento.

EFFRAGÍSTICA

Os conhecimentos e as normas relativas à composição e ao uso de selos, sinetes e carimbos oficiais.

EINFÜHLUNG

Conceito criado pelo psicólogo Theodor Lipps em sua obra *Ästhetik* para se referir ao ato psicológico segundo o qual o observador de uma experiência estética, de natureza contemplativa, tende a se projetar ou a “sentir-se dentro” da obra, reagindo aos estados emotivos que as formas lhe possam sugerir. Suas reações motoras e gestuais serviriam ainda como veículos para uma análise da percepção. O vocábulo costuma ser traduzido por “empatia” – experimentar ou sentir-se no lugar de, por imitação – consistindo, em síntese, numa identificação do espectador com a forma. Exemplificando por intermédio de elementos arquitetônicos essa simbiose entre as tendências psicológicas e as formas visuais, poderiam ser estabelecidas as seguintes correspondências de significado: linha horizontal – sentido de racionalidade e linearidade, de se acompanhar uma trajetória semelhante ao ato natural do caminhar; linha vertical – sentido de elevação e de prolongamento da postura ereta do corpo; linha curva – sensação de flexibilidade, de leveza gestual, de ornamentação; linha helicoidal – sentimento de ascensão contínua, de desprendimento, de transcendência espiritual; círculo – sentimento de equilíbrio, de integração ou de controle panorâmico; cubo – estado de segurança, de firmeza, de integridade.

ELEGIA

Canto ou poesia lírica que evoca sentimentos de luto ou lamentação, em que se manifestam a dor, a melancolia ou o consolo. Por extensão, texto ou peça musical cantada em que a tristeza e a ternura sejam os sentimentos fortes. Provavelmente do armênio *elegneay* (flauta de bambu), pelo grego *elegeía*, isto é, plangente, que conduz às lágrimas. Os primeiros poetas a empregá-la foram Calinos e Arquíloco (século VII a.C.), numa época que, segundo Alfred Croiset, a poesia dava nascimento ao gênero oratório, sendo a elegia, ao mesmo tempo, uma queixa e uma exortação patriótica ou filosófica. Em Roma, segundo Quintiliano, Tibulo foi o melhor representante do gênero, pela harmonia e sensibilidade do estilo. Exemplo raro de Horácio em homenagem a seu amigo Quintílio (tradução livre): “Que limite de recato poderia ter a saudade de ente tão querido?

Entoa cantos lúgubres, ó Melpômene (musa da tragédia), a quem o Pai deu límpida voz e a cítara. Por que motivo pesa sobre Quintílio o sono perpétuo? Quando o Pudor e a Confiança incorruptível, irmã da Justiça, e a Verdade encontrarão quem lhe seja igual? Morreu chorado por muitos e bons, e por ninguém mais chorado que por ti, Virgílio. Em vão, tu reclusas Quintílio aos deuses. De que adianta, mesmo que mais suavemente tocasses a lira que o trácio Orfeu?. Por acaso voltaria o sangue à sombra vã, tendo já Mercúrio, que os fados não refaz, o conduzido ao negro rebanho? É triste e difícil. Mas tudo o que é vedado corrigir, com a resignação torna-se mais leve”. As dores, reflexões e queixas amorosas enquadram-se portanto na concepção elegíaca. Veja-se a Elegia, de Cecília Meireles: “Perto da tua sepultura, / trazida pelo humilde sonho / que fez a minha desventura, / mal minhas mãos na terra ponho, / logo estranhamente as retiro. / Neste limiar de indiferença, / não posso abrir a tênue rosa / do mais espiritual suspiro. / Jazes com a estranha, a muda, a imensa / Amada eterna e tenebrosa / pelas tuas mãos escolhida / para teu convívio absoluto. / Por isso me retraio, certa / de que é pura felicidade / a terra densa que te aperta. / E por entre as pedras serenas / desliza o meu íntimo luto, / como uma quieta lágrima, apenas / esse humano, doce atributo”. Na antiguidade clássica, a elegia tinha uma forma fixa, estruturada em um dístico, ou seja, por um verso hexâmetro, seguido de um verso pentâmetro.

ELENCO

1. Conjunto de atores, bailarinos, artistas ou intérpretes de uma companhia, produção ou espetáculo de teatro, de dança, ópera, circo, bem como de obra cinematográfica ou televisiva. 2. Conjunto de cantores ou de músicos vinculados, por contrato, a uma gravadora de discos. 3. Grupo de jogadores ou de atletas pertencente a um clube ou associação desportiva, e de modalidade coletiva.

ELFO

Pequeno ente ou gênio sobrenatural da mitologia teuto-escandinava, ao mesmo tempo travesso e nocivo, causador de doenças, de pesadelos e também raptor de crianças. A partir da Idade Média, e por influência do catolicismo, a figura maligna do elfo foi amenizada, tornando-se um símbolo dos fenômenos atmosféricos – dos ventos, da chuva e dos trovões –, assim como leal auxiliar de personagens da literatura épica. Assim, na canção de gesta *Huon de Bordeaux* (século XIII), de autoria anônima, Oberon, o rei dos elfos, é alguém que conhece os pensamentos humanos e os segredos do paraíso. Com seus conhecimentos, salva da condenação o herói Huon. Oberon aparece ainda em poemas de Spencer (*A Rainha das Fadas*), de Christoph Wieland (*Oberon*), nos *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, ou na ópera homônima de Weber.

ELIPSE

Figura retórica de construção sintática que faz omitir uma palavra ou oração facilmente perceptível, tornando concisa a oração. Exemplo: Cumprimentei-a (eu). E só então percebi quão incisivo (era) o seu olhar.

ELITE

Para a teoria política, refere-se a uma minoria social organizada que detém o privilégio do poder, seja ele o do governo político, das determinações ou decisões econômicas, ideológicas, sociais ou culturais, distinta e superior a uma maioria – socialmente a “massa” de governados, consumidores, praticantes ou seguidores. A primeira teoria das elites foi exposta formalmente pelo italiano Gaetano Mosca em seus *Elementos de Ciência Política*, datado de 1896: “Em todas as sociedades... existem duas classes de pessoas: a dos governantes e a dos governados. A primeira, sempre menos numerosa,

cumprir todas as funções públicas, monopoliza o poder e goza as vantagens que a ele estão anexas (aristocracia ou elite); enquanto a segunda, mais numerosa, é dirigida e regulada pela primeira, de modo mais ou menos legal, de modo mais ou menos arbitrário ou mesmo violento, fornecendo àquela (à elite) os meios necessários de subsistência e os que são necessários à vitalidade do organismo político". A difusão do termo, no entanto, veio com o seu contemporâneo Vilfredo Pareto em cujos livros (Sistemas Socialistas, 1902, e Tratado de Sociologia Geral, 1916) a distinção ou a oposição elite-massa é afirmada como lei sociológica e política inevitável. Para ambos os autores ainda, a elite deve a sua força e supremacia à organização que é capaz de impor e às estreitas relações de seus interesses particulares ou grupais, que se mostram solidárias principalmente em momentos de crise. A massa ou a maioria, ao contrário, tende a ser desorganizada e dispersa. O vocábulo extrapolou o terreno político-econômico original para se infiltrar em outros domínios culturais e organizacionais, como elite intelectual (científica, artística ou religiosa), elite burocrática (administradores e executivos de instituições públicas ou privadas) ou ainda elite esportiva, designando o grau mais elevado no exercício do conhecimento, da influência exercida no meio social, no prestígio adquirido, na eficiência demonstrada, na riqueza obtida ou na capacidade decisória. Por fim, o vocábulo não indica, essencialmente, o modo como a elite exerce o seu domínio ou superioridade. Ou seja, tanto haverá elites em regimes democráticos, quanto em sistemas ditatoriais. Em outras áreas, uma elite poderá ser formada por força de nascimento, por freqüência a círculos sociais ou ainda por conquista ou méritos individualmente demonstrados.

EMBEBIDO. *ADOSSADO

EMBOÇO. *AFRESCO

EMBOITÉ

Salto coreográfico ou de dança classicamente caracterizado pela seguinte evolução: com os pés cruzados inteiramente (quinta posição), procede-se a um *demi plié* e executa-se um primeiro pulo com uma das pernas esticada, em ponta, e a outra dobrada a 45 graus. A descida é feita sobre a perna anteriormente tensionada, enquanto a outra se movimenta para a frente e se dobra. Faz-se um novo salto acompanhado de movimentação para frente da perna livre e termina-se em *demi plié*. Uma seqüência parecida e mais difícil é a realizada "en tournant", isto é, girando-se o tronco em ambos os saltos, até completar-se uma volta de 360 graus.

EMBUTIDO. *INCRUSTRAÇÃO

EMOÇÃO. *PAIXÃO

EMPASTAMENTO, EMPASTE

Técnica utilizada em pintura a óleo e pintura acrílica e que consiste na aplicação de camadas espessas de tinta em determinadas áreas, a fim de sugerir ou aumentar a sensação visual de profundidade, por contraste com zonas mais lisas, ou a de relevo, opondo áreas mais sombreadas, densas, a outras mais claras ou luminosas. A pintura de Van Gogh, por exemplo, revela extrema densidade no uso do empaste. Do italiano *impasto*.

EMPIRISMO

Corrente ou atitude filosófica que faz da experiência – aqui entendida como um conjunto

impessoal ou coletivo de vivências acumuladas – e dos dados sensoriais as fontes primárias do conhecimento e os critérios mais adequados para a determinação da verdade. Diferentemente do inatismo (ver), a razão, para os adeptos do empirismo, configura-se inicialmente como “tábula rasa”, isto é, como um quadro em branco ou matriz virgem cujo conteúdo será escrito ou gravado pelas sensações, percepções e associações entre ambas, formadoras, por sua vez, dos hábitos coletivos (e individuais) e também da memória. Duas de suas máximas são: não há nada na inteligência que não tenha estado antes nos sentidos (Locke); todo “ser” somente adquire esta substancialidade quando pode ser percebido (“esse est percipi”, na fórmula de Berkeley). Por conseguinte, a razão e as idéias por ela desenvolvidas são “construções a posteriori”. Isso significa dizer que o real ou a realidade depende basicamente da percepção, não sendo algo autônomo. Elabora-se ao longo do tempo em virtude de sucessivas repetições e associações causadas pelo contato com objetos e fenômenos ou, em síntese, pela experiência. O empirismo não chega a negar o valor da razão, nem suas hipóteses ou teorizações, mas não admite que ela seja a origem do conhecimento ou se erija em critério absoluto da verdade. Ela é indispensável, isso sim, como mecanismo de associação e criação de idéias e de pensamentos, mas só passíveis de formulação pela semelhança ou diferença entre os fenômenos exteriores e naturais. Por isso, o seu critério de verdade é a exigência de uma verificação de fato, sensível, evidente e, se possível, controlável. Com isso, o empirismo rechaça qualquer noção de supra-sensível ou de abstração mental pura. Como o definiu Hegel, não sem uma certa ironia: “aquilo que o homem quiser admitir em seu saber deverá ir ver pessoalmente, confirmar pessoalmente sua presença”. Já na baixa Idade Média, filósofos como Roger Bacon e Guilherme de Ockham filiavam-se às concepções empiristas. Mas a grande difusão da doutrina ocorreu com os pensadores britânicos dos séculos XVI ao XVIII: Francis Bacon (*Instauratio Magna*), George Berkeley, principal representante da corrente idealista ou espiritualista (Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano), John Locke (Ensaio sobre o Entendimento Humano), David Hume, o mais cético dentre eles (Tratado sobre a Natureza Humana, Inquérito sobre o Conhecimento Humano), além do francês Étienne de Condillac (Tratado das Sensações). Por vezes, o empirismo desses filósofos é também chamado sensualismo ou sensismo, dada a importância atribuída às sensações. Mais modernamente (século XX), consideraram-se “empiristas lógicos” os integrantes do Círculo de Viena, como Rudolf Carnap, Otto Neurath, Kurt Gödel e Friedrich Waissmann, ou ainda o filósofo e matemático inglês Bertrand Russell.

ENCADERNAÇÃO

Trabalho de revestir o livro e que consiste na cobertura de suas folhas para protegê-lo e, por vezes, ornamentá-lo. As técnicas de encadernação tiveram início no primeiro século da era cristã, quando os antigos livros em volumes (rolos) passaram a ser confeccionados no formato de cadernos, quadrados ou retangulares. Desde então, têm servido como cobertura materiais como o pano, o couro, placas de metal, o cartão, o papel e o plástico. O uso de capa leve, feita em papel ou cartão, recebe o nome específico de cartonagem.

ENCÁUSTICA

Processo e técnica de pintura em que os pigmentos de tinta se misturam à cera, proporcionando grande resistência aos efeitos danosos da umidade e da luminosidade naturais. Desde a sua criação por artistas da antiguidade grega, a tinta é amalgamada com cera quente, derretida, preferencialmente a de abelha, em sua variedade branca, devendo ser imediatamente aplicada sobre o suporte, antes do resfriamento e solidificação (o nome em grego significa “queimado em”). Para isso, trabalhava-se a tinta com uma espátula aquecida e um ferro próximo à brasa. Nos dias atuais, entretanto,

tem-se tentado o emprego de cera industrial, cristalina e microtexturizada. Misturada à aguarrás ou terebentina, forma uma pasta facilmente missível com pigmentos e de aplicação a frio. Outra possibilidade é a de se formar uma pasta, combinando-se a cera com óleo desidratado. As propriedades dominantes nas várias misturas são, no entanto, as que derivam da cera – caráter translúcido e opalescente das cores (refração brilhante), durabilidade, obtenção de texturas e de empastes. Na antigüidade, seu aprimoramento técnico deveu-se ao pintor Pausias (século IV a.C.), mas as obras mais antigas e ainda remanescentes são retratos das múmias de Fayum, no Egito, datados entre o primeiro século antes de Cristo e o terceiro de nossa era. Foram executados em telas finas de madeira, sobre aparente camada inferior de gesso. A encáustica permaneceu em uso entre os artistas cristãos primitivos, e até o século VIII, sendo redescoberta pela pintura gótica do século XIII, que a empregou em trabalhos murais. A técnica mais tradicional exige grande precisão e rapidez de manuseio, tendo sido raramente empregada após a Idade Média, em virtude do aparecimento da pintura a óleo. O muralismo mexicano, no entanto, voltou a utilizar-se da encáustica, aproveitando-se de aparelhos especiais para aquecer a superfície da pintura, a paleta e o pincel. Genericamente, tinta em cuja composição é utilizada cera dissolvida. São derivações da encaústica, por exemplo, o giz de cera, o giz pastel e o pastel oleoso.

ENCENAÇÃO, ENCENADOR

Constitui a arte de dar vida, adaptar ou interpretar, por meio de atores ou figuras (como os bonecos ou desenhos) a literatura dramática (no teatro), a partitura operística, os roteiros cinematográfico, videográfico e telenovelistico, ou ainda a concepção coreográfica, transformando cada uma destas criações em espetáculo cênico-visual. Significa, portanto, a metamorfose de um imaginário indireto, isto é, mediatizado por uma escritura ou código prévio, em um mundo objetivo, pleno e tridimensional. Em resumo, com a encenação tem-se uma “presença existencial” mais complexa, em virtude dos elementos sensitivos que traz à cena. Assim fazendo, a encenação conduz o leitor à condição de espectador, postando-o frente a uma ação e a personagens animados. Além do trabalho específico de interpretação (de atores, cantores, bailarinos e ainda da manipulação de bonecos), a encenação envolve as técnicas concorrentes e indispensáveis do espetáculo: a cenografia, a iluminação, a sonoplastia, a caracterização (figurinos, maquiagem, adereços). Daí também o papel relevante do encenador (diretor). Cabe a ele subordinar cada parte a um princípio geral e a um sentido unificador. Como sugeria Gordon Craig, “uma obra de arte não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único”. Portanto, o encenador, além de um primeiro “intérprete” e “doador” dos sentidos, é aquele que concebe e coordena, em suas linhas principais, as formas e os ritmos do conjunto dramático, as nuances e intensidades psicológicas dos intérpretes, assim como o envolvimento plástico no interior do qual a ação se desenrola, a fim de lhes dar uma configuração total ou integrada (o estilo da encenação). Historicamente, sua importância desenvolveu-se ao longo do século XIX, consolidando-se no XX, quando o encenador converteu-se em “mastermind” da dramaturgia. Já em 1884, escrevia Becq de Fouquières em sua *Arte da Encenação*: “Perguntamo-nos, não sem nos inquietarmos, aonde vai parar a encenação. Sem dúvida, há limites que ela não poderá ultrapassar, mas continuará a usurpar o domínio literário e, desde já, a ação que conjuga todos os elementos de um drama é tênue e fugidia”. Até então (salvo exceções), a coordenação dos espetáculos cênicos era atribuída aos atores principais ou a alguém encarregado de supervisionar os ensaios, restringindo-se quase sempre à marcação. Em francês, *mise-en-scène*; em inglês, *direction*; em alemão, *Regie*; em italiano, *regia*. Ver também *Dramatização* e, adicionalmente, *Teatro*.

ENCENAR

1. Levar à cena, transformando em realização visual e espetáculo público, um texto literário dramático, um roteiro, uma partitura operística ou uma concepção coreográfica, seja diretamente (presença ao vivo), seja por meio de registro ou gravação. Em realidade, o ato de encenar ocorre após a finalização de todos os trabalhos ou processos artísticos e técnicos que lhe são indispensáveis e que se consubstanciam no processo anterior de montagem: ensaios, cenarização, iluminação, etc. Em cinema ou em produção videográfica, no entanto, a encenação também se complementa com a fase posterior da montagem laboratorial (ver Cinema). 2. Transformar um conflito dramático e as características psicológicas de seus personagens em seqüências de ações – falas, gestos, cantos, comportamentos e movimentos corporais. *Encenação.

ENCÍCLICA

Até o século VII, constituía uma simples carta *circular* entre eclesiásticos. Sob o pontificado de Martinho ou Martim I (649-655), o chefe da igreja católica adotou esta denominação para manifestar suas orientações à Igreja de Cartago. Ainda assim, somente a partir de Gregório XVI, no início do século XVIII, é que a encíclica (“*egkuklioi epistolai*”, em grego, ou “*epistola encyclica*”, em latim) ganhou a conotação de recomendação explícita e indiscutível do papa para todos, clero e fiéis, de maneira *ex-cathedra* (por privilégios do cargo). Por ela, afastam-se as controvérsias existentes a respeito do assunto em pauta e firma-se uma posição clara, tanto teórica quanto prática, passível de revisão apenas por outra epístola. Por tradição, o título de uma encíclica tem sido formado pelas palavras contidas no início do texto, originalmente em latim. Assim, por exemplo, a *Mysterium Fidei* (Mistério da Fé), de Paulo VI: *Mysterium fidei, inefabile nempe Eucaristiae donum, quod a Sponso sua Christo tanquam immensae charitatis pignus accepit, Catholica Ecclesia...* (A Igreja Católica recebeu de Cristo, seu esposo, a inefável dádiva da Eucaristia, Mistério da Fé...). Entre os grandes documentos papais encontram-se a “*Rerum Novarum*” de Leão XIII (1891), versando sobre a melhoria indispensável das condições de vida da classe trabalhadora; a “*Mater et Magistra*” de João XXIII (1961), evocando a necessidade de se unir a salvação da alma à prosperidade e ao bem-estar sociais; a “*Populorum Progressio*” de Paulo VI (1967), em que se requer a ajuda dos países ricos para a superação dos problemas socioeconômicos de populações e países subdesenvolvidos; a “*Fides et Ratio*”, de João Paulo II (1998), em defesa de conceitos universais e atemporais, formulados simultaneamente pela fé e pela razão.

ENCICLOPÉDIA

O desejo de criar uma estrutura escrita que reúna, classifique, sintetize, conserve e articule os mais variados saberes ou conhecimentos humanos constitui a intenção primordial dos projetos e das realizações enciclopédicas. Do grego *enkykliā* (em ciclos) *paideia* (aprendizado, educação), possuiu, originalmente, o sentido de ciclo de estudos elementares, tendo-se por objetivo construir uma ampla base de formação cultural, também conhecida como polimatia. Já na civilização latina, entre as obras que anunciavam o então nascente espírito enciclopédico – o de conservar e transmitir um corpo de conhecimentos – podem ser mencionadas as *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* de Varrão (século I a.C), versando sobre religião e história do povo romano e a *História Natural* em 37 livros (*Naturae historiarum libri triginta septem*) de Plínio, o Antigo (século I), cuja ambição de vida foi, conforme seu sobrinho, Plínio, o Jovem, “anotar e colher informações”. Na Idade Média, e antes mesmo da fundação de universidades, a influência romana e a dupla necessidade de organizar os estudos e preservar os saberes manifestaram-se em livros como a *Instituição das letras divinas e humanas* (*Institutiones divinarum et saecularium litterarum*)

de Cassiodoro (século VI), a *Bibliotheca* de Fócio (século IX, em Bizâncio) ou as Etimologias (*Etymologiae*) de Isidoro de Sevilha (século VII), amplo mapa das artes liberais, da história, da teologia, do direito e das artes militares. No século XII, o polímata e místico Ramón Llull procurou demonstrar que a “árvore da ciência” (*arbor scientiae*), um dos tratados de sua vastíssima *Ars Magna*, constitui uma metáfora da unidade que existe entre a realidade dos seres criados (campo da ontologia) e a expressão do saber, realizada pela linguagem (campo da epistemologia). Em síntese, o conhecimento humano seria capaz de refletir ou reproduzir a ordem e as coisas estabelecidas por Deus. As perspectivas de integração ou de articulação de campos de conhecimento, assim como de elaboração de sistemáticas de saber (com intuídos didático e epistemológico) vieram a incorporar-se às concepções enciclopédicas no decorrer do Renascimento. Foi o caso, entre outros, do *Cursus philophici encyclopaedia*, de Johann Alsted, editado em 1620. Na seqüência, o rápido desenvolvimento de novos ramos científicos, incluindo-se os de natureza empírica e aplicada, como a óptica, a química e a mecânica, acabaram por influenciar a configuração da enciclopédia moderna, a partir do século XVIII. Um primeiro exemplo pode ser observado então na *Biblioteca Universale Sacro-Profana* de Vicenzo Coronelli, prevista para ter 45 volumes, mas da qual foram concluídos apenas sete entre 1701 e 1706. Adiante, foram escritas a *Cyclopaedia* inglesa de Ephraim Chambers (1728) e a *Encyclopédie* francesa coordenada por Diderot e d’Alembert (1751-1757 e 1765-1772). Como o subtítulo desta última indicava – *dictionnaire raisonné* (dicionário raciocinado ou argumentado) – tinha por princípio de elaboração tratar os campos do conhecimento e os vocábulos a eles pertinentes de modo convenientemente racional, iluminista. O ordenamento alfabético foi ali adotado pela primeira vez, dando-se preferência a um procedimento epistemológico objetivo e didático, e não subjetivo ou especulativo, como várias anteriores o tinham sido. Convertida em modelo, propiciou subsídios valiosos para as que dali se seguiram: a *Encyclopaedia Britannica* (1768), a *Allgemeine Encyclopädie der Wissenchaften und Kunst* (1819), a *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeu-Americana* (espanhola, 1905), a *Enciclopedia Italiana Treccani* (1929), a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (portuguesa, 1935) ou a Enciclopédia Larousse, inicialmente *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*.

ENCULTURAÇÃO

Neologismo criado pelo antropólogo M.J. Herskowitz (*Man and His Works*) para designar o processo social de absorção das regras, hábitos e valores culturais por que passa o indivíduo, desde o seu nascimento, a fim de adaptá-lo a um padrão geral, ainda que flexível. A enculturação tem início já na fase neonatal (na maneira do parto, na forma como é limpo e vestido o recém-nascido) e se desenvolve pela superação ou pela transformação dos aspectos puramente biológicos da herança filogenética – genericamente, os processos de educação e de socialização. É encarada, portanto, como um *continuum*, embora dividido em etapas sucessivas – infantil, juvenil, adulta, de envelhecimento e morte.

EN DEDANS, EN DEHORS

Fundamentos do balé clássico que designam os giros ou movimentos de rotação executados com um pé em ponta, na base, e a outra perna livre para descrever um círculo em torno do eixo do corpo. O giro “en dehors”, mais antigo, é aquele feito para o lado oposto em que a se encontra a perna de apoio. O “en dedans”, introduzido já no século XX, é executado na direção em que se encontra a perna de sustentação. Se a rotação é feita com a perna livre tocando o solo, diz-se “jambe en terre”. Se a perna livre estiver elevada, denomina-se o movimento “jambe en l’air”.

ENGENHO

1. Inventividade, capacidade de criação. 2. Aptidão natural, gênio, talento.

ENGOBE, ENGOBO

Barro fluido, diluído em água, e com acréscimo de colorantes, para decoração e pintura de peças cerâmicas. O engobo pode ser aplicado com pincéis, por imersão ou por aspersão.

ENJAMBEMENT

Termo francês proveniente do verbo *enjamber* (andar a passos largos, quase saltando) e que se refere a uma técnica de construção poética pela qual o sentido de um verso é interrompido e só complementado no que lhe segue. Uma de suas primeiras definições provém do século XIV, nas palavras de Nicolò Tibino: “Muitas vezes acontece que, terminada a consonância, o sentido da oração ainda não chegou ao fim” (*Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus orationis non est finitus*). Embora usado desde a Renascença, seu emprego teve larga aceitação na poesia moderna e experimentalista do século XX. O enjambement torna-se um meio de quebrar o ritmo natural ou a fluência esperada do verso. Exemplos: “Mas um terror antigo, que *insepulto / Trago* no coração, como *de um trono / Desce* e se afirma meu senhor e dono” (Fernando Pessoa). “A tarde cai, *por demais / Erma, úmida e silente...*” (Manuel Bandeira). A palavra pode ainda ser usada para a técnica da rima encadeada, pela qual os fonemas finais de um verso têm consonância com outros no meio do verso seguinte: “Ouve, ó Glaura, o som da IIRA, / que susPIRA, lagrimOSA, / AmorOSA em noite escURA / Sem aventURA, nem prazer” (Silva Alvarenga). Em língua portuguesa, usa-se também a palavra Cavalgamento.

ENREDO

Seqüência de incidentes ou de ações imaginárias, interrelacionadas e completas, que representam e descrevem uma história ou assunto em obras narrativas, dramáticas, épicas ou coreográficas, dando-lhes um *significado*. Assim, na interpretação de E.M. Forster, será apenas história o fato de sabermos que “o rei morreu e depois morreu a rainha”. Será enredo se estiver escrito que “o rei morreu e, *de dor*, morreu a rainha”. O enredo, portanto, constitui o lado intelectual de uma ação ou história (Richard Moulton). Ou ainda, na opinião de Eric Bentley, “a matéria-prima do enredo é a vida... os raros clímax das situações extremas da vida ou da existência cotidiana, em suas formas secretas. O enredo é a ordenação desse material. Acarreta a aplicação de um princípio racional ao caos do irracional”. De maneira mais corriqueira, o mesmo que entrecho, trama, *fábula (2) ou *intriga.

ENSAIAR

1. Exercitar, repetir e apurar as cenas de uma peça de teatro ou de um roteiro cinematográfico, incluindo-se os diálogos, marcações, iluminação, sonorização, etc. 2. Estudar e repetir os passos, movimentos conjuntos e gestos previstos em uma coreografia de bailado ou dança. 3. Exercitar peça musical para uma apresentação pública ou gravação posterior.

ENSAIO

1. Ação de refazer variadas vezes os mesmos atos de uma série como exercício de aprendizado, de domínio e de fixação de técnicas e/ou dos conteúdos de uma expressão artística. Consiste, pois, numa necessidade operatória, relativamente ao corpo, à voz, à execução instrumental ou à dicção de textos, em busca de uma representação

considerada ideal. Do ponto de vista dramático, costuma-se distinguir: Ensaio de Mesa ou de Leitura – leitura e discussão do texto cênico entre os atores; Ensaio de Marcação – exercício dirigido pelo diretor teatral ou coreógrafo, em que os atores ou bailarinos apreendem e definem os movimentos individuais e de grupo para a encenação final; Ensaio de Junção – quando há necessidade de entrosar linguagens diferentes e complementares, como texto, música e bailado; Ensaio Público – aquele que é realizado como teste para uma platéia convidada, ou ainda com cobrança de ingressos, servindo de auxílio financeiro para a montagem do espetáculo. 2. Apresentação escrita podendo envolver os mais variados temas, como os de natureza artística, filosófica, política, histórica, científica ou os de hábitos culturais, na qual se expõem as visões pessoais, subjetivas, à maneira de um livre-exame crítico e comentado. Consultar, com mais detalhes, Gêneros Literários.

ENTABLAMENTO

A estrutura horizontal e superior, ou ainda o coroamento de templos e edifícios greco-romanos, ou neles inspirados, que se inscreve nas ordens da arquitetura (conferir a expressão). Sustentado por colunas, subdivide-se em: a) arquitrave (parte inferior); b) friso (parte intermediária, na qual se encontram os tríglifos e as métopas) e c) cornija (a moldura mais elevada, sobre a qual repousa o telhado, contendo, em sua forma completa, duas estruturas horizontais e paralelas – a faixa, inferior, e o cimácio, superior). Ver também *Civilização Clássica e Helenismo.

ENTALHE, ENTALHO

Linhas incisas ou desenho escavado manualmente sobre a superfície de placas de metal, como o aço, o cobre ou o zinco, com auxílio de instrumentos pontiagudos ou raspadores, uso de ácidos, vernizes ou cera, a fim de se formar uma matriz em negativo (incisões para baixo), por meio da qual se obtém uma série de estampas ou reproduções de peças (gravuras, moedas e medalhas). O mesmo que encavo. Consultar, com maiores detalhes, Gravura e Gravura em Metal.

ENTELEQUIA

De ἐντελής, perfeito, e ἔχειν, possuir, significa, no original grego, posse da perfeição. Na tradição aristotélica, constitui o princípio criador do ser, por meio do qual ele passa da potência ao ato, do possível à realização concreta. Na formulação de Leibniz (Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano), “as enteléquias, quer dizer, as tendências primitivas ou substanciais, quando acompanhadas de percepção, são as almas”, isto é, aquilo que permite o pleno desenvolvimento do ser.

ENTERTAINER

Vocábulo inglês consagrado pelo universo do *show business* e da televisão americanas, e utilizado para designar o profissional versátil que atrai e mantém a atenção do público, em espetáculos ao vivo ou gravados, anunciando os números ou quadros do programa, fazendo comentários (geralmente humorísticos), entrevistas curtas com personalidades, ou ainda pequenos números musicais de canto ou de execução instrumental, realizados entre as apresentações de outros artistas, inclusive as suas próprias. Literalmente, “aquele que entretém, diverte”. O mesmo que *show-man*, *show-woman*.

ENTIMEMA

Parte de um raciocínio que foi omitida ou tipo de silogismo em que uma das premissas está apenas subentendida.

ENTOAÇÃO, ENTONAÇÃO

1. O ato de fazer soar ou tocar instrumento, tanto quanto cantar (erguer a voz). 2. Afinar um instrumento ou a voz, a fim de fazê-lo(a) soar com seu timbre característico.

ENTREATO

1. Intervalo entre os atos de uma execução musical, operística, teatral ou coreográfica. 2. Apresentação musical ou representação dramática breves, inseridas durante o intervalo do espetáculo principal. O mesmo que Entrecena. O italiano "intermezzo" é usado internacionalmente também neste sentido. *Interlúdio e *Entremês, Entremez.

ENTRECENA. *ENTREATO

ENTRECHAT

Termo francês, de uso internacional, significando o movimento de dança ou balé que consiste em tocar rapidamente as pernas ou panturrilhas, uma ou duas vezes, ao mesmo tempo em que se executa um salto vertical, afastando-se depois as pernas. Pode ser executado sobre um mesmo ponto ("entrechat royal" ou "entrechat trois", por exemplo) ou em deslocamento espacial (vão). Neste último caso, denomina-se "entrechat de volée" e as pernas, ao invés de se afastarem, juntam-se.

ENTRECHO

História ou enredo (consultar) narrativo ou dramático, imaginariamente concebido; trama, intriga, fábula.

ENTREMÊS, ENTREMEZ

Na Idade Média, consistia de uma breve encenação dramática a cargo de bobos, bufões ou saltimbancos, realizada entre as partes de uma ceia senhorial (em francês, "entre mets", ou seja, entre os pratos da refeição). Na Espanha, durante os séculos XVI e XVII, passou a se referir a uma peça teatral curta, de um ato apenas, inserida no intervalo de uma comédia ou auto sacramental mais longo, ou, como o definiu pela primeira vez o *Diccionario de las Autoridades*, editado no início do século XVII em Espanha: "representação breve, jocosa e burlesca, a qual se entremete de ordinário entre uma jornada (encenação) e outra da comédia (peça teatral), para maior variedade ou para divertir e alegrar o auditório". Habitualmente, tratava de situações populares, cotidianas, mostrando cenas da vida em sociedade e familiares. No correr do século XVII converteram-se em representação autônoma, sendo cultivada por grandes autores, como Francisco de Quevedo, Calderón de La Barca ou Cervantes. Este último escreveu oito entremeses, entre os quais, O Juiz dos Divórcios, O Rufião Viúvo, O Velho Enciumado e A Cova de Salamanca. O mesmo que "intermezzo dramático".

ENTRUDO

Brincadeira popular durante a época de carnaval, introduzida no Brasil por imigrantes portugueses ainda no período colonial, e que consistia em molhar e enfarinhar pessoas e transeuntes, nas ruas e nas casas, com o uso de baldes e tigelas. Geralmente, era motivo de brigas entre foliões e não foliões. Aos poucos, substituíram-se a farinha e a água por limões de cheiro (bolas de cera contendo água perfumada) ou bisnagas de vinho ou de suco de groselha. O entrudo foi suplantado pela introdução do zé-pereira* e dos bailes carnavalescos que, por sua vez, adotaram as serpentinas, os confetes e o lança-perfume.
*Carnaval.

ENVOI

Palavra francesa (envio) que indica a estrofe final de uma poesia, contendo habitualmente a metade dos versos da seqüência ou estrutura anterior, servindo de ofertório ou dedicatória. Muito comum o seu emprego no gênero Balada (ver o vocábulo).

EPAULEMENTS

Em dança, as posturas e movimentos simultâneos dos ombros, de modo que eles não apenas sustentem como acompanhem os desenhos dos braços durante a execução coreográfica.

ÉPICA. *EPOPÉIA E *GÊNEROS LITERÁRIOS

EPIFANIA

1. Do grego *epiphania*, aparição, é utilizada como revelação divina ao ser humano, de maneira súbita e fugidia. Se no Velho Testamento Deus se deixa apenas escutar, no Novo ele se mostra também pela visão. São episódios dessa experiência a revelação de Deus Pai durante o batismo de Cristo, o milagre do vinho em Caná e a revelação da divindade de Cristo, recém-nascido, aos Reis Magos (Festa da Epifania, em 6 de janeiro).
2. Manifestação divina ou sagrada, ou de um ente sobrenatural aos homens, sob forma material ou espiritual. *Revelação.

EPIGONO

1. Discípulo ou seguidor de um mestre em artes ou ciências. 2. Autor que, na utilização de formas, temas e conteúdos, aproxima-se mais das características de uma geração anterior (contrário a Prógono).

EPIGRAFE

1. Inscrição feita em relevo ou entalhada sobre material ou suporte durável, como pedra, argila ou metal, habitualmente deixada em monumentos. 2. Citação ou sentença, em prosa ou verso, colocada no frontispício de um livro ou no início de um texto, servindo de síntese expressiva ou de idéia condutora para o assunto tratado a seguir. Os escritores da escola romântica, entretanto, se utilizaram habitualmente das epígrafes, muitas vezes de modo livre, sem vínculos com o conteúdo. *Epigrama.

EPIGRAFIA

Estudo e análise das inscrições e textos encontrados em materiais paleográficos resistentes (pedras, paredes, túmulos, conchas, marfins) e monumentos (arcos, colunas, por exemplo). Inclui a datação, decifração e interpretação dos escritos. A maior coleção epigráfica do ocidente é a da Academia de Berlim, que reúne inscrições gregas antigas.

EPIGRAMA

1. Poesia ou comentário irônico, satírico, de pequena dimensão, cultivada na Roma antiga por autores como Marcial, Catulo e Ausônio. Dois exemplos de Marcial: “Nos tempos passados, Diaulo era médico; agora é coveiro. E coveiro agora, continua a fazer o que fazia como médico”; “Tu quer saber, ó Lino, os juro que me dá a minha pequena propriedade no campo? São estes: lá estando não te vejo, ó Lino”. 2. Dito, máxima ou sentença de teor crítico, como a que resume o relativismo do conhecimento feita pelo sofista Protágoras: “O homem é a medida de todas coisas, do ser daquilo que é, do não-ser daquilo que não é”. Ou seja, todo conhecimento depende do indivíduo que conhece, não havendo verdade ou erro absolutos, senão representações subjetivas. 3. Inscrição tumular, em monumentos, ou epígrafe, consoante a origem do vocábulo: *epi*

(sobre) e *gramma* (palavra).

EPÍLOGO

1. Último ato ou cena final de uma peça de teatro ou de um texto épico. 2. Fala derradeira do texto dramático, pela qual o autor explica as intenções gerais da ação. Esta foi a acepção original, utilizada nos teatros grego e romano, momento de recapitulação da história, de exortação à reflexão e de agradecimento aos espectadores. 3. Em música erudita, trecho, peça ou movimento de conclusão da obra.

EPIMÍTIO

O sentido ético ou moral contido em uma *fábula ou *conto, normalmente resumido em seu final. Assim, por exemplo, diz a fábula A Panela de Ferro e a Panela de Barro, de La Fontaine: “A panela de ferro, um certo dia / Ao sair do esfregão da cozinheira / Mui fresca e luzidia, / Disse à de barro, sua companheira: / - Vamos dar um passeio / Fazer uma viagem de recreio. / - Iria com prazer, disse a de barro, / Mas sou tão delicada, / Que se acaso num seixo ou tronco esbarro / Lá fico esmigalhada! / Acho mais acertado aqui ficar / Ao cantinho do lar. / Tu sim que vais segura. / A pele tens mais dura. / - Se é só por isso, podes ir comigo; / É medo exagerado o teu – contudo / Se houver qualquer perigo, / Serei o teu escudo. / A tal dedicação, a tal carinho / Não pôde a companheira replicar, / E as duas a caminho / Lá vão nos seus três pés a manquejar. / Mas ai! Não tinham dado quatro passos, / Numa vereda estreita, / Eis que se tocam – e a de barro é feita, / Coitada, em mil pedaços. / *Para sócio não busques o mais forte / Que te arriskas de certo à mesma sorte*”. Na fábula O Gato e o Passarinho, de Jacques Prévert, conta-se a história de um gato que come, pela metade, o único passarinho ainda vivo da cidade. As pessoas fazem um cortejo fúnebre para enterrar os restos da ave e uma menina não pára de chorar. O gato confessa-lhe então que preferiria tê-lo comido todo e dado a versão de que o pássaro fôra-se embora: “Tu sofrerias muito menos / só um pouquinho de tristeza / e outro pouquinho de saudade.../ *Nunca devemos fazer as coisas pela metade*”.

EPINÍCIO

Originalmente, ode para ser cantada em coro, em homenagem aos vencedores de quaisquer dos quatro jogos pan-helênicos, em seus regressos às respectivas cidades, e por elas encomendada. Elaborado em grupos de estrofes de três versos, dividia-se ainda em três seções: o relato da vitória, uma interpretação mítica da modalidade e o elogio particular do vencedor. Por extensão, canto, hino ou poema de vitória, de qualquer natureza. Verificar também Ode.

EPISÓDIO

1. No teatro grego, conforme o define Aristóteles, designa uma parte distinta, mas completa da ação dramática, inserida *entre* as intervenções do coro (cantos e danças). 2. Trecho, fato ou incidente preciso, mais comumente dialogado, inscrito e relacionado à ação principal, em obra de teatro ou cinematográfica, bem como ao conjunto de uma narrativa em prosa (romance, conto, novela) ou épico-poética. 3. Em música, uma seção secundária do tema, feita por modulação ou divertimento. Na fuga, por exemplo, o episódio constitui um desenvolvimento da exposição temática, realizado por variações de tonalidades, a fim de preparar uma nova entrada. Do grego *episodion*, aquilo que se acrescenta de modo acessório.

EPÍSTOLA

1. Documento de teor doutrinário escrito ou atribuído aos apóstolos Paulo, Pedro, Tiago, João e Judas às primeiras comunidades cristãs da Grécia e da Ásia Menor, a discípulos

determinados ou ainda “universais”, isto é, endereçadas a todos os homens, em forma de homilia. As de Paulo – epístolas aos Romanos, aos Coríntios (duas), aos Gálatas, aos Efésios, aos Filipenses, aos Colossenses, aos Hebreus, aos Tessalonicenses (duas), a Timóteo (duas), a Tito e a Filemon; as de Pedro – duas cartas universais; a de Tiago – às tribos de Israel; as de João – três universais; a de Judas – uma universal. 2. Sob o ponto de vista literário, consultar *Carta e *Epistolar.

EPISTOLAR

Um dos gêneros literários, ou paraliterários, vazado em prosa ou verso. Com este significado, consultar também Carta. Constitui a narrativa, romance ou novela, construída sob a forma de correspondências de cartas ou epístolas, das quais o autor pode ou não participar diretamente. Segundo Samuel Richardson, a forma epistolar é marcada pelas “descrições e reflexões instantâneas, escritas em um momento em que o coração se deixa agitar por desejos, temores e esperanças”, fazendo com que os fatos evoluam ou as personalidades se revelem por confissões íntimas. Disseminada sobretudo no século XVIII, “o século das cartas”, conforme expressão de Jürgen Habermas, são exemplos as “Cartas Persas”, de Montesquieu (1721), “Pamela” (1740) e “Clarissa Harlowe” (1748), do próprio Richardson, a “Nouvelle Héloïse” (1761), de Jean-Jacques Rousseau, Os Sofrimentos do Jovem Werther (1774), de Goethe, “As Ligações Perigosas” (1782), de Choderlos de Laclos, ou Últimas Cartas de Jacopo Ortis (1799), de Ugo Foscolo. Na acertada opinião de Montesquieu, o romance epistolar revela-se o mais próximo da literatura dramática, teatral: “Essas espécies de romance ordinariamente obtêm êxito porque as próprias personagens dão conta de sua situação atual; o que faz com que se sintam as paixões mais do que em todas as narrativas que se poderiam fazer sobre elas” (Reflexões).

EPISTOLÁRIO

Livro litúrgico, contendo exclusivamente as epístolas ou cartas dos apóstolos às comunidades cristãs primitivas (como as cartas de São Paulo aos Coríntios, ou a de Tiago às tribos de Israel), para serem lidas na missa.

EPÍSTROFE

Figura literária de construção que faz repetir palavras, fazendo-as aparecer também no final de frases ou de versos. Assim, por exemplo, “Virgens nas pontes *dando adeus*, nas praias. / *Dando adeus* nas rochas, nos penhascos altos – *dando adeus*” (Augusto Frederico Schmidt). Ou ainda: “Parece-me que eles vieram ao mundo para ser *ladrões*; nascem de pais *ladrões*; criam-se em meio a *ladrões*; morrem como *ladrões*” (Heitor Pinto). Cotejar *Anáfora.

EPITÁFIO

1. Inscrição tumular ou epígrafe em monumentos funerários. 2. Na cultura romana, adquiriu forma literária, normalmente a de uma pequena poesia de elogio fúnebre. 3. Pequena poesia satírica, ou epigrama (consultar), cuja pessoa de quem se fala é tratada como se estivesse morta, ou seja, temporalmente ultrapassada.

EPITALÂMIO

Canto ou hino poético de celebração de núpcias ou mesmo de bodas nupciais. Conforme Olavo Bilac e Guimarães Passos (Tratado de Versificação), havia dois tipos na antiga Grécia: aquele consagrado ao despertar do casal após a primeira noite (epitalâmio *egértico*) e o oferecido em ocasiões comemorativas do casamento (epitalâmio *coemético*). Safo, Teócrito, Torquato Tasso, Giambattista Marini, Sá de Miranda, Edmund Spenser ou

Cláudio Manuel da Costa são alguns dos principais autores deste gênero de poesia circunstancial. De *epi* (sobre) e *thálamos* (alcova).

EPÍTETO

Alcunha ou cognome, como o de “caçador de esmeraldas”, dado ao bandeirante Fernão Dias Paes Leme, “águia de Haia”, atribuído a Rui Barbosa, ou “o multiastuto”, com o qual Homero se refere a Ulisses. Constitui uma locução ou palavra que acrescenta um atributo a alguém, a fim de lhe atribuir uma característica singular ou de episódio histórico.
*Antonomásia.

EPODO. *ODE

EPOPÉIA

Espécie ou subgênero literário e poético que se caracteriza por apresentar uma narração versificada de ações heróicas, referir-se a eventos de origens, a momentos históricos e marcantes de um povo (epopéia ou épica heróica) ou ainda a experiências transcendentais, místicas, de temática religiosa (a epopéia sacra). Entre as epopéias heróicas criadas pela civilização clássica antiga, encontram-se A Ilíada e a Odisséia, atribuídas a Homero, A Eneida, de Virgílio, ou a Farsália, de Lucano. Posteriormente, no século XII, tem-se o Cantar de Mio Cid, de autor anônimo, e, já no Renascimento, Orlando Furioso, de Ariosto, Os Lusíadas, de Camões, ou La Araucana, de Ercilla y Zúñiga. As de conteúdo religioso (cristão) apareceram em fins da Idade Média com a mística Comédia de Dante e foram cultivadas pelas literaturas clássica e barroca nos séculos XVI e XVII, sendo exemplos: *Christias*, de Marco Vida, *San Isidro*, de Lope de Vega, *Ester*, de Ansaldo Cebá, *Strage degli Innocenti*, de Giambattista Marino, *Cristiada*, de Diego de Hegeda, *Davidéis*, de Abraham Cowley e os *Paraísos* (Perdido e Reconquistado) de Milton. A epopéia heróica costuma apresentar regras poéticas de partes definidas, na seguinte seqüência: proposição (súmula do poema), invocação (súplica a entidades mitológicas ou divinas), dedicatória (oferecimento), narração (descrição dos fatos e ações) e epílogo. Consultar ainda Gêneros Literários.

ERÍNIAS

Quando Crono decepou os órgãos genitais de Urano, seu pai, o sangue que se derramou sobre Géia, a Terra-Mãe, fez surgir as Erínias (ou ainda Eumênides). Representam deusas vingadoras e implacáveis que punem os homicídios cometidos por pessoas consangüíneas, vistos como contrários à natureza e às gerações, assim como as faltas ou crimes morais que possam desestabilizar a ordem da sociedade. Circulam na terra e no Hades (região infernal) em número indeterminado (segundo Hesíodo e Homero) ou são conhecidas, já em períodos posteriores, como Megera (“tempestade”), Tisífone ou Tesífone (“ira”) e Aleto (“sem repouso”). No teatro clássico grego, essas deidades ao mesmo tempo éticas e vingadoras, são representadas pelo coro. Nas Coéforas, por exemplo, Ésquilo refere-se ao princípio de salvaguarda e de punição das Erínias nestes termos: “É uma lei que as gotas de sangue derramado na Terra exigem outro sangue, pois o assassínio clama pela Erínia, para que, em nome das primeiras vítimas, ela traga nova vingança sobre a vingança”. Já na peça Eumênides, na qual Oreste mata Clitemnestra, sua mãe, as Erínias reclamam veementemente a punição do filho matricida, mas Apolo o exculpa e o coro anuncia então que as Eumênides darão proteção eterna à cidade de Atenas. Em Roma, receberam o nome de Fúrias. Ver, adicionalmente, Édipo.

EROS

1. Princípio de atração e de reprodução, da união de forças opostas (*complexio* ou

coincidentia oppositorum), símbolo do desejo que emana dos sentidos e personificação do amor. Segundo Hesíodo, Eros (do verbo *érasthai*, desejar com ardor) nasceu do Caos, tanto quanto a Terra (Géia) e as profundezas do Tártaro. Na tradição órfica, seu pai é o Caos e a mãe a Noite (*Nix*). A genealogia pós-homérica, no entanto, diversificou-se bastante. Ora é filho de Hermes e de Ártemis (a mais difundida), ora de Hermes e de Afrodite Urânia, celestial, como também de Ares e de Afrodite Pandêmia (fruto, portanto, do amor e da guerra, ou do afeto e da discórdia). Sócrates e Platão (no Banquete) reproduzem a versão mitológica da sacerdotisa Diotima – a de ser ele um gênio ou demônio (*daimonion*), vale dizer, uma energia intermediária entre os homens e os deuses, pois que une e preenche o espaço entre o inferior e o superior. Por esta legenda, Eros não é nem feio, nem bonito, nem mortal, nem imortal. Constitui uma força que nos impele vigorosamente para o belo, desde o belo das coisas múltiplas e sensíveis, até o Belo uno, da contemplação abstrata, inteligível. Foi concebido pela Pobreza (*Penía*, a carência) e por Expediente ou Recurso (*Poros*), isto é, aquele que age premido por necessidade. A literatura, principalmente a poética, e depois a pintura e a escultura fizeram-no uma criança alada, travessa e maliciosa, uma criatura sempre jovem e irresponsável, avessa à razão, cujas flechas inoculam o desejo e as paixões (para um exemplo, ver Anacreôntico). Consultar ainda Psique. 2. Na teoria freudiana, Eros é o princípio que governa as “pulsões de vida”, opostas às de morte –Tanatos (embora este último termo não seja empregado por Freud) ou destruição. Como princípio, Eros atua para “complicar a vida, reunindo a substância viva, fragmentada em partículas, em unidades cada mais extensas e, naturalmente, conservá-la nesse estado” [(mais complexo) - O Ego e o Id]. E as pulsões de vida são aquelas ligadas à autoconservação (constância da organização) e ao sexo (aumento das diferenças energéticas, reprodução, prazer). A noção de Eros pode ser a mesma de libido – “a libido de nossas pulsões sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e filósofos, ou seja, aquele que mantém a coesão de tudo o que vive” (Para além do Princípio de Prazer). Ou ainda, sendo Eros um princípio, a libido corresponderia à sua “energia”. *Libido.

ESBATIMENTO

Técnica de pintura que consiste na aplicação de uma camada suave de tinta sobre outra, anterior e de cor diferente, tendo por finalidade obter-se uma aparência atenuada, velada ou irregular da primeira camada, sem que ela desapareça por completo. Comum o seu emprego nas pinturas a óleo e acrílica pelos efeitos colorísticos que proporciona.

ESBOÇO

Desenho inicial, de linhas gerais ou rudimentares, para estudo de composição ou posterior detalhamento em obras de artes plásticas. Debuxo, bosquejo ou traçado geral. Do italiano *sbozzo*.

ESCALA

Em música, designa uma seqüência (uma “escada”) de sons ascendentes ou descendentes, fixada de maneira convencional, de acordo com intervalos (ver a palavra), ou seja, com a distância entre as alturas definidas de um som e outro. Por exemplo, tocando-se no piano a seqüência de teclas brancas que vão do dó central ao dó uma oitava acima (oito sons diferentes), tem-se a chamada *escala maior*. Entre o dó central e o ré, há diferença de um tom. De ré a mi, um segundo tom. Mas de mi a fá, a distância (ou intervalo) é mais curta, chamada então de semitom ou de meio-tom. Nesse tipo de escala, percorrem-se – até o dó situado uma oitava acima – 5 tons e 2 semitons. Estes últimos (os semitons) estão nas passagens da terceira para a quarta e da sétima para a oitava notas. No caso da escala maior, o dó central recebe o nome de tônica. E a seqüência

toda será constituída por: ré = supertônica; mi = mediantes; fá = subdominante; sol = dominante; lá = superdominante; si = sensível e dó (uma oitava acima do dó central) = tônica. Uma escala maior pode começar em qualquer nota ou som, mas a seqüência de tons e semitons é inalterável. Já na *escala menor*, a ordem dos semitons aparece modificada. Há, basicamente, dois tipos de escalas menores: a forma harmônica (mais propícia para a formação de acordes e harmonias), que põe os semitons nas passagens da segunda para a terceira, de quinta para sexta e de sétima para a oitava notas; e a forma melódica (mais usada para a elaboração de melodias), que traz os semitons nas passagens da segunda para a terceira e da sétima para a oitava notas. As escalas maior e menor são conhecidas como *diatônicas*, ou seja, construídas com sete notas. A escala *pentatônica*, composta por cinco notas num intervalo de oitava, correspondendo às teclas pretas do piano, é a mais antiga na história e serve de base para a música modal (consultar). Característica da música chinesa e das culturas por ela influenciadas, pode ainda ser encontrada na África e na música popular tradicional de várias regiões européias, como a da Escócia. Já a escala *cromática* é constituída apenas com semitons, ou seja, sempre com os menores intervalos. Por exemplo: dó - dó sustenido - ré - ré sustenido - mi - fá - fá sustenido - sol - sol sustenido. Como o material tonal varia muito de épocas históricas e de culturas, existe na verdade um grande número de escalas. Quaisquer que sejam elas, configuram, no entanto, a base de todo o sistema musical e são os seus princípios que determinam a tonalidade e as formas melódicas e harmônicas. Toda a música de constituição e de influência européias está baseada nas escalas diatônicas. Outras escalas já criadas são: a dórica, a enarmônica, a enigmática, a fundamental, a oriental e a de sons inteiros.

ESCANSÃO

Ato de escandir, isto é, de decompor os versos de uma poesia em seus elementos principais. Na antiga escansão greco-latina, a decomposição tinha por objetivo analisar o número de pés, ou seja, a quantidade e a duração das emissões vocais (fonemas). Nas línguas neolatinas, a escansão segue o critério silábico, sendo que no português e no francês a contagem é feita até a última sílaba tônica, e no italiano e no espanhol até a última sílaba propriamente gramatical. Assim, um verso de cinco sílabas no português poderá conter seis ou mesmo sete sílabas no espanhol. Faz parte da escansão o exame das “licenças poéticas”, que modificam a métrica e influem no ritmo da elocução. São elas: a) sinérese – a junção de vogais no interior da palavra, fazendo com que um hiato se converta em ditongo; b) sinalefa – a junção de vogais entre duas palavras (*que e enxerga* = quen / xerga); c) hiato – a separação das vogais em palavras diferentes e consecutivas; d) sístole – deslocamento da sílaba tônica de uma palavra para a anterior; e) diástole – deslocamento da sílaba tônica de uma palavra para a posterior; f) prótese – adição de um fonema no início da palavra (alevanta); g) epêntese – adição de fonema no meio da palavra (Dionísio, em lugar de Dioniso); h) paragoge – adição de fonema no fim da palavra (mártire, em lugar de mártir); aférese – supressão de fonema no princípio do vocábulo (*stamos); apócope – supressão de fonema no final do vocábulo (viage); i) metátese – inversão de letras no interior do vocábulo (váiros, em vez de vários); j) cavilha – introdução de palavra no verso, sem função sintática, para complementar a métrica.

ESCATOLOGIA, ESCATOLÓGICO

1. Tratado ou suposições doutrinárias sobre o fim derradeiro do indivíduo e da humanidade, cujo termo deriva do grego *éskatos*, extremo, final, último, e de *logos*, fala, discurso, doutrina. Refere-se às coisas últimas, ao fim geralmente catastrófico dos tempos e das realidades materiais, variando suas formas de acordo com as religiões: incêndios, pestes, guerra, fome, obscurecimento do sol, queda dos astros e da abóbada celeste,

invasão dos mares ou era glacial definitiva. O cristianismo incorpora a destinação do sujeito individual, na conformidade de sua vida terrena e participação eucarística, e a dos homens como gênero, após a *parusía*, ou segunda vinda de Cristo para o julgamento final das almas. Assim, constitui também o cumprimento de uma promessa de ressurreição ou de salvação para aqueles que se “inscreveram no Livro”. Também na Grécia houve uma escatologia, pois a religião conservou a idéia de Hades, o reino de Plutão nas entranhas da terra, para onde a alma (*psique* ou *éidolon*) se dirigia, desde que houvesse o sepultamento do morto. A esse respeito, ver ainda Apocalipse. 2. Ainda como substantivo, estudo e descrição dos excrementos, incluindo-se sua análise bacteriológica. Nesta acepção, o mesmo que Copologia. Como adjetivo, designa o emprego de temas ou de expressões imundas e asquerosas no terreno literário, bem como a utilização de excrementos ou de partes mortas de animais ou de seres humanos em obras consideradas artísticas (instalações de artes plásticas, filmes, peças teatrais, etc.)

ESCOLA DE FONTAINEBLEAU

Corrente artística que trouxe o maneirismo para a França (→Barroco e Maneirismo), adotado a partir dos trabalhos de remodelação (1527) da fortaleza ali existente desde os tempos de São Luís, por iniciativa do rei Francisco I, e que constitui o complexo do palácio de Fontainebleau. A “escola” se caracterizou pela grandiosidade arquitetônica, misto de linhas clássicas exteriores e de uma decoração maneirista no interior. Tais princípios estéticos foram propostos pelos italianos Giovanni Rosso (Il Fiorentino), Francesco Primaticcio e Nicolò dell’Abate. Sob tal perspectiva, demonstrou ser uma arte refinada e cortês, repleta de alegorias mitológicas greco-romanas, de contrastes colorísticos e de formas claras, precisas, contendo geralmente figuras em poses lânguidas ou fortemente sensuais, realizadas em afrescos e relevos sobre estuque. Essa influência se fez exercer primeiramente sobre os arquitetos e decoradores franceses Philibert Delorme e Jean Bullant. Com a subida ao trono do mais popular rei de sua história, Henrique IV, em 1589, Fontainebleau ganhou vários aditamentos arquitetônicos (galerias), em cujas decorações plásticas trabalharam, entre outros, François Clouet, Antoine Caron, Toussaint Dubreuil e o belga Ambroise Dubois.

ESCOLA DE NOVA IORQUE

Movimento de artes plásticas de característica abstrato-expressionista que se desenvolveu nos Estados Unidos, tendo por centro a cidade de Nova Iorque, na década de 40 (século XX), reunindo artistas como Motherwell, Jason Pollock, Mark Rothko, De Kooning, Peter Busa e Barnett Newman, entre outros. A técnica de que o movimento mais se utilizou foi a do automatismo gestual, semelhante a grafismos, além da exploração de cores – suas intensidades e contrastes. Segundo Motherwell, o lado expressionista do grupo deitava raízes na violência inata da vida americana, não havendo aí considerações de ordem propriamente estética.

ESCOLA DE SAMBA

A evolução dos antigos grupos urbanos de rancho, surgidos por volta de 1870, bem como a influência dos pagodes de samba carioca deram origem às escolas de samba, agremiações carnavalescas e, ao mesmo tempo, comunidades sociais organizadas e geograficamente localizadas. Desde os anos trinta, elas têm sido a principal manifestação do carnaval carioca e de alguns estados brasileiros, assim como produto turístico de atração mundial. Na opinião do antropólogo Roberto da Matta, “de um lado são clubes abertos e inclusivos, de outro são associações exclusivas, com alta consciência de bairro, grupo e cor. Os membros das escolas sabem que são pretos e pobres (a maioria é parte do enorme mercado de trabalho marginal do Rio de Janeiro ou de São Paulo), mas estão

altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os 'doutores', os 'professores'. Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade manifesta-se no modo 'instintivo' de dançar o samba, que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da raça negra enquanto categoria social". A primeira associação deste tipo, a Deixa Falar, foi criada em 1928 pelos compositores Ismael Silva e Alcebíades Barcelos, o Bide, no bairro do Estácio, Rio de Janeiro, pouco antes da Estação Primeira de Mangueira (1929), que contou, entre seus fundadores, com o sambista Cartola. Reza a tradição que o nome de "escola" teria sido adotado pela proximidade da Deixa Falar com a Escola Normal existente no largo do Estácio. Diferentemente dos músicos mais velhos, da geração dos "baianos", como Hilário Jovino Ferreira, os novos compositores optaram por desfilar ao som de sambas batucados, e não mais da marcha, ritmo e forma musical até então predominante. "Essa nova forma de samba urbano – daí em diante conhecido como samba carioca – afastou-se definitivamente do velho modelo do partido alto dos baianos quando, pela necessidade de propiciar o andamento mais solto, pelas ruas, da massa dos foliões... a turma do Estácio introduziu na seção de pancadaria o surdo de marcação. O som desse tambor, encarregado de fazer prevalecer o tempo forte do 2/4, como que empurrava de facto o samba para a frente" (J.R. Tinhorão, História Social da Música Popular Brasileira). A partir de 1932, as recém-criadas escolas passaram então a ocupar a Praça Onze, concorrendo com os blocos tradicionais que se apresentavam na avenida Rio Branco. A política da Nova República tenentista foi a de oficializar e dirigir os festejos no Rio, tendo sido criada, em 1933, a Comissão de Turismo do então Distrito Federal para organizar e estimular não apenas os bailes e batalhas de confetes, como os desfiles de blocos, ranchos e escolas, o que ocorreu efetivamente em 1935. Conforme relata Sérgio Cabral (A MPB na Era do Rádio), "Para fazerem parte do carnaval oficial e, assim, terem direito a uma ajuda financeira da prefeitura, as escolas de samba organizaram-se numa entidade denominada União das Escolas de Samba, cujos estatutos estabeleceram uma série de normas que atravessaram o tempo, como a proibição do uso de instrumentos de sopro... e a obrigatoriedade de apresentar um grupo de baianas. Os estatutos determinaram que os enredos apresentados pelas escolas deveriam ter sempre 'motivos nacionais', não sendo, portanto, verdadeira a informação... de que coube ao Estado Novo... a iniciativa da proibição de temas estrangeiros... A União das Escolas de Samba e os seus estatutos surgiram em setembro de 1934, e o Estado Novo só apareceu em 10 de novembro de 1937". A partir de 1940 foi-lhes permitido desfilar na avenida central, a Rio Branco, em parte devido à crescente popularidade das apresentações, e, após 1942, em razão do projeto urbanístico da Avenida Presidente Vargas, que previa a destruição da praça. Foi a época também do aparecimento dos sambas-enredos (consultar) que, desde então, caracterizam o tema a ser narrado e a constituição das alas dos passistas. A intervenção estatal reiterou, em 1937, o caráter nacionalista, quando Getúlio Vargas, por decreto, estabeleceu que os sambas de enredo deveriam referir-se a "conteúdo histórico e patriótico". Na década de 80, após a construção do "sambódromo" na Avenida Marquês de Sapucaí (projeto de Oscar Niemayer), os desfiles foram transferidos para o local. A base rítmica do samba e as experiências no uso de fanfarras pelas sociedades carnavalescas mais antigas (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democráticos ou Pierrôs da Caverna) levaram as escolas a concentrar-se, musicalmente, no repicar de sua imensa bateria, atualmente integrada, entre as maiores agremiações, por mais de duzentos ritmistas. Convencionalmente, e de maneira genérica, as escolas trazem aos desfiles uma comissão de frente, que representa a diretoria ou seus mais antigos integrantes, o carro abre-alas, o mestre-sala e a porta bandeira e alas diversas, sendo obrigatória, como já se viu, a das baianas. Embora as escolas tenham eventualmente recorrido a cenógrafos ou

artistas-plásticos desde os tempos da Praça Onze, foi a partir de 1960 que a importância desses profissionais tornou-se decisiva para os desfiles, quando Fernando Pamplona aceitou o convite do Salgueiro para projetar as alegorias e adereços do enredo Zumbi dos Palmares. Na década seguinte, as concepções do carnavalesco Joãosinho Trinta modificaram mais uma vez a forma dos desfiles. Além do visual extremamente luxuoso, Joãosinho privilegiou os carros alegóricos com seus destaques situados na parte superior, quase sempre ocupados por personalidades, artistas e modelos em evidência (artifícios já utilizados por aquelas ricas agremiações anteriormente mencionadas), e compactou as diversas alas, a fim de realçar a imponência do conjunto. Tornou-se famosa a sua opinião de que “pobre gosta de luxo; quem gosta de miséria é intelectual”. A partir de então, a riqueza e a ostentação passaram a ser critérios valorizados, embora, vez ou outra, tenha havido críticas a essa concepção, mesmo no interior das escolas. Foi o caso do Império Serrano em seu tema Bum, Bum, Patitumbum, Prugurundum, de 1982, que então denunciava: “Superescola de samba S.A., superalegoria / Escondendo gente bamba / Que covardia”. As escolas do Rio serviram de exemplo para a criação de grêmios e associações semelhantes em todo o Brasil, sendo as escolas de São Paulo aquelas que mais se aproximam das atuais estruturas luxuosas e número de integrantes (Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, Nenê da Vila Matilde, Rosas de Ouro, entre outras). De um modo geral, são mantidas financeiramente por contribuições pessoais de sócios, exposições e ensaios pagos, subsídios do poder público ou patrocínio de empresas particulares interessadas na promoção turística do carnaval. Além de se reunirem em associações municipais e estaduais, existe uma federação nacional das escolas.

ESCÓLIO

Comentário que esclarece os sentidos de um texto antigo, procede a observações de ordem gramatical (etimológica, semântica, sintática, etc) ou informa a respeito de fatos ou personagens ali mencionados, mas pouco conhecidos.

ESCORÇO

Técnica ilusionista de desenho e pintura, criada por artistas gregos nos inícios do século V a.C., e que na época rompeu com a forma de composição lateral ou de perfil até então preponderante, tanto no Egito quanto na Grécia pré-clássica. Consiste na representação de uma figura ou objeto visto de frente, sabendo-se que essa perspectiva impõe uma redução nas dimensões do objeto transposto, como se ele se retraísse, mas de tal modo concebida que o olho do observador consegue refazer as proporções corretas. Tudo indica que nas fases clássica e helenística da cultura grega a técnica do escorço fundamentou-se em conhecimentos matemáticos, recuperados e desenvolvidos no Renascimento. Os escorços mais pronunciados são as de pinturas em tetos elevados, vistas a partir do solo, conhecidas pela denominação italiana de “sotto in sù”.

ESCULTURA

Constitui a representação artística e simbólica de seres naturais, divinos, de figuras alegóricas e fictícias, bem como a de objetos abstratos, “conceituais” ou decorativos, por meio de massas tridimensionais, definidas por volumes que se projetam no espaço. Elabora-se a escultura a partir de materiais sólidos e de técnicas que lhes são adequadas, tais como o talhe ou cinzelamento de pedras (pedra calcárea, mármore, granito, pórfiro, pedra sabão, etc), o entalhamento de madeiras, ossos e marfins (v. eboraria), a fundição de metais (bronze, ferro, aço) ou ainda a modelagem de matérias inicialmente dúcteis, tais como o barro, a argila (esculturas esmaltadas em faiança), a cera, o gesso ou o concreto. Segundo depoimento de Plínio, em sua História Natural, distinguem-se na antigüidade três artes tridimensionais: a *fusoria* (fundição), a *plástica* (modelagem de

argila ou cera) e a *sculptura* (trabalho em pedra ou madeira). Baseando-se em Plínio e em sua própria experiência, Leon Batista Alberti, na obra *De Statua* (cerca de 1430), define a escultura como a imitação tridimensional da natureza, sob dois aspectos: os universais (as formas gerais ou comuns dos seres) e os particulares (configurações próprias de um indivíduo ou espécime). Além disso, estabelece a separação entre o fazer do escultor – o artista que subtrai matéria – e o do modelador, aquele que acrescenta ou retira matéria. A mesma opinião teve Michelangelo, ao escrever para Benedetto Varchi: “Por escultura entendo aquilo que se faz através de um processo de subtração (“per forza di levare”); o que se faz por um processo de adição (“per forza di porre”) é a modelagem, mais semelhante à pintura”. Outro método escultórico, relativamente comum nas estéticas do século XX, é o de “assemblage”, que consiste na junção ou armadura, por solda, engate ou colagem, de objetos díspares, avulsos ou pré-fabricados. Na opinião de Naum Gabo, toda escultura, independentemente de um estilo determinado, possuiria os seguintes atributos: um material concreto limitado por formas; uma expressão intencional criada em três dimensões; a transmissibilidade visual de emoções, sensibilidades ou idéias. Basicamente, existem três formas escultóricas: 1) o *relevo* (conferir à parte), que se vincula ou integra ambientes arquitetônicos, tais como paredes, tetos, portas, monumentos ou frontões, sendo esculpido, na maior parte das vezes, sobre placas; neste caso, distinguem-se ainda os relevos “avant la pose”, isto é, trabalhados antes da disposição e juntura final das peças, e relevos “après la pose”, realizados diretamente no local; 2) a *estátua*, peça ou obra independente e representativa de seres antropomórficos (homem, mulher, deuses, figuras alegóricas), zoomórficos (animais) ou simplesmente geométricas, abstratas. As estátuas com figuração humana, por sua vez, podem ser classificadas em sedestres (sentadas ou reclinadas), orantes (ajoelhadas, em súplica), pedestres (em pé, ou sugerindo uma ação ereta de deslocamento), eqüestres (sobre cavalo), curul (em carro puxado por animais), jacentes (deitadas) e bustos (partes superiores do corpo); 3) a *estátua-coluna*, que, além do caráter representativo, possui uma função estrutural de pilar arquitetônico. Nas estátuas e nas estátuas-colunas é que a característica da “multifacialidade” se expõe de maneira integral. Para Benvenuto Cellini, por exemplo (também autor dos Tratados da Ourivesaria e da Escultura), “a mais grandiosa das artes que se baseiam no desenho é a escultura. Ela é sete vezes superior à pintura, pois uma estátua deve ter oito vistas, e todas devem possuir a mesma qualidade”. As oito vistas referem-se aos quatro eixos principais e aos quatro diagonais. Também Rodin, em depoimento a Dujardin-Beaumetz, afirmou, sobre o seu próprio método de trabalho: “Quando inicio uma figura, olho primeiramente a parte anterior, a parte posterior e os dois perfis; em outras palavras, observo os seus contornos a partir de quatro ângulos diferentes. Em seguida, com a argila, coloco no lugar a massa amorfa que vai ser a figura... na seqüência, realizo os perfis, de um ângulo de três quartos. Depois, girando o barro e o modelo vivo ao mesmo tempo, os vou comparando e aperfeiçoando a obra. Então, mudo a minha posição e a do modelo, a fim de conseguir um novo perfil; giro novamente e, assim por estágios, realizo um círculo completo”. Para certos filósofos ou críticos de arte, como Susanne Langer ou Gillo Dorfles, a escultura, por seu envolvimento com o espaço, desperta, na apreensão da obra, uma sensibilidade não apenas visual, mas igualmente de caráter tátil, cinestésico (de movimento) ou ainda “estereognóstico”, relativo à percepção de uma estrutura sólida espacial, ainda que flexível. Do verbo latino *sculpere*, dar ou extrair relevo de uma matéria, ou lavar pedras preciosas, pelos substantivos *sculptura*, *sculptura*.

ESCULTURA ARQUITETÔNICA

Escultura criada especialmente para as fachadas, para o interior ou exterior de edifícios, mantendo, portanto, uma estreita proximidade conceitual ou simbólica com o estilo

arquitetônico. Consideram-se os períodos mais representativos da escultura arquitetônica o grego clássico e o helenístico (figuras míticas e históricas), o românico tardio, o gótico, o renascentista e o barroco (figuras religiosas e históricas).

ESFINGE

Figura mítica e compósita, ou seja, que reúne atributos humanos e animais, de simbologia variável entre povos antigos da Ásia Menor e Mesopotâmia (hititas, persas), do Egito e do Mediterrâneo (Fenícia, Grécia). A imagem mais difundida na cultura ocidental é a da Esfinge grega, decorrente de suas literaturas épicas e dramáticas. Monstro feminino e cantor, com rosto e tetas de mulher, corpo de leão e asas de pássaro, foi enviado a Tebas e instalado no monte Fíquion, à entrada da cidade, para aterrorizar e punir os habitantes jovens ou, mais especialmente, os homens da família dos Labdácidas, governantes reais. Há diversas explicações para a história mítica: a) a ordem foi dada por Dioniso com o intuito de se vingar da proibição de seu culto na cidade; b) teria sido Ares (Marte) o mandante, ainda irritado com Cadmo, o fundador da pólis, por ter ele matado o dragão que guardava uma fonte consagrada ao deus da guerra; c) a esfinge seria o flagelo encontrado por Hera para punir o amor homossexual entre Laio, destinado ao trono, e Crisipo. Como indica a etimologia do nome – *sphínguein* – a Esfinge significa o ato de envolver, apertar e sufocar, ou seja, o de oprimir. Todos os homens que passassem pelo local deveriam responder ao enigma do monstro, proposto em forma de canto. Em uma versão menos literária, a questão era a seguinte: que animal possuidor de voz anda, pela manhã, em quatro pés; ao meio-dia, em duas, e, à tarde, em três? Não encontrando uma resposta adequada, a Esfinge devorava os passantes. O primeiro e único a consegui-la foi Édipo (*Oidipus* – ver Édipo). Teria respondido ser o Homem, pois na primeira infância engatinha (quatro pés), depois caminha (sobre dois) e, na velhice, apóia-se em um bastão ou bengala (três). Ou então, numa variante do mito, teria apenas tocado a própria frente, indicando ser um homem, como ele, representante da espécie. O mito explora semanticamente o nome do personagem, pois faz parte do vocábulo a construção *dipus* – dois pés – , sendo *Oidipus* “o de pés inchados”. De acordo com as fontes, a Esfinge teria sido lançada incontinentemente ao abismo que ladeava o monte, ou se prostrado aos pés de Édipo, que a matou com sua clava. Em Hesíodo, o termo utilizado para o monstro é *Phiks* e não há registro sobre a façanha do desafortunado herói. Antes do século V a.C., portanto, a Esfinge era um ser ao mesmo tempo guardador de túmulos e devorador de cadáveres, selvagemmente erótico e perseguidor de adolescentes masculinos. No Egito, a esfinge representou uma figura masculina e uma “estátua viva”, guardiã dos túmulos reais, cuja força provinha de Ré, o deus-sol. Por isso estava sempre voltada para o nascente. Entre os assírios, havia a esfinge Kerub, reunindo corpo de boi, tórax de leão, asas de águia e cabeça humana masculina, síntese de qualidades correspondentes: força, coragem, rapidez, participação nas esferas superiores e domínio racional.

ESFOLADO

Figura desenhada, pintada ou esculpida de ser humano ou de animal, que deixa o sistema muscular inteiramente à vista para estudo anatômico, seja com finalidade de artes plásticas, seja científico. Emprega-se por vezes a denominação francesa “écorché”.

ESFUMAR, ESFUMADO-ESFUMATO, ESFUMINHO

Em desenho e pintura, a técnica de suavizar ou esbater os contornos de figuras, obtendo-se transições graduais da luz à sombra, ou vice-versa. Para a consecução dessas variações tonais costumava-se utilizar o esfuminho ou *tortillon*, um pequeno bastão enrolado e afilado de cortiça, de pelica ou mesmo de papel. A técnica foi pouco utilizada já a partir dos finais do século XIX, com o advento do impressionismo. Do italiano

sfumare, esbater, vaporizar.

ESGRAFITO

Tipo de desenho e, mais comumente, de pintura mural, em afresco, na qual aplica-se uma argamassa sobre uma superfície previamente pintada. Em seguida, esgravata-se essa segunda camada com um estilete ou objeto semelhante, de modo a compor os motivos e revelar a cor interna ou subjacente.

ESMALTE

Matéria vítrea em pó, elaborada com areia silicosa e óxidos, colorida, seca ou misturada a óleo, e que, por processo de aquecimento, é aplicada em superfícies metálicas, cerâmicas ou sobre vidro, resultando em uma película impermeabilizadora, dura e brilhante. Usado em trabalhos de joalheria, apresenta técnicas diferenciadas, como, por exemplo: esmalte entalhado – também chamado *champlevé* ou *en taille d'épargne* – que consiste na deposição do esmalte no interior de sulcos previamente entalhados sobre placas de bronze, cobre ou mesmo ouro, para cocção posterior; esmalte alveolado – ou *cloisonné* – que é a aplicação de esmaltes sobre áreas distintas de uma placa, separadas por fios metálicos soldados; filigranado – cuja placa se decora com fios de prata, fazendo-se depositar o esmalte nos alvéolos ou interstícios; grisalha – tipo de esmalte em que a placa é primeiramente pintada com um esmalte escuro e monocromático, na seqüência cozida, reiniciando-se o processo com outra camada superior de esmalte branco translúcido, obtendo-se um relevo; esmalte pintado – aplicação mais simples de esmaltes em cores diversas sobre uma placa metálica; talhe baixo – ou *basse taille* – que consiste na gravação de um desenho sobre a placa e aplicação de esmalte transparente nessa área; as superfícies não talhadas permanecem mais claras e produzem um contraste com o desenho esmaltado mais escuro. A técnica do esmalte sobre vidro é de proveniência árabe e passou à Europa no século XVI, trazida por comerciantes de Veneza, adquirindo grande refinamento nas criações dos vidreiros franceses Gallé e Marinot. Ver ainda Cerâmica.

ESPACIALISMO. *INSTALAÇÃO

ESPETÁCULO

Do verbo latino *spectare*, olhar, contemplar e, ainda, apreciar ou julgar, bem como do substantivo *speculum*, espelho ou imagem refletida, o espetáculo – no sentido de acontecimento cultural – é uma representação visual ritualizada ou previamente concebida, uma imitação ou demonstração de arte, no sentido geral de habilidade, dirigida aos sentidos visuais e/ou auditivos, intentando causar a admiração de um público, de uma assistência ou comunidade (fiéis) – os espectadores. A busca do prazer sensorial e/ou racional e imaginativo constitui a finalidade do espetáculo. Assim, na opinião de Schopenhauer, “a contemplação é um prazer, pois nos libera do querer viver”, ou seja, por seu intermédio nos liberamos temporariamente das obrigações vitais. Normalmente, portanto, um espetáculo ocorre no transcurso de um tempo social desvinculado do trabalho, num tempo livre ou de lazer, assim como num ambiente previamente demarcado ou preparado para a sua realização, seja ele fechado ou ao ar livre (espetáculos artísticos, circenses ou desportivos). Em várias situações, o espetáculo confunde-se com o jogo ou com a atividade lúdica. *Jogo/Lúdico.

ESPÍRITO

1. Proveniente do grego *pneuma* (sopro, respiração), pelo latim “spiritus”, foi empregado inicialmente pela filosofia estoica com o sentido de princípio que dá vida e organiza os

seres: “Para os estóicos, a natureza é um fogo artífice destinado a gerar, um espírito da espécie do fogo e da atividade que molda” (Diógenes Laércio). Concepção semelhante à da tradição teológica judaico-cristã, para a qual o Espírito de Deus consiste da substância supra-sensível (imaterial) e eterna, origem de todas coisas, simples (não composta de partes), onisciente e autoconsciente. E o espírito do homem emana do divino original pelas faculdades cognitiva (fé e razão), sensitiva (sensação, percepção, emoção, desejo, etc) e moral (que formula valores e normas de conduta). Embora imperfeito, é o espírito humano (sua substância) que é feito “à imagem e semelhança de Deus”, e não as formas corpóreas. A partir de Descartes, o significado refere-se ao conjunto de faculdades imateriais distintivas do homem, ou seja, a razão e o intelecto: “...a rigor, não sou mais do que uma coisa que pensa, um espírito, intelecto ou razão” (Meditações). Como também em Leibniz: “O conhecimento das verdades necessárias e eternas é o que nos distingue dos simples animais e nos dota de razão e ciência, elevando-nos ao entendimento de nós mesmos e de Deus. Eis o que em nós se denomina alma racional ou espírito” (Monadologia). Analisando na “Vida do Espírito” as atividades que lhe pertencem, Hannah Arendt chama a atenção para as diferenças existentes entre os dois grandes domínios do espírito, baseando-se em Kant. Diz a autora: “... a distinção entre as duas faculdades – razão e intelecto – coincide com a distinção entre duas atividades espirituais completamente diferentes: pensar e conhecer; e dois interesses inteiramente distintos: o significado, no primeiro caso, e a cognição, no segundo”. A atividade intelectual se debruça sobre o conhecimento, procurando a evidência, a certeza, a diferença entre o falso e o correto; enquanto a razão, por meio do pensamento, busca não apenas estabelecer sentidos, significados humanos, como ir além, exercendo uma atividade especulativa que pode alcançar o incognoscível, o que não aconteceu, o que não se prende à verdade, o que, eventualmente, não sirva para o conhecimento imediato ou para agir. Aqui, portanto, incluem-se a fé, a imaginação artística ou a moralidade. Já Montesquieu atribuiu um significado impessoal, inter-subjetivo e formativo à idéia de espírito, ao afirmar: “Muitas coisas conduzem os homens: o clima, a religião, as leis, os princípios de governo, as tradições, usos e costumes; a partir daí forma-se o Espírito Geral, que é o seu resultado” (Espírito das Leis). Sob tal ponto de vista, relaciona-se ainda o espírito com a noção posterior de Cultura. Em Hegel, a concepção de espírito tornou-se tripartida. Assim, o espírito subjetivo permaneceu o mesmo que em Descartes, Leibniz ou mesmo Hume (o “eu” perceptivo); por espírito objetivo entendem-se as instituições inter-humanas, consubstanciadas na família, na sociedade civil e no Estado, ou seja, o espírito transformado na satisfação das necessidades vitais, nos valores éticos, jurídicos e sociais que fazem a História; por fim, a superação dos espíritos anteriores constitui o Espírito Absoluto, aquele que, por meio da arte, da religião e da filosofia, adquire sua Autoconsciência (Idéia ou Razão Universal), sendo, portanto, capaz de refletir-se e compreender-se a si mesmo. Cotejar Razão, Intelecto, Consciência e Sensibilidade. 2. Ser imaterial ou sobrenatural cujos princípios de manifestação protegem ou ameaçam a natureza (espíritos da floresta) ou o homem (anjos e demônios). 3. Tendência, disposição ou atitude manifesta de uma ação humana: “espírito geométrico”, “espírito do tempo”, “espírito esportivo”. 4. O aspecto mais sutil e profundo de uma manifestação racional ou sensitiva, mas, diferentemente do sentido anterior, nem sempre evidente: “o espírito do texto”, “o espírito da lei”.

ESQUETE

Breve representação cênica, geralmente de cunho satírico, cômico ou paródico, levada a efeito por um pequeno grupo de atores. Baseada em situações e hábitos do cotidiano, não tem por objetivo explorar com profundidade os aspectos psicológicos dos personagens. Como recurso de entretenimento, foi bastante utilizado em espetáculos

musicais (revistas, music-hall, vaudeville), de teatro popular, passando mais tarde ao rádio e à televisão. Do inglês *sketch*, esboço.

ESTAMPA

1. Qualquer imagem reproduzida como cópia, a partir de uma matriz, molde, placa, prancha ou negativo originais, por intermédio de métodos como o entalhe, o relevo, a planografia ou litografia, o de estêncil ou serigráfico, e o fotográfico. 2. Figura ou ilustração impressa. 3. *Dar à estampa* – mandar imprimir, reproduzindo.

ESTÂNCIA

Do italiano *stanza* (lugar de morada ou de parada), indica uma estrofe poética regular, cuja estrutura, constantemente repetida (estrofe isostrófica), dá forma à composição. Assim, a *terça rima* (bloco de três estrofes) empregada por Dante na *Comédia* configura a *estância*, tanto quanto a *oitava-rima* (bloco de oito versos) utilizada por Camões n'Os *Lusíadas*. De maneira diferente, um soneto, por apresentar dois quartetos e dois tercetos, é composto por estrofes, mas não por estâncias. Apesar dessa distinção, as duas palavras podem aparecer como sendo sinônimas. *Estrofe.

ESTÁTUA. *ESCULTURA

ESTATUÁRIA, ESTATUÁRIO

O termo feminino designa a arte de projetar e construir estátua, com o sentido restrito de peça artística tridimensional e independente (ver *Escultura*). Já o termo masculino é sinônimo de escultor (o artista).

ESTELA

Do grego “pedra erigida”, designa um monólito ou bloco chato de pedra (ou de outro material durável), comumente entalhado, servindo como indicação tumular (estela funerária) ou de um monumento. As mais antigas estelas datam do III milênio (calcolítico ou Idade do Cobre), quando se difundiram na Europa (do Mar do Norte às regiões do sul do França), contendo incisões de figuras humanas esquematizadas e ornamentos geométricos. São contemporâneas das estátuas-menires.

ESTÊNCIL

1. Máscara recortada cuja função é a de transferir o desenho vazado para outra superfície, com a aplicação de tinta. 2. Matriz de papel gelatinoso capaz de receber uma gravação por equipamento fotomecânico, máquina datilográfica ou estilete, e que transfere as imagens pelo entitamento das áreas traçadas ou perfuradas.

ESTEREÓBATO

Embasamento de templos greco-romanos cuja estrutura possuía um alicerce (parte subterrânea) e um conjunto de degraus na superfície, normalmente três, denominado *crepidoma*. O último degrau, isto é, o superior, recebia ainda o nome específico de *estilóbato*, sobre o qual repousavam as colunas.

ESTÉTICA

Etimologia - Do grego *aisthetikós*, objeto material capaz de impressionar ou de ser percebido pelos sentidos, diferentemente, em sua origem, dos objetos ou coisas apenas pensadas, imateriais (*noetikós*).

Um termo moderno - Como categoria de análise das produções artísticas, o termo foi

empregado, pela primeira vez, por Alexander Gottlieb Baumgarten, discípulo de Leibniz, na obra *Aesthetica acroamatica* (1750), definindo-o como *scientia cognitionis sensitivae*, ciência do conhecimento sensitivo ou da sensibilidade, incluindo-se nela o conhecimento do Belo. Diferenciava-se então da *scientia rationalis*, da ciência do conhecimento abstrato, reflexivo, conceitual. Da Renascença àquela data, utilizaram-se expressões como “teoria das artes” (*théorie des arts*), “crítica” ou “criticismo” (*criticism* – palavra usada, entre outros, e no pensamento inglês, por Lord Kaymes). Com o termo “cognição”, Baumgarten procurou assegurar que, embora a estética se alimentasse das percepções corporais, dos sentidos e das experiências imediatas, ainda assim ela manteria vínculos com a lógica e a razão. A ela caberia elevar a vivência sensível à dignidade do conhecimento abstrato, servindo de mediadora entre esses extremos materiais e imateriais. Ao ordenar os elementos da sensibilidade, tornando-os mais claros e distintos, permitiria que a razão melhor se pronunciasse sobre o mundo das sensações.

Na antiguidade, a beleza e suas regras - Na Grécia antiga, as discussões teóricas sobre a arte centralizaram-se nas concepções do Belo e nas regras ou condições mais adequadas do fazer artístico, ou seja, na Poética (consultar à parte).

O idealismo platônico, por exemplo, fez da beleza uma idéia universal, um modelo essencialmente inteligível, derivado da idéia de Bem. No livro VII da República, que trata da famosa alegoria da caverna, afirma o filósofo: “... segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a idéia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos *a causa de quanto há de justo e belo*” (517,b,c). Mas dessa concepção inteligível nós nos distanciamos quando intervém a sensibilidade concreta, quando agimos por imitação ou mimese. O belo é um impulso ou atrativo natural, já que o ser humano dele possui uma recordação. Se, por exemplo, um marceneiro constrói um móvel a partir da *Idéia* de móvel, o seu trabalho será sempre uma cópia imperfeita, porque restritiva ou singular de todas as possibilidades contidas na Idéia universal. Quando um pintor põe-se a reproduzir o mesmo objeto na tela, a sua obra só aparece como imitação (cópia em segundo grau). A arte se constituiria, assim, em aparência da aparência, a ilusão de uma realidade anterior e essencialmente perfeita. Sob tal ponto de vista, a arte, em sua tentativa de imitar, “não é mais que uma espécie de jogo infantil, desprovido de seriedade” (A República).

Já para Aristóteles, defensor da “naturalidade” da imitação, o belo surge com o *prazer da conformidade* ou da verossimilhança, por meio do qual, e “por uma espécie de silogismo... crescemos nosso conhecimento”. E o prazer da identificação poderá ocorrer de três maneiras: “Como o poeta é um imitador, assim como o pintor ou qualquer artista que modele imagens, ele tem sempre que adotar uma dessas três maneiras de imitar: deve representar as coisas ou exatamente como elas foram ou são na realidade; ou então como elas parecem ou se diz serem; ou ainda como elas deveriam ser” (Poética).

Baseando-se em Platão e na realidade ideal do mundo inteligível, Plotino defendeu a concepção de uma identidade entre o Belo e o Bem, assim expressa em um de seus tratados sobre as Enéadas: “Podemos dizer que a beleza é a existência real ou a verdadeira realidade, e a fealdade é o princípio contrário à existência. A fealdade é o primeiro mal. Assim, para Deus, as qualidades da bondade e da beleza são as mesmas, bem como as realidades do Bem e da Beleza... A Beleza, essa Beleza que também é o Bem, deve ser posta como a primeira realidade. Imediatamente depois dela vem a Inteligência, que é uma manifestação proeminente da Beleza. A Alma é bela mediante a Inteligência. As outras belezas, por exemplo as das ações e ocupações, provêm do fato de a Alma imprimir nelas a sua Forma, a qual também é responsável por toda a beleza que há no mundo sensível, pois, sendo um ente divino, um fragmento da Beleza primordial, ela torna belas todas as coisas que toca e domina, contanto que ela mesma

participe da Beleza” (Sobre o Belo). Diferentemente, Aristóteles preferiu afirmar que o Belo pode ser encontrado em todas as coisas, naturais e artificiais. Mas o Bem, apenas na ação humana. Posição intermediária veio a ser a de Sartre. Em seu *L’imaginaire*, diz que não se deve confundir moral e estética, pois os valores do Bem supõem o “ser-no-mundo” e visam às condutas reais e contingentes: “O real não é jamais belo. A beleza é um valor que não poderia nunca se aplicar senão ao imaginário”. É na irrealidade da obra artística, na atitude imaginante que ela expressa que formulamos a noção de beleza. Frente ao real, a uma paisagem ou corpo humano, por exemplo, a idéia do belo certamente ocorre, mas pelo fato do objeto contemplado assumir a condição de um *analogon* de si mesmo, ou seja, de uma imagem irreal, intocável ou supra-sensível, percebida além da sua própria materialidade.

Ainda no mundo grego, a beleza foi tida como manifestação de uma funcionalidade, de uma utilidade prática, material ou espiritual. Por esse atributo, Platão define a beleza como “eficácia para um bom propósito” e Xenofonte afirma que “as casas mais belas são as que se mostram quentes no inverno, frias no verão e resistentes aos ladrões”. Já as formas do belo compõem uma trindade “clássica” na descrição aristotélica: a ordem, a simetria e o limite. Nada do que contiver desordem, distorção, falta ou excesso nos aparecerá como belo, e tais critérios aplicam-se a todas as artes (ver o vocábulo Arte).

Renascença - A concepção do belo no período renascentista, influenciada fortemente pelos padrões clássicos, também postulou seus princípios, entre os quais os mais importantes foram: 1) as artes da pintura e da escultura constituem coisas espirituais, isto é, racionais e intelectivas (mentais dizia Da Vinci) e não apenas artesanato, no sentido de habilidade construtiva; 2) a arte imita a natureza (incluindo-se a natureza humana, suas paixões, sentimentos e desejos) e, por esse motivo, deve basear-se no conhecimento observável e empírico do mundo circundante e do universo interior; 3) conseqüentemente, a beleza relaciona-se e conserva uma propriedade objetiva com as coisas; daí a necessidade de ser manifesta com ordem, proporção, simetria e harmonia de elementos; 4) do artista deve-se exigir um conhecimento matemático; 5) as artes, tanto quanto as ciências, estão sujeitas a regras racionalmente construídas e apreensíveis, pois, além da forma plástica e sentido emotivo, elas requerem um sentido cognitivo. Ao relacionar a criação de uma imagem escultórica – o “conchetto” – com o bloco de mármore, Michelangelo escreveu: “Os melhores artistas não pretendem mostrar / O que a pedra tosca em seu revestimento supérfluo / Não inclui; romper o encanto do mármore / É tudo o que pode a mão fazer a serviço do cérebro”. Dos axiomas segue-se, entre outros, a importância da chamada seção áurea (consultar), ou seja, das relações de proporcionalidade que devem ser encontradas entre os segmentos menores e maiores de uma linha, face à totalidade do comprimento. Princípio da pintura, da escultura e da arquitetura, nela se baseavam os artistas para definir ou alcançar a beleza (recentemente, no final do século XX, as proporções áureas têm sido constatadas em variadas estruturas vivas e naturais, inclusive as espiraladas).

Por essas razões, o espírito do artista renascentista tendeu a ser enciclopédico, revelando, *avant la lettre*, aquela ânsia fáustica do personagem de Goethe. Este, inclusive, analisando as características greco-romanas e renascentistas, concluiu que: “O mais elevado princípio dos antigos era o *significativo*, mas o resultado mais elevado da sua feliz aplicação era o *belo*”. O significativo refere-se ao interior, ao conteúdo, ao sentido. O belo é a conjugação ou a perfeita comunhão entre o significativo e a aparência externa, o modo de representação, capaz de revelar ou deixar transparecer essa totalidade – a do interior animando o exterior e vice-versa.

Individualismo, liberdade e gratuidade - Até meados do século XVIII, portanto, as obras

de arte eram consideradas objetos reveladores de algo situado além de sua materialidade, de uma ordem exterior ao homem. Capazes, portanto, de um vínculo de transcendência. A beleza expressava ou ilustrava uma idéia que lhe era superior – uma unidade ou síntese de manifestações não apenas materiais, mas ideais, ou seja, pertencentes à esfera das ideias. Uma catedral gótica realizava o ideal de grandiosidade, de elevação e de luminosidade próprias às experiências divinas. O objeto artístico mantinha compromissos com uma noção moral, religiosa, histórica ou intelectual mais abrangente. Sob tal ponto de vista, elas "mostravam" ou representavam, sob o aspecto particular ou concreto, uma verdade inteligível e diversa da própria arte. Sendo esta uma manifestação muito mais próxima da sensibilidade e da emoção, uma participação na vida, não poderia aspirar à plenitude dos conhecimentos (trazida pela filosofia, pela religião, pelas ciências da natureza, pela política, etc).

Só com a revolução cultural do individualismo oitocentista é que a estética postulou então os seus direitos. Já em 1718, por exemplo, o abade Du Bos fez publicar as suas Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura. Nelas, sua atenção concentrou-se nos "efeitos subjetivos" experimentados pelo leitor e pelo espectador, deslocando a análise da regra e da forma de elaboração de uma obra para o "gosto" pessoal. Para Du Bos tornava-se indispensável que a arte só fosse assim considerada quando o leitor ou o observador sentisse "os mais íntimos movimentos do seu coração". Ou seja, insinuava-se uma autonomia do sensível frente ao cognoscível, à lógica, à razão e às normas ideais. E assim, inteiramente humana e subjetiva, a arte poderia multiplicar-se em uma infinidade de perspectivas, sem vínculos com as outras províncias da razão ou da fé. Bastava-lhe o gosto, a forma pura da pura sensibilidade. Não foi à-toa que Voltaire, comentando o verbete Belo no Dicionário Filosófico, registrou o nascente relativismo da idéia: "Perguntai a um sapo o que é a Beleza, o Grande Belo (*to kalon*), e ele vos responderá que é a sua sapa". O declínio do universal fazia a sua aparição no mundo da arte.

Após Baumgarten, que reivindicou o território livre da estética, independente da moral e do prazer, Karl Moritz (Sobre a Imitação Plástica do Belo, 1788) reiterou a autonomia da obra artística. Para o autor, a arte é um mundo exclusivo, um microcosmo orgânico e belo, e justamente belo porque não tem a necessidade de ser útil. Nesse momento de transformação, a beleza deixa de ser uma concepção abstrata que as obras em particular realizam ou dela se aproximam, para se converter em uma relação marcadamente sensível e individualizada – relação entre um objeto determinado e a percepção que dele faz um espectador. Ou seja, a beleza começou a perder o seu atributo de princípio geral, inteligível, situado além das realizações concretas, para ganhar foros mais íntimos de sentimentos e de gestos que por ventura ali fossem expressos. O belo seria, agora, "estesia", qualquer forma que impressione a sensibilidade. Diferentemente da poética mais antiga, o conceito de estética deslocou o sentido ou o foco da análise. Ou seja, afastou-se do *objeto* artístico, da *coisa* produzida, preocupando-se com o *ato* e o *sujeito* artísticos. Não se tratou mais de um conhecimento racional do belo (que seleciona ou impõe critérios), mas de um juízo reflexionante, quer dizer, de relações internalizadas e de sentimentos de prazer que um sujeito possa experimentar.

Por outro lado, e se bem observadas, as recentes postulações estéticas acompanhavam as transformações sociopolíticas do período. Por isso, escreveu Terry Eagleton: "O que está em questão aqui é nada menos que a produção de um tipo inteiramente novo de sujeito humano – um que, como a obra de arte, descobre a lei na profundidade de sua própria identidade livre, e não em algum poder externo opressivo. O sujeito liberado é aquele que se apropriou da lei como o princípio mesmo de sua autonomia; quebrou as tábuas da lei para reinscrever a lei na sua própria carne. A obediência à lei torna-se assim obediência ao seu próprio ser interior. 'O coração',

escreve Rousseau no *Émile*, 'só recebe a lei que vem de si mesmo: tentando aprisioná-lo, nós o libertamos; ele só pode ser dominado quando se o deixa livre' (A Ideologia da Estética).

Para Kant (*Crítica do Juízo* ou *Crítica da Faculdade de Julgar*), existem dois tipos de juízo ou possibilidade de pôr em relação o universal e o particular. Um deles é o juízo *determinante*, aquele que conta com o apoio ou a evidência do universal (da lei, do princípio, da regra comum) e se pronuncia "cientificamente"; o outro é o juízo *reflexionante*, ou do gosto, aquele que, inicialmente, só tem à sua disposição o particular – no caso da estética, uma obra ou ação artística. Por tal motivo, o juízo do gosto constitui, antes de tudo, uma "esperança", um tipo de pensamento indeterminado que busca conformar-se ao universal. Vai daí que não se caracteriza como **conceito**, senão como **idéia** orientadora ou associação empírica. O Belo significa então uma harmonia interna e contingente do sujeito, harmonia essa obtida entre o *entendimento* e a *imaginação* que a obra suscita. Conseqüentemente, a beleza não está inscrita na obra e nem mesmo em seu conteúdo, mas emana de uma unidade ou de uma conjugação de forma e de conteúdo que são resultados das faculdades do sujeito. Manifesta-se, além disso, como fenômeno gratuito, desligado de um interesse objetivo, de uma finalidade ulterior, consistindo em algo absolutamente autônomo. A imaginação e o entendimento sempre estabelecem um "jogo livre", um comportamento lúdico (consultar *Jogo/Lúdico*) frente a um objeto de arte, o que leva o autor a afirmar ser a arte uma "finalidade sem fim". Tal é o ponto de vista da análise "qualitativa" do juízo estético.

Já por um exame "quantitativo", o julgamento deve ser universal e compartilhado. Em hipótese alguma pode resumir-se ao que é *particularmente* agradável (apenas para mim). Ou seja, para que ele ocorra, exige-se um "senso comum", uma reciprocidade de sentimentos, uma comunhão (*Gemeinschaft*) entre os valores da obra e os da recepção de quem a vê – o espectador, o público, a assistência, o leitor. Para certos comentadores, no entanto, a introdução deste "senso comum" aparece como uma tentativa de Kant para salvar a "universalidade" da obra artística face ao juízo absoluto do gosto.

Na mesma época em que Kant valorizou a gratuidade da arte, a estética inglesa do século XVIII começou a dar importância ao aspecto da atitude desinteressada, no sentido de uma obra valer por si mesma, sem a necessidade de uma razão utilitária. É nesse momento que se consolida a noção de "belas-artes", abrangendo uma classe de artefatos criados para o prazer único da contemplação, ou seja, com características puramente "estéticas".

Anúncio fúnebre - Em seu *Curso de Estética*, Hegel a definiu como filosofia ou ciência do belo artístico, argumentando que a arte, por ser um produto do espírito, é superior à configuração do belo natural. Superior no sentido de que o belo da natureza restringe-se a uma necessidade interna, a um arranjo imanente, embora conserve um atributo de atração ou de encantamento. Já o estético é não apenas uma criação espiritual como também um veículo de sua própria reflexão: "Sempre a arte foi para o homem instrumento de conscientização das idéias e dos interesses mais nobres do espírito. Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas; por elas se exprimiram e tomaram consciência de si. A religião e a sabedoria concretizaram-se em formas criadas pela arte... (e ela) difere da religião e da filosofia pelo poder de dar, das idéias elevadas, uma representação sensível que as torna acessíveis (possibilita o entendimento pela contemplação). O pensamento penetra nas profundidades de um mundo supra-sensível que se opõe, como um além, à consciência imediata e à sensação direta".

Portanto, tem-se na arte (e em seu tema filosófico, que é a estética) um dos modos possíveis de manifestação e reconhecimento histórico do Espírito. Somente este é dotado de consciência, de autpensamento e de cognição objetiva ou exterior. Logo, em última

instância, é aquele que também dirige ou, no mínimo, seleciona os conteúdos da imaginação, dos sentimentos, das intuições e as formas exteriores de que serão revestidos. Qualquer representação de uma aparência sensível está impregnada dessa consciência, em maior ou menor grau. Assim, a arte constitui um mecanismo pelo qual o Espírito apreende-se a si mesmo “neste outro ele próprio”.

E no entanto, foi no próprio momento em que a teorização da estética se afirmava que Hegel observou: “O que exigimos a uma obra de arte é que ela participe da vida, e da arte em geral exigimos que não seja dominada por abstrações, como a lei, o direito; que a generalidade que exprima não seja estranha ao coração, ao sentimento, e que a imagem existente na imaginação tenha uma forma concreta (viva). Mas como a nossa cultura não se caracteriza por um excesso de vida, como o nosso espírito e a nossa alma já não obtêm satisfação dos objetos animados por um sopro de vida, não é do ponto de vista da cultura, da nossa cultura, que podemos apreciar o justo valor, a missão e a dignidade da arte... Nossos interesses e exigências deslocaram-se na esfera da representação, e para os satisfazer é preciso recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações gerais. Por isso, a arte já não ocupa o lugar de outrora no que há de verdadeiramente vivo na vida, e sobrepuseram-lhe representações gerais e reflexões; por isso, a arte dos nossos dias tem por finalidade servir de objeto ao pensamento”.

Embriguez e esquecimento dos entes - O desinteresse da estética pelo *objeto* artístico incidiu também sobre o pensamento de Nietzsche. Para o autor, a arte permanece como um dos grandes estímulos vitais e manifestação da “vontade de potência”, ou seja, uma forma indispensável de estabelecer diferenças e romper o nivelamento habitual do homem comum. Daí a importância que atribuiu ao *estado* criador do artista, sobretudo ao estado de “embriguez”. Este aqui se afirma por uma acuidade intensa dos sentidos (uma superexcitação nervosa), pela capacidade de romper “verdades” estabelecidas e impor, autocraticamente, novas formas e valores. A beleza resultante estaria então nessa possibilidade de imposição de uma força distintiva, de ruptura com os estados não-artisticos que fragilizam o corpo e conservam a moral do *ressentimento* (genericamente, da moralidade judaico-cristã). Assim, “o efeito (desejável) das obras de arte é despertar o estado criador artístico, a embriguez”, ou ainda, “toda arte é uma ação tônica que aumenta a força (vital)” (Vontade de Potência).

Afastando-se dessa noção nietzscheana da arte como “fisiologia aplicada” ou excitação sensitiva superior à verdade, Heidegger dirá que a arte é, sim, uma forma de conhecimento. Isso porque o homem (o Ser-aí) realiza sua existência em meio aos entes. Logo, para orientar sua conduta ele necessita “saber dos entes”. Pela arte, realiza-se uma das possibilidades de deslindamento ou descoberta dos entes. Além de um fazer ou de um construir subjetivo, a arte é um “saber se conduzir em meio aos entes na forma de um produzir”. Ela se manifesta como caminho em busca da verdade, que é também a descoberta (a iluminação e o encobrimento) dos entes. Ora, quando a arte se converte em expressão eminentemente estética, perde então sua capacidade de exprimir uma relação com o absoluto, com o incondicionado, de revelá-lo em meio à história. O esteticismo tende a diminuir essa grandeza da missão artística, pois a beleza da obra de arte consiste justamente na realização da verdade do Ser (ver também Arte).

Autotelismo - No século XX, a arte esculpiu a imagem definitiva de um universo autotélico, ou seja, aquele em que as formas ou os meios já se constituem em finalidades. A beleza, em sentido antigo ou tradicional, requeria normas e convenções para que fosse elaborada ou descoberta. A estética escolheu a criação de “tensões inusitadas”, sobretudo aquelas construídas com as possibilidades internas de sua linguagem. Suas fontes e objetivos valem por si, por suas propriedades formais. Ainda que as obras

possam ser avaliadas por critérios externos – como veículo de conhecimento, princípio de moralidade, exteriorização de sentimentos elevados ou representação de conflitos sociais e políticos (indivíduo versus sociedade, indivíduo e sociedade), não são estes os pontos verdadeiramente estéticos. É o que se constata em teóricos como C. W. Valentine: "Podemos dizer, grosso modo, que se adota uma atitude estética toda vez que um objeto é apreendido ou julgado sem referência à sua utilidade, valor ou retidão morais; quando se está simplesmente contemplando-o". Assim sendo, prossegue: "Uma experiência estética é toda ela superfície, imediatamente presente. O seu conteúdo é qualidade pura, o aspecto imediato, intuído e sentido das coisas... Muito próxima da relação entre beleza e prazer está a questão da arte e do belo. E tenho o prazer de poder citar uma grande autoridade como Robert Read no sentido de que arte e beleza estão longe de ser idênticas. Como veremos em meus experimentos com a arte moderna, a maioria de meus estudantes encontra pouca ou nenhuma beleza nos exemplos que lhe foram apresentados" (Psicologia Experimental do Belo). Uma relação, portanto, em que os componentes emocionais ou sensitivos necessariamente prevalecem.

Difere, em muito, de uma preocupação como a de Tolstoi, que, orientado por razões morais, assevera: "É necessário a uma sociedade, em que surgem e são sustentadas obras de arte, descobrir se tudo o que professa ser arte realmente o é; se tudo o que é arte é bom; e se é importante e merecedora dos sacrifícios que impõe" (O que é Arte?). Se essa preocupação pode não dizer respeito ao artista, deve ser, no entanto, a dos profissionais da ação cultural – aqueles que contribuem para o atestado e o valor da arte.

Quando o cerebralismo e a "desumanização" na arte começaram a surgir, ou seja, quando as concepções puramente estetizantes se anunciaram, foi possível perceber-se a inflexão dos valores que predominaram no século XX (conferir Arte no Século XX). A esse respeito, José Merquior opina que: "Na realidade, a cultura modernista patrocinou, com empenho, duas nefastas *usurpações*. A primeira foi uma usurpação da idéia pela forma. O primeiro mandamento do modernismo é a noção arqui-romântica da autonomia e autarquia da arte, além e acima do pensamento... Com Mallarmé, os modernos se farão autores cerebrais – mas profundamente antiintelectualísticos, no sentido de anticonceituais. Declarando guerra à arte de mensagem, o alto-modernismo cairá de bruços num purismo exaltadamente misológico – intransigentemente hostil à racionalidade da idéia. Imagem contra conceito – tal seria o leitmotiv das poéticas moderníssimas... Tanto mais que esta (usurpação) iria ser decisivamente reforçada por uma segunda usurpação – a da forma pela idéia. Em que consistiu ela? No esteticismo dos conceitos, na estetização do pensamento. Na mesma época em que a forma-imagem proclamava sua ruptura com a idéia, o reino das idéias trocava os últimos cuidados com o rigor epistemológico pelo charme do 'pensamento experimental'... Nesse vácuo epistemológico, suspensa a gravidade da validade cognitiva, o pensamento se foi fazendo arte, e as idéias, formas. O irracionalismo ambiente não reclama outra coisa: 'insights' em lugar de análises, intuições indemonstráveis, conceitos altamente 'artísticos', em suma: a festa da reflexão irresponsável".

Atualmente, a ênfase das análises estéticas tem procurado desvencilhar-se da conexão entre utilidade, beleza e objeto artístico, valendo-se, inclusive, de novos critérios lingüísticos. Procura-se uma depuração de termos não-estéticos que, tradicionalmente, teriam contaminado o discurso sobre a arte. Um exemplo dessa investigação, procedente da *Gestalt*, é o fato de percebermos "qualidades emocionais" diretamente nos objetos quando observamos sua totalidade. Essas qualidades podem ser expressas por palavras e idéias como "delicado, gracioso, dinâmico, estático, luminoso ou sombrio, alegre ou austero" que a obra de arte transportaria consigo. Não seriam portanto simples projeções mentais do espectador e não se confundiriam com a mutante e relativa concepção de beleza.

Ao contrário da ciência teórica, que permanece adstrita à objetividade, sem os espaços predominantes do individualismo, a estética realizou o mais absoluto subjetivismo de que a humanidade foi capaz até o momento. E o artista deixou de ser alguém que ilustra, descobre ou exprime, de modo sensível, as verdades divinas e naturais, teoricamente duradouras, para se tornar um inventor, um criador de formas condizentes com sua condição humana – a de ser finito, efêmero e circunstancial. Por isso, a arte converteu-se em um processo cada vez mais rápido de mutação das próprias formas, que são "verdades em si" (a verdade agora como ponto de vista radicalmente subjetivo).

ESTICOMITIA. *DIÁLOGO

ESTILEMA

Traço ou sinal particular que caracteriza um autor ou obra, ou permanece constante num movimento ou período histórico no mundo da arte. Por influência de termos provenientes da lingüística e da semiótica (fonema, morfema etc), o termo é uma derivação do conceito de *Estilo.

ESTILO

Etimologia e campos - Do latim *stilus*, haste vegetal ou vareta de ferro, em forma pontiaguda, que servia como instrumento de escrita sobre pequenas tábuas enceradas. Refere-se o termo a uma constante ou àqueles aspectos homogêneos no conjunto das obras de arte e que podem ser observados em uma determinada época histórica, em uma linguagem artística ou em um autor em particular.

Estilo individual - Neste primeiro caso, suas características mais evidentes podem ser contínuas ou ainda se revelarem em fases temporais de criação (mocidade, maturidade, velhice). Significa, de qualquer modo, um procedimento espiritual e singular de criação e de trabalho da forma, que o distingue entre outros da mesma época ou corrente artística. Por exemplo, a linha como instantâneo do movimento na pintura de Degas e a oposição de planos luminosos em Manet, sendo ambos impressionistas; ou o emocionalismo de Chopin, face à moderação intimista de Schumann, ainda que românticos.

A esse respeito, escreveu Heinrich Wölfflin (Conceitos Fundamentais da História da Arte): "Quando nossa atenção se concentra num mesmo modelo da natureza, esses *estilos individuais* se evidenciam de maneira flagrante. Botticelli e Lorenzo Credi são pintores contemporâneos e de mesma procedência: ambos são florentinos, da fase final do *Quattrocento*. Quando Botticelli desenha um corpo feminino, a estatura e a forma da figura são concebidas de uma maneira absolutamente peculiar a este artista; seu desenho distingue-se de um nu feminino de Lorenzo tão inequivocamente quanto um carvalho de uma tília. A impetuosidade com que Botticelli conduz as linhas faz com que cada forma ganhe uma agitação e uma animação peculiares. Na modelação mais cautelosa de Lorenzo, a visão esgota-se essencialmente no objeto em repouso. Nada mais elucidativo do que comparar a curvatura do braço em um e outro caso (o autor faz referência às Vênus pintadas por ambos). O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia. Isto é Botticelli. O efeito suscitado pela obra de Credi é muito mais estático. Modelado de forma bastante convincente, ou seja, concebida em volumes, a forma de Credi ainda não possui a impetuosidade dos contornos de Botticelli. Trata-se de uma diferença de temperamento, que se traduz tanto no todo como nas partes da obra dos dois pintores".

Para Goethe, o estilo apenas se forma quando concretiza um amálgama do geral (ou

objetivo) e do particular (ou subjetivo), permitindo reconhecer, visível e intelectivamente, uma essência situada além das próprias formas. Sua qualidade, portanto, deve ultrapassar cada um dos elementos que o constituem. De um lado, há a natureza e a busca de sua imitação ou representação; de outro, a “maneira”, isto é, a expressão individual do artista. Quando “a arte adquire conhecimento cada vez mais claro das peculiaridades dos objetos e do seu modo de ser, (quando) vê além das classes de formas e sabe ligar e imitar aquelas que são distintas e características, - o estilo alcança então o mais alto ponto de que é capaz... permanece nos fundamentos mais profundos do conhecimento, da essência das coisas, até que possamos reconhecê-lo nas formas visíveis e compreensíveis”. Para alcançar êxito, o artista deve ir até as profundezas dos objetos e do seu próprio espírito, “a fim de produzir alguma coisa em competição com a natureza, espiritual e orgânica, e dar à sua obra tal conteúdo e forma que esta pareça, ao mesmo tempo, natural e sobrenatural” (A Simples Imitação, a Maneira e o Estilo, 1799).

Estilo geral - Quando o vocábulo se aplica a uma época relativamente determinada e para uma linguagem artística (estilo gótico ou neoclássico de pintura, por exemplo), indica o fato de vários autores utilizarem-se de concepções, de técnicas ou ainda de valores semelhantes, configurando-se, ao fim, um "espírito de época", apesar das variações particulares e inevitáveis da criação subjetiva, ou seja, do estilo individual. Ainda para Wölfflin, o estilo geral de uma época configura-se como “ótica”, ou seja, como uma determinada relação coletiva do olhar sobre o mundo, que ultrapassa as psicologias e as cognições individuais dos artistas. Próxima dessa concepção está a de Alfred N. Whitehead, por exemplo, para quem o estilo é “a forma geral (incluindo-se a artística) das estruturas de pensamento, e de tal modo translúcida...que apenas com um enorme esforço conseguimos dela nos aperceber” (Ciência e Mundo Moderno).

É conveniente ter claro, no entanto, que: a) uma constante estilística, embora predominante em seus aspectos mais amplos, quase sempre convive com estilos tardios anteriores ou apresenta, a partir de um momento, os germes de outro em nascimento; b) a nomenclatura dada a um estilo – o barroco, por exemplo – pode referir-se a situações histórico-culturais distintas e a expressões diferentes. Assim, o barroco na pintura antecede o seu equivalente musical, tendo convivido com a polifonia renascentista flamenga; c) o estilo de época implica a convergência organizada de elementos, e não a existência de um único fator. Nessa convergência há predomínio, mas nunca exclusividade; d) freqüentemente, dois estilos não apenas são contemporâneos, como se influenciam e se contaminam, de maneira enlaçada (por exemplo, o clássico e o barroco em Racine, o clássico e o pré-romantismo em Bocage, o romantismo e o realismo em Machado de Assis).

Pintura e escultura - Nas artes plásticas ocidentais, incluindo-se aquelas sob influência marcante da cultura greco-romana e da civilização cristã, apontam-se os seguintes estilos, não isentos de controvérsias e de exceções:

1 - o clássico, que se inicia em fins do século VI a.C., apoiado nas idéias de figuração mimética e realista, proporcionalidade, simetria e, ao mesmo tempo, idealização perfeccionista das formas;

2 - o helenístico, primeiro estilo internacional, convencionalmente situado entre a desagregação do império alexandrino e o período de Augusto, com tendências ao emocionalismo das expressões humanas;

3 - o bizantino, que perdura, grosso modo, dos séculos IV ao XIV – simbólico e hierático, porque baseado em convencionalismos de ordem sagrada (conferir Bizantina, Arte);

4 - o românico dos séculos X ao XII – místico, linear, abstrato e estilizado;

5 - o gótico dos séculos XIII ao XV, no início caracteristicamente convencional e hierático, por contato com o estilo bizantino, de figuração estática (os objetos ocupam posições contíguas e se relacionam hierarquicamente por suas dimensões, pelo "tamanho"), mas com tendências posteriores ao naturalismo (para o romântico e o gótico, verificar Arte Medieval);

6 - o renascentista do século XV, com o uso revolucionário da perspectiva, que nos dá a impressão de movimento, do volume criado por contraste entre claro e escuro e figuração naturalista;

7 - o classicismo propriamente dito, do final do século XV a meados do século XVI, apresentando uma simetria geométrica de composição, espírito racionalista, homogeneidade de luz e serenidade na impressão geral das cenas;

8 - o barroco do século XVII, com seus contrastes violentos de claro-escuro, emocionalismo e dramaticidade, composição diagonal, movimento intenso e instável das figuras;

9 - o rococó do século seguinte, decorrente do barroco, profusamente decorativo, sensual e delicado, tendo-se preferência pelos tons claros e luminosos;

10 - o neoclassicismo, ou academismo, prevalecente entre os finais dos séculos XVII e XVIII, de retorno à inspiração greco-latina, busca de uma impessoalidade técnica, idealismo das formas, gosto pelo retratismo e cenas históricas;

11 - o romantismo do século XIX, com seus traços fortemente líricos, relativismo na idéia do belo (consultar também Estética), recusa do utilitarismo, temática exótica, às vezes fantástica, às vezes soturna ou sublime, com predomínio de temas nacionalistas;

12 - o realismo de meados do XIX, devotado à reprodução escrupulosa e tangível de paisagens, objetos e cenas cotidianas, com a conseqüente recusa de temas históricos ou poetizados;

13. o impressionismo fim-de-século, pintura da luz e dos reflexos ao ar livre, divisão dos tons, abandono do contorno nítido, dos modelados e dos detalhes precisos, em favor das impressões primeiras e diretas da visão natural.

Música erudita – A história da música no ocidente costuma apontar os seguintes caracteres estilísticos (aqui apresentados sem nuances):

1 - o cantochão, ou canto gregoriano, dos séculos IX ao XII, música de uma só voz, uníssona, de ritmo prosódico subordinado ao texto litúrgico, rigorosa homofonia e grande riqueza melódica (base absoluta desta música);

2 - *ars antiqua* dos séculos XII e XIII, que introduz ornatos melódicos paralelos ao canto principal (Organum, discanto), também chamados "melismas", e que levariam mais tarde ao pleno desenvolvimento da polifonia;

3 - *ars nova* dos séculos XIII e XIV, início da polifonia e do contraponto, ou seja, a coordenação de vozes diversas, ainda sem o uso de dissonâncias (Ver, para a *ars antiqua* e *ars nova*, Arte Medieval);

4 - o estilo flamengo dos séculos XV e XVI, de polifonia linear, com várias vozes independentes, horizontais, chegando-se, por vezes, a coros com dezenas de linhas diferentes, e uso de dissonâncias. Esses estilos, que até certo ponto podem ser vistos como elaborações progressivas, têm em comum dois aspectos: as obras são feitas basicamente para vozes humanas, para coros a capela, e intentam criar uma atmosfera espiritualizada, de elevação celestial;

5 - o barroco dos séculos XVII e XVIII, que introduz o canto monódico e a homofonia nas peças operísticas, institui o baixo-contínuo e, mais tarde, na música alemã, promove o retorno e explora o máximo desenvolvimento da arte polifônica e contrapontística na fuga. A melodia torna-se independente do coro e assume posição central. Instrumentalmente, é uma música complexa, suntuosa e ornamentada, adjetivos

comumente utilizados para se referir ao efeito sonoro produzido, aquilo que os italianos da época denominavam "estupor";

6 - o estilo clássico do século XVIII, que elimina em grande parte o uso do baixo-contínuo, do apoio harmônico, introduz temas cantáveis, muitas vezes de origem folclórica. O efeito é de fineza e galanteria, de moderação e de equilíbrio aristocráticos na expressão sentimental. Um estilo que evita ou regula os excessos melancólicos ou dramáticos;

7 - o romantismo, música predominante do século XIX, que abriu caminho a uma maior liberdade de modulações, ao cromatismo progressivo, à aproximação com textos literários e teatrais, valorização de peças curtas para piano (lied, noturnos, valsas), de temas nacionalistas e medievais, e do virtuosismo pessoal. Em comum, a expressividade dos estados líricos ou subjetivos da alma, ora intensos, ora tristonhos ou sublimes, de apelo sentimental. É o primeiro estilo a sofrer a pressão do gosto de um público mais amplo, o burguês ascendente das cidades já cosmopolitas;

8 - impressionismo dos fins do século XIX e início do século XX, caracterizado pela sucessão de acordes isolados, pontilhados, sonoridades intimistas, recurso a passagens sutis, nuançadas, na tentativa de música poética ou de poesia musicada, uso da harmônica escapando dos fundamentos tonais, o que, comumente, soa dissonante e anuncia o atonalismo posterior.

Literatura - Na terminologia literária, teórica, o estilo já foi apresentado com várias acepções, entre elas: 1. expressão da personalidade e da mentalidade de um autor, ou seja, o modo pelo qual o autor, voluntariamente, seleciona uma das inúmeras possibilidades da escritura; identifica-se aqui a máxima de Buffon – “o estilo é o próprio homem”; 2. forma combinatória da língua, por meio da qual se procede à escolha significativa de elementos lingüísticos; por exemplo, a intenção deliberada de transgressões, o uso de metáforas, a forma e a extensão das frases e períodos; 3. o estilo como imitação ou *mimesis* do objeto representado, do assunto. Essa antiga concepção vem do exemplo das obras de Virgílio. Um estilo *grave* quando representa classes sociais elevadas (A Eneida); um estilo *médio* quando diz respeito a estratos sociais médios (As Bucólicas) e um estilo *baixo* quando relativo às camadas pobres (As Geórgicas). A estilística funcional contemporânea, por essa via, distinguiu cinco estilos: a) o de relações públicas (publicações oficiais, leis, processos); b) o científico; c) o jornalístico; d) o do cotidiano e e) o literário propriamente dito. 4. o estilo como efeito das qualidades do texto em sua relação com o leitor. Na retórica tradicional, a recepção da obra poderia gerar três efeitos: instruir – *docere*; alegrar ou contentar – *delectare* e comover – *movere*. Parte da estilística moderna empreendeu análises tentando descrever os estilos por meio das diversas recepções do leitor, sem, no entanto, chegar a conclusões seguras.

Quanto aos estilos que se relacionam com a periodização histórica da literatura ocidental, uma classificação relativamente aceita é a seguinte:

1 - estilo trovadoresco ou provençal, da Idade Média tardia, de acentuada força lírico-amorosa (cantigas de amor e de amigo) ou satírica (canções de escárnio e de mal-dizer), e uso freqüente de versos em redondilhas para uso e facilitação do canto (ver Trovadorismo);

2 - o da renascença clássica, baseado na imitação de gêneros ou de princípios greco-latinos (Homero, Píndaro, Aristóteles, Catulo ou Horácio, por exemplo), com pretensões de ordem, clareza e precisão formal no tratamento dos gêneros, idealismo poético da realidade, mas sob o critério vigilante da verossimilhança, função moralizante da literatura (Molière, entre outros) e recusa de situações fantásticas;

3 - maneirismo e barroco, que, em comum, abordam o tema da existência como profunda tensão psicológica, sendo a vida ilusória, efêmera e enganosa. Descrevem-se

os contrastes, tidos como permanentes, da carne e do espírito, da fé e da razão, com o gosto pronunciado de metáforas, profusão de imagens e de figuras gramaticais e de pensamento, uso do fantástico, do maravilhoso e do inverossímil. Como diferenças, é habitual dizer-se que a literatura maneirista conserva um distanciamento da realidade física imediata, tendo preocupações mais filosóficas e espiritualizadas, enquanto o barroco tende a ser mais sensual, popular e satírico;

4 - neoclassicismo – a literatura do Iluminismo, do racionalismo ou da Ilustração. Abandono dos preciosismos, dos exageros formais e dos contrastes bem polarizados da tensão barroca. Crítica social, finalidade moralizante, identidade do belo e do racional. Bucolismo poético de temas agrários e pastoris, encontrado principalmente no Arcadismo (Itália, Portugal, Brasil), em estruturas clássicas formais;

5 - romantismo – o estilo do "mal du siècle", das contradições inconciliáveis, cujas expressões literárias fazem convergir o *titanismo* (o desafio heróico à sociedade burguesa e capitalista) com a melancolia e a depressão; a fome enérgica do absoluto com a tristeza e a vacuidade do efêmero; a ironia, a consciência crítica da atualidade de então, o sentimento de tédio ou *spleen*, a evasão para o exótico, para um passado irrecuperável; as paixões exaltadas de reforma social, mas tratadas com um irracionalismo antiiluminista; o gosto pelo fantástico, pelo grotesco (semelhante ao do barroco) e uma religiosidade individualista ou de características esotéricas; a simplificação gramatical e a criação ou consolidação de novas formas, como os romances psicológico e histórico, ou o poema em prosa;

6 - realismo-naturalismo – a literatura que reagiu aos ideais subjetivistas românticos, em meados do século XIX, veio no bojo das novas teorias científicas, como o evolucionismo, e das extremas desigualdades sociais urbanas, nas quais se chocavam a burguesia vitoriosa e o proletariado emergente; o universo psicológico e as relações sociais são encarados como fatos ou sistemas passíveis de análises minuciosas, do tipo científico, e das quais podem ser extraídas leis como as dos fenômenos naturais ("o realismo é a anatomia do caráter" dirá Eça de Queirós); à arte também caberia o papel de revelar, à sua maneira, a lógica imanente e universal do comportamento humano, algo que precede às deformações criadas pelo idealismo clássico ou pelo sentimentalismo romântico; valorizam-se o determinismo, a que os personagens estão submetidos (sua etnia, sua classe social, o temperamento, as circunstâncias históricas), a contemporaneidade dos fatos e eventos, sua observação clínica e imediata, os aspectos "patologicamente corriqueiros" da existência, o engajamento combativo em questões sociais. E do ponto de vista formal, dá-se preferência a uma linguagem narrativa sem rebuscamentos nas imagens, mas, ao mesmo tempo, detalhista e crítica. Na lírica poética, conserva um distanciamento mais acentuado face às emoções íntimas ou às confissões sentimentais exageradas;

7 - simbolismo – bem mais vinculado à poesia do que à narrativa em prosa, o simbolismo é contemporâneo do realismo e de sua vertente poética, o parnasianismo (segunda metade do século XIX) e retorna à subjetividade romântica, mas com um intelectualismo místico, que se expressa no uso de palavras fortemente metafóricas, figuradas e ambíguas (a poesia deve conter enigmas, segundo Mallarmé), opostas à interpretação lógica, mas reveladoras de estados e pulsões inconscientes, atmosfera de irracionalismo, de transe ou de alucinações, muitas vezes satânicas.

Fragmentação no modernismo - A partir das primeiras décadas do século XX, acabaram por prevalecer "correntes" artísticas específicas, mais do que estilos (os diversos *ismos*). E a justificativa fundamental para essa interpretação reside no princípio segundo o qual um estilo geral requer padrões disseminados e relativamente estáveis no conjunto de uma ou mesmo de várias linguagens artísticas. Já os movimentos de arte do

século XX romperam justamente com as constantes básicas que sobreviviam, de uma forma ou de outra, na cultura ocidental. A liberdade radical das formas, o experimentalismo, o relativismo, o esteticismo absoluto, o ecletismo e as novas técnicas de criação (poesia fonética, poesia visual, música atonal, bruitismo, abandono dos suportes pictóricos tradicionais, etc) conduzem mais à dessemelhança, ao estilhaçamento e à busca permanente de novas sensibilidades do que à permanência e ao desenvolvimento de um mesmo código, modo ou espírito artísticos. Vive-se, portanto, uma multiplicidade, uma simultaneidade e uma rápida obsolescência de conceitos, programas e experimentos, fortemente influenciados por descobertas ou inovações científicas ou pela manipulação de tecnologias facilitadoras (Ver Arte no Século XX e Modernismo e Pós-Modernismo).

Embora certos analistas mencionem a possível existência de um estilo Bauhaus (conferir), Gropius e os demais participantes da escola jamais aceitaram a alegação, dado o caráter livre e experimental do centro.

ESTILO IMPÉRIO

Corresponde às formas artísticas e neoclássicas francesas (Ver Classicismo-Neoclassicismo), assumidas oficialmente pelo Estado durante as fases políticas do Consulado (1799-1804) e do Império Napoleônico (1804-1814). Tendo-se por modelo as configurações estéticas da Grécia e da Roma Imperial, a arquitetura assumiu proporções grandiosas, com a intenção de refletir o poder do Estado. Mas por influência marcante da Escola Politécnica, seus projetistas defenderam também as primeiras concepções do racionalismo e do funcionalismo (exatidão, conveniência e economia), aplicadas não apenas aos edifícios públicos como ao planejamento urbano radiante, além de terem incorporado elementos construtivos recentes, como o ferro. As características do estilo evidenciaram-se pela nudez geométrica e a uniformidade de ritmo, o uso de colunas (toscanas, dóricas) e arcadas maciças, de peristilos e arcos triunfais. As obras ornamentais da escultura incluíram fontes e estatuárias alegóricas, não apenas inspiradas em motivos greco-romanos, como também egípcios. Entre os seus mais importantes arquitetos e decoradores, citam-se: Marie-Joseph Peyre (Odéon), Alexandre Brongniart (Liceu Condorcet), Jean-François Chalgrin (Igreja de São Felipe do Roule), Claude Ledoux (Salines de Chaux), Charles Percier e Pierre Fontaine, que juntos projetaram o Arco do Carrossel e a ala norte do Louvre, além dos professores da Politécnica, como Jean Nicolas Durand (autor do Compêndio das Lições de Arquitetura), Jean-Baptiste Rondelet (Tratado Teórico e Prático da Arte de Construir) e Étienne Boullée, um projetista visionário de edifícios marcados por grandes massas geométricas, cúbicas e esféricas, que pelas dimensões e arrojado jamais foram erguidos. As pinturas e decorações interiores, sobretudo em palácios e hotéis particulares, foram concebidas de modo opulento, efusivo e policromado (vermelho, púrpura, verde-esmeralda, ouro), formando redes contínuas e simétricas de arabescos, losangos e quadrados, a recobrir tanto as paredes laterais quanto os tetos (muitos deles em forma de caixotões). As figuras humanas foram inspiradas nos mesmos personagens das imagens murais de Pompéia, então recentemente descobertas. Todos esses motivos estiveram presentes ainda no mobiliário, pesado e volumoso, contendo, geralmente, engastes de figuras em bronze – cariátides, vitórias aladas, torsos de mulheres, sabres, espadas, leões, cisnes, águias e outros animais fantásticos (esfinges, grifos ou quimeras).

ESTILO LUÍS XV

Estilo aristocrático por excelência do rococó (consultar) francês, aplicado principalmente em decorações interiores, e que se estendeu desde a época da regência (menoridade de Luís XV, entre 1715 e 1743) até o fim de seu reinado (1774). Uma época de fausto e de

prestígio mundial da cultura francesa, apesar das sucessivas perdas coloniais e das dificuldades econômicas trazidas pela Guerra dos Sete Anos. Ao contrário dos períodos de Luís XIV e napoleônico (estilo império), o estilo Luís XV floresceu em obras encomendadas por uma clientela particular, sobretudo parisiense, após o retorno da corte de Versalhes para a capital. Foi essa uma das razões pelas quais a liberdade e o capricho das formas puderam ser acentuadas. Destinou-se a enfeitar, com uma profusão de motivos e de variações ininterruptas, os ambientes e os objetos de uso privado, abrangendo a pintura mural (realizada não apenas sobre estuques, mas também sobre os recentes lambris de madeira, então usados como revestimento), a tapeçaria, o mobiliário e a ourivesaria. Suas características mais evidentes podem ser observadas nas linhas serpentinadas, onduladas, espiraladas, entrançadas e assimétricas, apoiadas em motivos vegetais (palmas, folhas de acanto, flores, cipós), marítimos (conchas), em rendilhados complexos, “chinoiseries” e “singeries”, como também em cenas galantes (amorosas, festivas ou aprazíveis) e fabulários cultos (Esopo, La Fontaine), tanto ou mais empregados do que os temas mitológicos. Além dos nomes constantes do item rococó, podem ser mencionados como representantes do estilo: os pintores Antoine Coypel, Claude Gillot e François Lemoine, e os escultores Jean-Baptiste Lemoyne, Jean-Baptiste Pigalle, Étienne Falconet e Edme Bouchardon (autor da Piscina de Netuno, em Versalhes, e da fonte da rua de Grenelle, em Paris), embora este último preferisse formas mais sóbrias, renunciando o neoclassicismo.

ESTILÓBATO. *ESTEREÓBATO

ESTRO

O conjunto formado pela inventividade – a capacidade imaginativa – e a riqueza formal na concepção de uma obra de arte.

ESTUQUE

Material feito de cal desidratada, pó de mármore e cola para ser empregado na modelagem de esculturas, no revestimento mural e decorações internas arquitetônicas. Maleável em princípio, endurece rapidamente, a menos que se lhe acrescente um agente retardador (como o vinho!), a fim de que se possa trabalhar diretamente “in loco”. O resultado final, se bem conduzido, torna-o bastante semelhante ao mármore. Utilizado desde a antiguidade por diversas culturas, foi redescoberto no ocidente durante a Renascença, alcançando maior difusão e refinamento durante os séculos XVII e XVIII, sobretudo em decorações barrocas, rococós e neoclássicas de interiores. O italiano Giacomo Serpotta é tido como o mais perfeito mestre *stuccatori* já conhecido. Embora não seja tecnicamente um gesso, costuma-se empregar ambos os termos como sinônimos.

ESTRIBILHO. *REFRÃO

ESTROFE

Do grego *strefo*, girar, indicava originariamente a intervenção inicial e o movimento circular do coro dramático, em torno da ara ou altar dedicado a Dioniso, seguida pela *antístrofe (canto de retorno) e pela épode ou epodo (canto final). Desta recitação poética em círculo passou a designar o agrupamento de linhas, de frases ou série de versos que formam os blocos de um poema, caracterizado pela unidade de ritmo e de pensamento. Um texto poético com apenas dois versos é um dístico ou parelha; com três, terça ou terceto; com quatro, quadra ou quarteto; com cinco, quintilha; com seis, sextilha; com sete, septilha; com oito, oitava; com nove, novena e, com dez, décima. Exemplo em Jorge de Lima: “Ora, se deu que chegou / (isso já faz muito tempo) / No bangüê do meu avô /

uma negra bonitinha / chamada negra Fulô”. Esta primeira parte contém cinco versos ou quintilha. Na seqüência, tem-se “Essa negra Fulô! / Essa negra Fulô!”, constituída por dois versos, ou dístico. Depois, o poema continua com uma quadra ou quarteto: “Essa negrinha Fulô / ficou logo pra mucama / para vigiar a Sinhá / para engomar pro Sinhô!”. Uma estrofe em que todos os versos tenham a mesma medida métrica é chamada isométrica, como a quintilha inicial do poema acima citado, de sete sílabas. Caso contrário, a estrofe é dita heterométrica (de métrica irregular, isto é, cujo número de sílabas difere entre as frases). *Estância.

ESTÚDIO

1. Ateliê ou oficina (conferir) de artes plásticas. 2. Sala de pequenas dimensões, destinada a apresentações cênicas, habitualmente teatrais, vinculadas a propostas de vanguarda ou sem grandes compromissos comerciais. 3. Local construído ou preparado para a realização de filmagens ou de trabalhos fotográficos. 4. Sala aparelhada de onde são irradiados programas radiofônicos ou televisivos.

ETHOS

1. Se grafado, em grego, com o e longo (eta), o termo indica os costumes, as obrigações, os valores morais de conduta coletiva ou o conjunto de concepções e de mentalidades que definem, com certa homogeneidade, os comportamentos socioculturais mais enraizados de um grupo, de uma comunidade social, povo ou nação. Com este significado, corresponde ao latim “mores”. O plural de *ethos* é “ta ethê”, do qual deriva Ética – “ta ethika”. 2. A mesma palavra grega (quando escrita com o e breve, o epsilon) significa caráter, índole ou temperamento subjetivo, quer dizer, as características de personalidade do indivíduo que se formam em decorrência de circunstâncias sociais, ambientais e dos valores culturais de uma sociedade. Daí John Stuart Mill ter usado o termo Etologia como ciência da natureza individual, por oposição à sociologia, destinada à investigação do “caráter coletivo”. Convém mencionar, no entanto, que esse último termo, etologia, refere-se mais comumente ao estudo do comportamento animal, isto é, aos seus padrões instintivos de conduta.

ETIMOLOGIA

Ramo inicialmente da gramática, e posteriormente da lingüística histórica, que se dedica à pesquisa das origens, evoluções e derivações de palavras ou vocábulos, tendo-se por base a estrutura fonética e suas representações gráficas. O termo, criado pelos filósofos estóicos gregos, provém de *etimos* – real – com o significado de princípio verdadeiro. Assim, etimologia investiga, retrospectivamente, os étimos próximos e os mais remotos. Por exemplo, a palavra portuguesa *carmim* provém de um empréstimo mais recente do francês *carmin*. Que por sua vez, deriva do latim medieval *carminium*, cruzamento do latim antigo *minium* (vermelho escarlate) com o árabe *qírmiz* (vermelho), igualmente emprestado do persa *kirm*. Por outro lado, percebeu-se que na evolução do latim para o português, a consoante “p”, quando colocada entre vogais, transformou-se em “b”, por um processo de abrandamento de pronúncia. Daí o vocábulo “lupus” ter se convertido em “lobo”. Na época helenística, os estudos dos gramáticos e filósofos de Alexandria tiveram por interesse ou finalidade a preservação dos étimos e da qualidade literária atribuída à língua culta dos escritores gregos. Com o advento posterior do cristianismo e a difusão do relato bíblico sobre a torre de Babel, pensou-se que as línguas seriam derivações do hebraico. E o interesse em se encontrar os étimos originais levou o gramático Isidoro de Sevilha a elaborar as Etimologias (*Etymologie* ou *Origines*, século VII, em 20 livros), trabalho retomado e ampliado, já no início do século XVII, por Étienne Guichard – A Harmonia Etimológica das Línguas. Mas os avanços mais profundos dos estudos

gramaticais e filológicos, de natureza comparativa, começaram realmente em fins do século XVIII com as obras “Idéia do Universo”, do jesuíta espanhol Lorenzo Hervas y Panduro (1778-1787), e “Vocabulário Comparativo das Línguas do Mundo Inteiro”, editado na Rússia entre 1787 e 1789, sob a proteção da imperatriz Catarina, a Grande. A descoberta do sânscrito e o movimento romântico alemão, com suas pesquisas sobre a cultura folclórica dos antepassados nacionais, permitiram estabelecer as correspondências de caráter fonético e de significado entre os vocábulos daquela língua indo-européia, do grego e do latim, e os das línguas germânicas. Um trabalho consolidado por Jacob Grimm em sua Gramática Alemã, na segunda edição de 1822. Pouco depois, entre 1836 e 1838, Friedrich Diez fez publicar a Gramática das Línguas Românicas e ainda o Dicionário das Línguas Românicas (1853), estabelecendo algumas normas fixas entre aquelas estruturas e seus modos de derivação, relativamente ao latim. E o mesmo fez Franz Bopp com sua monumental Gramática Comparada das Línguas Indo-Européias (sânscrito, grego, latim, eslavo antigo, gótico e alemão, entre 1833 e 1852). O estudo sistemático das leis fonéticas e das modificações gráficas, aprofundadas pela lingüística e pela filologia modernas, permitiram ainda determinar os troncos lingüísticos hoje admitidos, entre eles o das línguas neolatinas, germânicas ou eslavas, todas elas provenientes de uma hipotética raiz primitiva, o indo-europeu.

ETOPÉIA. *DESCRIÇÃO

EUCARISTIA

Na origem, significou a expressão de reconhecimento público por atos dignos, os quais mereciam ser lembrados e agraciados (ação de graças). Fundamentalmente, no entanto, designa a união e o reconhecimento propostos por Jesus a seus fiéis – “Tomai e comei, Tomai e bebei” – e cujo rito presentifica, por meio da hóstia, o Salvador, em corpo e sangue, sua memória, suas palavras e as ações meritórias necessárias para que o reino dos céus seja alcançado. O mistério da transubstanciação (verificar a palavra) na eucaristia é o ponto culminante e de maior sacralidade do ritual católico.

EUFUÍSMO

Estilo literário semelhante ao empregado pelo novelista e dramaturgo isabelino John Lyly – segunda metade do século XVI –, e cuja obra de estréia, a novela Euphues, serviu de símbolo a essas características literárias. Consiste numa linguagem construída por metáforas raras e profusão de figuras retóricas, mas, na época, bastante apreciada pela corte de Elisabeth I. Embora parte da historiografia literária estabeleça um paralelo com o gongorismo hispano-lusitano ou com o marinismo italiano (posteriores), o eufuísmo corresponde, com mais propriedade, à vertente literária hedonista da Renascença. Mas não deixou de afetar grande parte do teatro barroco elisabetano, incluindo-se Shakespeare.

EURRITMIA

Método de psicomotricidade, ou seja, de associação harmônica entre os ritmos musicais, as afecções por eles sugeridas e o dinamismo corporal, criado pelo músico e pedagogo Émile Jaques-Dalcroze no início do século XX, e consubstanciado em sua obra “O Ritmo, a Música e a Educação” (1920). Para o autor, cuja influência estendeu-se pela dança moderna ou contemporânea, sobretudo em suas vertentes alemã e norte-americana, e ainda pela mímica francesa, a música suscita imagens de ordem psíquica e emocional, permitindo a criação ou a direção de gestos e movimentos coreográficos. A expressividade da dança seria mais correta ou adequada quando a mímica e os deslocamentos do corpo correspondessem sensitivamente às durações e às intensidades

da música ou de seqüências rítmicas. Assim, “o gesto em si mesmo não é nada; seu valor reside inteiramente no sentimento que o anima, e a dança – por mais rica que seja em combinações técnicas – não passará de um divertimento sem profundidade, caso o seu objetivo não seja o de pintar, com movimentos, as emoções humanas”.

EVANGELHO

A expressão grega original, *eu aggelion*, ou seja, boa nova ou notícia que encerra um acontecimento feliz, já era utilizada para informar a entronização de um rei ou basileus, a vitória em campanha de guerra e as previsões satisfatórias de um oráculo. A influência da cultura grega sobre os judeus do tempo de Jesus foi determinante para que o termo sintetizasse as mensagens de esperança em uma nova época, a retomada da aliança com suas características universais e as passagens fundamentais da vinda do Filho de Deus – a Paixão e a Ressurreição. Dos quatro evangelhos canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João), os três primeiros são denominados sinóticos, por referência às semelhanças e correspondências entre os textos.

EVOLUÇÃO

Refere-se, no desfile de escolas de samba, à coordenação obtida por todas as alas entre o ritmo e a dança de seus componentes, durante a marcha progressiva ou evolutiva da apresentação.

EXECRAÇÃO. *IMPRECAÇÃO

EXPERTIZAÇÃO

O ato de analisar e certificar, ou não, a autenticidade de uma obra plástica ou documento histórico, realizado por um experto (de onde deriva a palavra), perito ou entidade, reconhecidos profissionalmente no meio artístico ou científico.

EXPERTO

Profissional especializado em determinada matéria ou disciplina, tanto pela experiência prática como pelo conhecimento teórico adquirido.

EXPOSIÇÃO

1. Exibição pública ou mostra de obras artísticas, de trabalhos científicos ou de objetos industriais e comerciais. Do ponto de vista da ação cultural (conferir a expressão), tem ela a finalidade não apenas de permitir o contato do público com a produção da arte, da ciência ou da tecnologia, mas a de aprofundar o conhecimento sobre o tema, tornando-o atraente e compreensível ao mesmo tempo. Uma exposição pode constituir-se em um evento único e completo ou servir como uma das unidades de um complexo de manifestações simultâneas, relativas ao mesmo assunto. Em sua elaboração técnica, devem ser considerados os seguintes elementos básicos: a) o tema e seu conteúdo, ou seja, a definição das idéias condutoras e os possíveis desdobramentos, interrelações e classificações que elas comportam; b) perspectivas e condições reais de coligir o material a ser exposto – peças, imagens, documentos, etc – condizentes com o tema; c) realizar o plano ou projeto executivo, ou seja, conceber previamente em desenhos, e eventualmente maquetes, as disposições básicas e hierárquicas dos objetos, as medidas, os meios físicos, suportes e materiais a serem utilizados para a concretização, conservação e segurança da mostra; d) montagem e acabamentos adicionais. Independentemente de sua amplitude, é indispensável levar em consideração os pressupostos que se seguem: como atrair a atenção para cada peça exibida, isto é, de que maneira realizar a *visibilidade* do material; quais as peças de maior relevância e, na dependência de sua

quantidade, quais os critérios para cada localização; quais as informações mais importantes e de que maneira torná-las claras e concisas, a fim de se obter a maior *lisibilidade* possível. A visibilidade e a lisibilidade são, respectivamente, meios para o ambiente e a atração estéticas e a retenção informativa da exposição. 2. Tempo ou intervalo de tempo durante o qual uma objetiva fotográfica deixa passar a luz incidente para que a emulsão do filme seja sensibilizada e fixada. O intervalo é determinado pela abertura do diafragma e pela velocidade do obturador da máquina. Certas câmeras permitem fazer mais de uma exposição na mesma chapa do filme, a fim de serem obtidos efeitos especiais (imagens subexpostas, superexpostas ou superpostas). 3. Em linguagem cinematográfica, corresponde à parte introdutória do roteiro (conferir), no qual serão mostrados ao espectador os pontos de partida da trama ou enredo: personagens principais, situação inicial, ambiente e conflito de origem, indispensáveis à compreensão do filme.

EXPRESSÃO

1. De um ponto de vista psicológico, corresponde a uma manifestação de natureza psíquica, interna ou subjetiva (sensação-percepção, emoção, cognição) que se projeta exteriormente em aparências corporais – por exemplo, no rosto, nos olhos, nos gestos, em determinado movimento do corpo –, de maneira voluntária (consciente) ou involuntária (instintiva). Trata-se, portanto, de um vínculo que se estabelece entre o viver uma experiência e demonstrar uma reação perceptível, ao mesmo tempo objetiva, social e simbólica, pois que no fenômeno expressivo se revela um signo ou se enuncia um significado não apenas pessoal, mas igualmente dirigido a outrem, comunicativo. De início, num âmbito propriamente biológico, e tomando-se por base a definição de A. Schenkel (Estudos da Expressão), ela “designa a função das estruturas internas cujo desígnio é o de concorrer para a organização da vida coletiva por influência afetiva, quer dizer, pelo desencadear de reações apropriadas”, ou, em resumo, “o comportamento visível de todo indivíduo no meio social comum”. Esse comportamento mostra-se então nas funções dos órgãos periféricos animais – cor, forma, odor, características da pele –, tanto quanto em processos comportamentais não-orientados: tom de voz, gestos de ameaça ou de ternura, palidez, sorriso, enrubescimento, etc. A filosofia já houvera anteriormente tratado do fenômeno expressivo, tendo Leibniz a ele se referido nos seguintes termos: “uma coisa *expressa* outra quando há uma relação constante e regulada entre o que se pode dizer de uma e de outra”. Diderot, por sua vez, considerando o caráter de signo da expressão, definiu-a como “a imagem de um sentimento”. Ampliando-se o conceito, a expressão seria o ato pelo qual se manifestam, exteriormente e por signos, sentimentos e idéias. Assim, para Husserl, a expressão é todo signo que, além de uma função indicativa, possui uma função significativa. Consiste na intenção pura e ativa de um “querer-dizer” (*bedeuten*), que anima o discurso, e cuja finalidade transfere-se para o sentido em sua intuição originária. A fenomenologia posterior, como a de Merleau-Ponty, fez da expressão uma base para a ontologia do corpo e do sensível, antes que uma experiência pura. Ou seja, o corpo não é um objeto que possa perturbar o poder expressivo, mas, ao contrário, o instrumento de uma expressividade necessária. Diz o autor: “Meu corpo é o lugar, ou melhor, a própria atualidade do fenômeno da expressão (*Ausdruck*); nele, a experiência visual e a experiência auditiva são ambas interpregnantes, e seu valor expressivo fundam a antepredicatividade do mundo percebido, e por ela, a expressão verbal e a significação intelectual (*Bedeutung*). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos... o instrumento geral de minha compreensão (A Fenomenologia da Percepção). Já as psicologias clínica e social trataram a expressão sob aspectos relativamente próximos, mas não idênticos: como sintoma da personalidade e, assim, elemento indispensável de

diagnóstico (P. Fraisse e J. Piaget – Tratado de Psicologia Experimental); como fenômeno afetivo, isto é, de demonstração de emoções e sentimentos íntimos; como instrumento de comunicação social e marca de vivência cultural (Klineberg – Psicologia Social); como síndrome psicopatológica e ainda meio psicoterapêutico (J. Bobon, J.L. Moreno). 2. Nos terrenos da poética e da estética, a expressão confunde-se, por vezes, com as noções de forma ou de gênero. No primeiro caso, a expressão não seria outra coisa senão a forma pela qual se procede à imitação ou criação artísticas. De outro, a uma determinada idéia ou sentimento corresponderia uma expressão (gênero) mais adequada à realização do conteúdo primário. Assim, algumas idéias ou conteúdos seriam melhor “expressos” ou teriam mais identidade com certos gêneros (consultar Poética e Gêneros Literários). Ainda no âmbito artístico, o entendimento de “expressão” pode ser tomado como oposto ao de “impressão”, ou seja, enquanto na expressão haveria a predominância de uma ação interior e volitiva do sujeito sobre algo exterior, dando não apenas forma objetiva à matéria, como lhe acrescentando algo de pessoal, a impressão significaria a ação de um objeto exterior sobre a consciência de um sujeito, que assim introjeta e subjetiviza a realidade. Daí o contraste, em artes plásticas, entre “expressionismo” e “impressionismo” (conferir os termos). Por fim, diz-se ainda que as “atividades expressivas” são aquelas que possuem uma finalidade em si mesmas, gratuitas, livremente escolhidas e que não se transladam – como nas atividades lúdicas ou de lazer – diferentemente, portanto, das atividades “úteis”, produtivas, rentáveis ou econômicas. Nesta última acepção, consultar ainda Jogo/Lúdico e Lazer. Ver também Gesto.

EXPRESSÃO CORPORAL

1. De modo genérico, manifestação de sentimentos ou de sensações internas, tanto quanto de conteúdos mentais, por meio de movimentos representativos ou simbólicos do corpo. 2. Locução abrangente, e por isso mesmo fluida, para indicar a prática de atividades físicas e artísticas que se afastam tanto dos esportes profissionais como dos códigos restritos de postura e movimentação corporais. Indica, portanto, uma expressão mais livre ou espontânea dos movimentos e dos gestos, ou as atitudes de prazer, de sensualidade ou de exploração representativa e visual do corpo em encenações de tipo mímico-dramático. Desvinculada das noções de rendimento ou de performance competitiva, ganhou projeção no interior dos movimentos contraculturais das décadas de 60 e 70 do século XX, opondo-se àquelas práticas esportivas que exigem alto grau de disciplina, tensão, esforço ou ascetismo. Tem sido teorizada e utilizada em meios teatrais, pedagógicos, esotérico-religiosos (yoga, tai-chi, tantrismo) ou ainda psicanalíticos de base freudiana ou reichiana (“consciência do corpo”, representação de afetos e sentimentos internos por via gestual ou corporal). Em teatro, tem servido como técnica de desenvolvimento de recursos motores e vocais, tanto quanto de improvisação. *Gesto, *Cinésica.

EXPRESSIONISMO

Conceito geral - Quando uma obra de arte é concebida com intenso emocionalismo, quando a forma é tratada de modo a salientar em demasia as afecções subjetivas do autor, essas características revelam uma disposição a que se convencionou chamar de *expressionista*. Como identifica Carlo Argan, “*expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto... Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva”. Visto sob esse ângulo, um exercício descompromissado de anacronia estilística, sem precisão histórico-temporal, certamente encontrará sinais expressionistas em certos pintores da

Renascença, como Mathias Grünewald, Hieronymus Bosch, El Greco ou Michelangelo, e, no final do século XVIII, em Goya. Mas o sentido forte e efetivamente consagrado do termo tem sido empregado para configurar uma das correntes mais difundidas pelo modernismo do século XX.

Pintura na primeira metade do século XX - A bem da verdade, mesmo os artistas plásticos que participaram dos dois grupos alemães considerados iniciadores da tendência – *Die Brücke* (A Ponte) e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) – jamais formularam uma teoria a respeito ou se autoproclamaram expressionistas. O termo começou a difundir-se a partir de 1911, no correr de uma exposição de artistas franceses em Berlim – entre eles Matisse, Derain, Braque, Vlaminck e Picasso (antes do cubismo) –, apelidados, na ocasião, de *Expressionisten*, denominação com que se pretendeu distingui-los dos impressionistas anteriores. Mais tarde, Herwarth Walden, galerista, marchand, editor da revista de cultura A Tempestade (*Der Sturm*), além de incentivador das novas experiências estéticas, consagrou o rótulo em seu ensaio *Expressionismus*, publicado em 1918.

Entre os pintores que anunciaram de modo mais imediato a corrente encontramos sobretudo Gauguin, Van Gogh (ver Impressionismo e Pós-Impressionismo), os integrantes do fauvismo (conferir), James Ensor e Edvard Munch.

O belga Ensor evoluiu do naturalismo e das colorações delicadas para um tipo de pintura “naïve”, de tonalidades fortes e contrastantes, tendo como personagens figuras insólitas, ora burlescas, ora mórbidas ou fantasmagóricas (mascarados, esqueletos). O efeito provocado sugere, ironicamente, aqueles comportamentos irracionais da sociedade e as angústias da vida. Já o rigorismo místico exercido pelo pai, as perdas precoces da mãe e da irmã mais velha, além de um acentuada tendência ao alcoolismo parecem ter contribuído para instilar na pintura do norueguês Munch uma visão atormentada da condição humana, nos limites da psicopatologia. Consciente dos traumas e conflitos infanto-juvenis, que lhe causaram ou agravaram uma inata instabilidade mental, chegou a confessar que “a doença, a loucura e a morte foram os anjos negros que vigiaram meu berço”. Em 1892, recém-chegado a Berlim, e onde viveu até 1908, expôs na *Kunstlerverein* (União dos Artistas), gerando escândalo pela rispidez e deformações voluntárias dos traços e pelo aspecto sombrio das cores impostas à sua obra. Após um colapso nervoso, retornou à Noruega em 1909. Ali, tendo encontrado uma nunca vivida serenidade espiritual, sua pintura modificou-se substancialmente, tanto nos temas (paisagens bucólicas e cenas de trabalhadores) quanto na paleta (uso de cores vivas ou de tonalidades suaves e gradativas).

Os criadores do grupo *Die Brücke* – Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl –, atuantes em Dresden, eram estudantes de arquitetura e autodidatas em pintura quando resolveram unir-se em 1905. Admiradores do primeiro Munch, trabalharam de modo bastante livre, levados sobretudo por impulsos subjetivos e por atitudes de desafio à tradição, mais do que por intenções programáticas definidas. Sugestionados pela arte primitiva que o colonialismo europeu trazia para as metrópoles, adotaram-lhe as linhas ásperas e espontâneas, além dos contrastes vivos e o brilhantismo das cores. Quanto aos temas, mantiveram-se naqueles já consagrados das paisagens, nus e interiores, dedicando grande importância ainda às artes gráficas, principalmente à xilogravura ou litogravura. Enquanto durou a associação (até 1911 em Dresden, e, daí a 1913, em Berlim), outros artistas a integraram, ainda que por breves períodos. Foram os casos de Max Pechstein, Otto Müller, Kees van Dongen, do escultor Ernst Barlach e daquele que viria a ser um símbolo do expressionismo alemão: Emil Nolde.

Filho de camponeses e apegado a sentimentos religiosos, nacionalista e aficcionado

pela arte medieval, Nolde aplicou-se à pintura já como adulto formado, imprimindo uma simplificação rústica ao desenho, além de transmitir, em cores violentas, as suas agitadas emoções pessoais. Depois de uma rápida passagem pela *Die Brücke*, escreveria na autobiografia *Anos de Luta*: “Os ideais de nossos precursores não são mais os nossos. Já não apreciamos tanto as obras que durante séculos foram identificadas com os nomes dos grandes mestres. Artistas elegantes, a serviço de seu tempo, criaram obras para papas e palácios. As pessoas desprezíveis, que trabalhavam em suas oficinas, de cuja vida pouco sabemos e cujos nomes não fomos capazes de guardar, essas nós valorizamos e amamos por meio de suas estátuas simples e grandiosas, esculpidas nas catedrais de Naumburg, Magdeburg e Bamberg... Como se explica o fato de nós, artistas, apreciarmos tanto as primeiras manifestações dos povos primitivos?... A vontade que se exterioriza é o prazer e o amor de fazer. A absoluta espontaneidade, a expressão intensa, freqüentemente grotesca, da energia e da vida em suas mais variadas formas – talvez seja isso que nela nos agrada”.

A primeira vertente do expressionismo abstrato se fortaleceu e evoluiu na convivência do grupo *Der Blaue Reiter*, iniciativa proposta conjuntamente por Wassily Kandinsky e Franz Marc. Direta ou indiretamente, a ele estiveram ligados Alexei von Javlenski, August Macke e Paul Klee. As primeiras manifestações dos jovens artistas foram a realização de duas exposições em Munique (1911 e 1912), seguidas pela publicação de um almanaque, no qual davam conta das diversas tendências plásticas contemporâneas e das “artes primitivas” (européia medieval, africanas, asiáticas). Além dos pintores, a revista ainda trouxe um artigo de Schoenberg sobre a nova música dodecafônica. Em seu ensaio “Sobre a Questão da Forma”, Kandinsky reivindicou a abstração como a forma adequada aos tempos modernos, expressão de sua *necessidade interior*: “A evolução, o movimento para a frente e para o alto, só é possível quando o trajeto está desimpedido, ou seja, quando não há barreiras no caminho. Esta é a condição interior. A força que por caminhos livres impele o espírito humano para a frente e para o alto é o *espírito abstrato*. Naturalmente, ele precisa estar em condição de chamar e de ser ouvido... Esta é a condição interior”. Nos anos de 1912 a 1914, as obras do grupo circularam por várias cidades alemãs, incorporando, novamente, artistas franceses ou estrangeiros residentes na França (Delaunay, Rousseau, Picasso, Braque) e ainda os russos Malevich, Larionov e Gontcharova. Com a irrupção da guerra, entretanto, na qual morreram Marc e Macke, a associação extinguiu-se. Mas a influência do expressionismo, cultivado pelo *Blaue Reiter*, desenvolveu-se na Bauhaus, com as presenças de Kandinsky e de Klee, que ali se tornaram seus professores.

Os austríacos Oskar Kokoschka e Egon Schiele, cujas formações se realizaram em meio ao decorativismo elegante e “decadente” do Art Nouveau, sob a ascendência de Klimt, acabaram aderindo às concepções rudes e nervosas do expressionismo figurativo. Kokoschka (também dramaturgo) destacou-se na pintura de retratos, recorrendo quase sempre às feições graves, e de paisagens (e nelas não chegou a romper inteiramente com o impressionismo). Schiele, morto prematuramente em 1918, ganhou notoriedade com suas figuras ao mesmo tempo solitárias, eróticas e atormentadas.

O judeu-russo Marc Chagall, também ilustrador, muralista e vitralista, realizou uma obra bastante particular, a partir da técnica da decomposição cubista. Onírico, metafórico e memorialista, suas composições trazem repetidas vezes personagens flutuantes, desgarradas do “peso da gravidade” ou separadas por zonas espaciais contíguas, mas independentes, e de tonalidades vivas. Personagens, aliás, emprestadas com obsessão ao folclore russo, às comunidades judaicas de sua infância e aos temas bíblicos. Sua influência sobre o surrealismo foi claramente admitida por Breton.

Outros nomes do movimento, na Europa: os alemães George Grosz, Otto Dix e Käthe Kollwitz, o belga Constant Permeke e os franceses Marcel Gromaire e Chaim

Soutine, este último de origem lituana.

Quanto às repercussões do expressionismo no Brasil, inicialmente figurativo, elas começaram a chegar na segunda década do século XX, em obras pioneiras como as de Lasar Segall, de Anita Malfatti e, posteriormente, de Cândido Portinari. Consultar, a respeito, Modernismo Brasileiro.

Após a segunda guerra mundial - Nos decênios de 40 e 50, tornou a desenvolver-se nos Estados Unidos o ramo do *expressionismo abstrato*, consistindo de uma miscigenação não apenas expressionista, pelo tratamento agressivo na elaboração plástica, como ainda surrealista, levando-se em conta o automatismo gestual. Sob aquela denominação encontramos as obras caligráficas ou rabiscadas do norte-americano Jackson Pollock e do alemão Karl Götz (a *action painting*), o grafismo estridente e de cores violentas de Willem de Kooning, as abstrações biomórficas de Arshile Gorky, as superfícies geométricas e paralelas de cores sobrepostas de Mark Rothko, ou ainda os ideogramas e manchas em preto e branco de Franz Kline. Durante a mesma época, na França, entrou em voga o *tachismo*, singularizado pela deposição de manchas (*taches*), borrões, figuras filiformes ou caligráficas sobre uma superfície de cor contrastante, ou ainda pela exploração da textura de pigmentos colados e superpostos, que ressaltam o empastamento. Embora guarde semelhanças com o expressionismo abstrato norte-americano, a aparência tachista revela-se menos agressiva e por isso também recebeu o nome de *abstração lírica* ou ainda de *arte informal* (este último termo sugerido pelo crítico Michel Tapié). Seus principais expoentes foram Jean Fautrier, Henri Michaux, Jean Degottex, George Mathieu e o alemão radicado na França Alfredo Wols.

A face trágica do expressionismo nórdico, por sua vez, teve alguns seguidores no pós-guerra. Entre eles, aquele que é considerado o seu maior representante, o inglês Francis Bacon, autor de figuras tensas, contorcidas, solitárias, que parecem conviver com situações permanentes de pesadelo. Segundo suas próprias palavras, “gostaria que minhas pinturas dessem a impressão de que um ser humano por ali passou, como lesma, deixando rastros de sua presença e resquícios de memória de eventos passados, assim como a lesma deixa rastros de sua baba”. E ainda os alemães George Baselitz (também escultor), Anselm Kiefer ou Jörg Immendorff (ver, com mais detalhes, Neo-Expressionismo).

Dramaturgia e literatura - A literatura expressionista revelou maior fecundidade no teatro do que em gêneros como a poesia ou o romance. August Strindberg e Frank Wedekind têm sido considerados os pontos de partida dessa dramaturgia. O primeiro, após a sua fase naturalista, muito mais intensa e consagrada. A peça Um Jogo de Sonho (ou apenas O Sonho), de 1902, incursionou por imagens e situações oníricas, nas quais predominava o papel do inconsciente. Nas próprias palavras de Strindberg, “o autor procurou imitar a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Tempo e espaço não mais existem. Os personagens se desdobram e se multiplicam, desaparecem e se condensam. Mas uma consciência suprema os domina a todos: aquela do sonhador. Para ele não existem segredos, inconseqüências, escrúpulos e leis. Ele não julga e não absolve, ele não faz senão relatar o sonho”. Depois de 1907, dedicou-se a escrever obras curtas, de um ato apenas, as “peças de câmara” (*Kammerspel*), nas quais os aspectos mais íntimos e conflituais da existência foram tratados de maneira mística ou simbólica (A Tempestade, A Casa Queimada, A Sonata dos Espectros).

Valendo-se das influências de Ibsen e de Strindberg, Wedekind veio a ser um contestador das normas sexuais burguesas até então vigentes, sobretudo com três obras polêmicas para a época: O Despertar da Primavera, o Espírito da Terra e A Caixa de

Pandora. A primeira tem por objeto a crítica de uma sociedade que esconde e reprime o despertar sexual da juventude; as duas outras têm como protagonista Lulu, símbolo de uma liberdade sexual primitiva que leva a conseqüências trágicas.

Essas concepções cedo conquistaram uma nova geração de autores escandinavos e alemães, muitos dos quais preferiram os monólogos como forma de exposição de idéias. A ênfase agora deveria recair nos aspectos ocultos da vida, nas perspectivas subjetivas, nas expressões emotivas e interiorizadas da psique, em vez das seqüências lógicas e objetivas da ação. O homem não era visto apenas como um produto do meio socioeconômico, mas um criador, uma força ativa capaz de modificar a realidade exterior. Se de um lado o drama expressionista fundamentou-se numa visão pessoal, de plena afirmação subjetiva e existencialista, de outro preocupou-se com a necessidade de reconstruir o mundo em bases fraternas e pacíficas, desconfiando da civilização técnica das máquinas, tão ardorosamente defendida pelo futuristas. Ainda que os horrores materiais e espirituais da guerra de 14 tenham exercido forte repercussão no teatro e na poética da corrente, a verdade é que boa parte desta produção literária antecipou os acontecimentos, não tão esperados como normalmente se imagina. De certa maneira, seus autores pressentiram, difusa ou intuitivamente, os sentimentos de angústia e decadência que logo seriam experimentados.

A primeira peça considerada inteiramente expressionista foi O Mendigo, de Reinhard Sorge, encenada em 1912, também autor de O Rei Davi (Sorge morreria em combate em 1916). O protagonista é o próprio Poeta, a reivindicar uma nova forma de exteriorização dramática, simbolizada pelo Filho. Walter Hasenclever estreou com O Filho, pondo em cena a revolta deste personagem contra a figura do pai, exemplo da ordem. Antígona, baseada na tragédia de Sófocles, atualizou o conflito dos direitos individuais, sendo Creonte a personificação do imperador alemão. Homens, escrito em 1918, registra o estupor de um ressuscitado que, frente à demência de um mundo aparentemente evoluído, prefere retornar ao silêncio da morte. O apelo emotivo ao pacifismo consistiu na matéria principal de dois outros dramaturgos: Fritz von Unruh [Uma Família (ou uma Geração), A Praça (ou Entroncamento)] e Ernst Toller (*Wandlung*). Toller escreveria ainda O Homem-Massa, Os Destruidores de Máquinas e Hop, Nós Vivemos!, exaltando a dignidade e a revolta do proletariado.

Acima de todos, no entanto, pairou a extensa obra de Georg Kaiser. Desde 1917, ano de apresentação d'Os Burgueses de Calais, demonstrou um permanente desejo de renovação espiritual que, embora ingênuo para os padrões atuais, não deixava de ser profundamente sincero. No drama seguinte, Da Aurora à Meia-Noite, um caixa de banco que roubara uma grande quantia chega à conclusão de que o dinheiro é a pior das mentiras, fonte da cupidez e da injustiça humanas. Envergonhado, suicida-se. Outras de suas obras de características sociais foram Gás I e Gás II, antes que elege-se o tema do amor como o único capaz de regenerar a raça humana (O Incêndio da Ópera, Fuga para Veneza, Gilles e Jeanne). Ernst Barlach (também artista plástico, autor de O Dilúvio, O Dia Morto, Os Abandonados) e o austríaco Ferdinand Bruckner (A Doença da Juventude, Delinqüente) foram saudados como renovadores da cena alemã, pelas amargas exposições que fizeram da época.

O desenvolvimento de um clima fantástico em O Homem que Reviveu sua Vida, de Pär Lagerkvist, assim como as discussões contidas em A Porta e A Espelunca, de Hjalmar Bergman, ou ainda as conseqüências físicas e psíquicas da guerra, retratadas em Persona, de Svend Borberg, representaram as feições escandinavas do expressionismo teatral. Um novo realismo dramático (a *Neue Sachlichkeit*), no entanto, voltou à cena após 1924. E Erwin Piscator, que se revelara no teatro expressionista, seria um de seus mais agitados encenadores.

Ao final da segunda guerra, o alemão Wolfgang Borchert, sobrevivente das prisões

nazistas, escreveria um grande drama expressionista, “Fora, Diante da Porta”, o signo de desespero de um sargento que retorna à sua cidade devastada, e na qual todos os familiares e amigos pereceram.

Quanto à poesia, o expressionismo caracterizou-se pelo abandono formal de regras sintáticas e pelo uso de frases enérgicas, de imagens impetuosas, expondo os conflitos entre o que o homem deseja e necessita intimamente, e as coações do meio sociopolítico. Seus representantes mais conhecidos são Franz Werfel, um judeu atraído pelos ideais cristãos (*O Amigo do Mundo*, 1911, *Nós Existimos*, 1913), August Stramm, que, ao contrário de Werfel, deu ênfase aos impulsos eróticos como tábua de salvação, e Klabund (pseudônimo de Alfred Henschke), autor de “Aurora, Klabund, os dias se levantam” (1912), dono de um lirismo irônico, mas de tom pessimista. Embora nem sempre incluído entre os autores do movimento, com eles se assemelha o trágico e solitário George Trakl (*Crepúsculo e Declínio*), de origem austríaca. Obsedado por um amor incestuoso à irmã, mentalmente enfermo, viveu e produziu em meio às alucinações artificiais das drogas e do álcool, certo de que, acima das misérias humanas, paira uma “nuvem rubra na qual um deus em cólera habita”.

Cinema - A violência até então inusitada da primeira guerra mundial e as conseqüentes sensações de um mundo irracional, dilacerado e mesmo demoníaco contribuíram para a eclosão do expressionismo cinematográfico, tipicamente alemão. Algumas noções fortes e sempre presentes na construção dos enredos e imagens visuais da corrente foram as de instinto ou pulsão (*Drang*), espírito (*Geist*), estranhamento (*Fremdartigkeit*) e ameaça (*Bedrohung*).

O crítico Andréé Tourne faz ainda notar que “dois assuntos expressionistas contaminaram em grande medida os filmes da época – o do sonho e o da rua. O primeiro vale-se das deformações plásticas para exprimir as distorções mentais e as manifestações do inconsciente; o outro, para restituir a visão subjetiva de um elemento real e familiar. Delírios e visões deformadas provêm de personagens doentios ou sugestionados que a literatura romanesca há muito já havia privilegiado. Podemos acrescentar ainda o personagem das narrações expressionistas – o do pequeno burguês respeitoso das regras, arrancado de sua vida rotineira por uma crise. É neste tipo de narrativa que a função perturbadora ou tentadora volta a sua atenção para a rua – a antítese do lar (da segurança), com todos os seus perigos” (Expressionismo).

O marco inaugural dessa estética inquietante deu-se com o *Gabinete do Dr. Caligari* (1919), escrito por Carl Mayer e Hans Janovitz, e dirigido por Robert Wiene. Desenvolvido em meio a cenários antinaturalistas, pintados, sob uma luz concentrada que realça igualmente as sombras (num jogo de claro-escuro), o filme gira em torno do par formado pelo psiquiatra Caligari e o interno do manicômio Cesare, ambos figuras patológicas vivendo situações delituosas que, ao final, se revelam como elucubrações do personagem insano.

No ano seguinte, Paul Wegener (diretor e co-roteirista, ao lado de Henrik Galeen e de Carl Boese) filmou uma segunda versão do *Golem* (consultar), história baseada no mito judaico da presunção humana, revelando os perigos monstruosos que ela pode desencadear. A intensificação do drama se reforça com o modo estilizado e extático das representações, seja a do rabino místico, seja a da criatura, que circulam em meio a cenários fantásticos, concebidos por Hans Pelzig, também arquiteto.

Embora alguns críticos excluam da filmografia expressionista o *Nosferatu* de Murnau, muitos o vêem como uma das obras-primas do movimento. Com ele se materializam as imagens legendária e literária do vampiro, símbolo do mal, da ruína e do pecado, e também do mistério da morte e do artifício de sobrepujá-la. Mas, ao mesmo tempo, o de uma pulsão inconsciente que a deseja, insinuada pela personagem da jovem esposa.

Os três filmes acima mencionados abriram ainda perspectivas para o desenvolvimento da cinematografia fantástica (ver Fantástica, Literatura – Fantástico, Cinema).

Metrópolis, de Fritz Lang (1926), tornou-se igualmente uma referência histórica pelo conteúdo sociopolítico que aborda. Trata-se de uma utopia ao revés, de uma distopia, ou seja, de uma sociedade planejada, tecnocrática e opressiva, síntese de uma idade das trevas medieval e de visões futuristas. Entre seus personagens, destaca-se Maria, a mulher-robô gélida e brilhante, amada pelo filho do todo-poderoso mestre e tirano.

Outros filmes característicos da corrente: Raskolnikov, de Wiene, baseado em Crime e Castigo, de Dostoiévski; Escada de Serviço e O Gabinete das Figuras de Cera, de Paul Leni; Mistérios de uma Alma, A Última Gargalhada (ou O Último Homem) e Fausto, de G.W. Pabst; M., o Vampiro de Dusseldorf e Dr. Mabuse, ambos de Lang; Sombras (*Schatten*), de Arthur Robison.

EXQUISITE CORPSE. *CADAVRE EXQUIS

ÊXTASE

Conceito religioso de origem grega, derivado da palavra *ekstasis* – transportar-se para fora, suplantar a razão ou esquecer-se de si para penetrar em outra realidade essencialmente espiritual. É o momento culminante ou de transe de uma experiência mística, pela qual se dá a união entre o iniciado e a natureza divina. Para o filósofo Plotino e neoplatônicos, a supressão do aspecto racional – o “raptus mentis” (rpto da razão) – não se identifica com o êxtase. O que de fato ocorre é um estado de consciência supra-racional, não verbalizável, e inteiramente contemplativo, com o qual desapareceria a sensação de alteridade entre aquele que vê e aquele (ou aquilo) que é visto. Momento, portanto, de “repouso e compreensão de conjunção”. Entre os partidários do Orfismo antigo, o êxtase poderia ser também a expressão poética na qual se suplanta a *psique* individual e se alcança a espiritualidade comum, compartilhada, o *daimon*. O termo foi introduzido na religião cristã por Tertuliano (in *Adversus Marcionem*) com o significado de “fora da própria razão, por graça divina”. Ou seja, saída da razão humana para um mergulho na razão divina. Há diversas técnicas religiosas ou de culto recomendadas para que se alcance o êxtase: meditação acompanhada de uma suspensão absoluta do juízo e da percepção ambiental, exercícios respiratórios, dança ou até mesmo a ingestão de drogas ou a prática sexual (no caso do tantrismo). O cristianismo, no entanto, não estipula ou sugere rituais específicos, acreditando que tal estado de visão mística direta só tem valor quando alcançado de maneira espontânea, ou em decorrência de uma vida espiritual constante e devotada (o rigor do ascetismo). Modernamente, Pierre Janet (*Da Angústia ao Êxtase*), caracterizou esse estado como disposição à imobilidade física, atividade espiritual interna, intensa e concentrada, e sentimento de alegria.

EXTENSÃO

No âmbito da dança, refere-se à capacidade que um intérprete possui de erguer e conservar a elevação da perna, durante ou após um determinado passo. Quanto maior a extensão obtida, mais acrobático se torna o movimento.

EX-VOTO

Objeto artesanal, artístico ou oferenda sentimental levada a um templo, tal como pinturas, estampas, peças modeladas, figuras religiosas, placas, inscrições ou até mesmo aparelhos ortopédicos, dados em cumprimento a uma promessa feita anteriormente a uma divindade. O costume é antiqüíssimo, tendo vigido na Grécia (no templo de Epidauro, por exemplo) e em Roma, transpondo-se depois ao cristianismo. Testemunho de fé e de

religiosidade, independentemente da classe social ou do valor artístico, os ex-votos derivam de situações críticas ou de perigo de vida (doenças, acidentes, viagens ou calamidades, por exemplo), pelas quais passam o ofertante ou seus familiares. Provém do latim, com o significado de “conforme ou consoante promessa”.