

F

FABLIAU, FABLIAUX

Pequena fábula normalmente cantada em versos octossilábicos, de natureza cômica ou burlesca, mas de finalidade moral edificante, difundida nos séculos XIII e XIV por jograis e trovadores. Os *fabliaux* tinham por tema os corriqueiros defeitos humanos, mostrando e criticando comportamentos tais como o da mulher infiel, o padre malicioso, o burguês avarento, o lavrador estúpido, o que os tornava bastante populares e compreensíveis.

FÁBULA

1. Narrativa oral assim como texto em prosa ou poema narrativo curtos, nos quais predominam situações e personagens inverossímeis ou fantásticos, por um efeito alegórico ou imaginário de “antropopatia”, ou seja, aquele em que se atribuem sentimentos, virtudes, defeitos ou afecções humanas a outros seres (deuses, animais, plantas, criaturas fictícias ou objetos encantados que adquirem voz e animação). A fábula agrega os sentidos de conto ou de novela e tanto possui origens populares, folclóricas (recebendo acréscimos e contendo variações regionais), quanto culta e autoral. Na antigüidade, sobressaíram-se o grego Esopo, criador do gênero (séc. VI a.C.) e os romanos Fedro (século I) e Aviano (século II), ambos tradutores de Esopo e também autores. Posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, a fábula foi cultivada como modalidade literária mais requintada e de grande aceitação em cortes e salões: na França, por La Fontaine (doze livros), Charles Perrault (*Contes de ma Mère l'Oye*) ou Claris de Florian (89 contos), enquanto que, em Nápoles, “Giambattista Basile escolhe para suas acrobacias de estilista barroco-dialetal os *cunti* (contos), as fábulas *de'peccerille* (para crianças) e nos dá um livro, o Pentameron... obcecado por um fascínio pelo horrendo para o qual não há ogros nem bruxas que bastem e por um gosto pela imagem alambicada e grotesca em que o sublime se mistura ao vulgar e ao sujo” (Italo Calvino, *Fábulas Italianas*). Com a voga romântica do século XIX, as coletâneas populares ou as obras autorais disseminaram-se nos países de língua alemã – Christian Gellert e os irmãos Grimm –; na Espanha, com Tomás de Iriarte; na Itália, com o volumoso trabalho de Giuseppe Pitre e, na Rússia, com Ivan Krylov, tido como o La Fontaine eslavo. Seus enredos ou foram concebidos com originalidade ou reconstituídos sobre histórias anônimas da tradição oral, também conhecidos, no correr da Idade Média, como contos de fadas. A fábula autoral “clássica” possui, quase sempre, uma finalidade moralizante ou educativa, reforçada pelo tratamento satírico. E essa intenção ética vem resumida em um epimítio (ver a palavra), expresso claramente no final. Em língua portuguesa, serviram-se da fábula, em forma de prosa, Almeida Garret, Coelho Neto e Monteiro Lobato, entre outros, estando ainda disseminada na literatura infantil. Exemplo: “Um velho galo matreiro, percebendo a aproximação da raposa, empoleirou-se numa árvore. A raposa, desapontada, murmurou consigo: - Deixe estar, seu malandro, que já te curo. E em voz alta: - Amigo, venho contar uma grande novidade: acabou-se a guerra entre os animais. Lobo e cordeiro, gavião e pinto, onça e veado, raposa e galinhas, todos os bichos andam agora aos beijos, como namorados. Desça desse poleiro e venha receber o meu abraço de paz e amor. - Muito bem!, exclama o galo. Não imagina como tal notícia me alegra. Que beleza vai ficar o mundo, limpo de guerras, crueldades e traições! Vou já descer para abraçar a minha amiga raposa, mas, como lá vêm vindo três cachorros, acho bom esperá-los para que também eles tomem parte na confraternização. Ao ouvir falar em cachorro, Dona Raposa não quis saber de histórias, e tratou de pôr-se ao fresco, dizendo: -

Infelizmente, amigo Co-ri-co-có, tenho pressa e não posso esperar pelos amigos cães. Fica para outra vez a festa, sim? Até logo. E raspou-se. Contra esperteza, esperteza e meia” (Monteiro Lobato). Também Apólogo. 2. Acepção anterior e que ainda permanece é a de enredo, história ou intriga literariamente imaginada, ou seja, a de uma seqüência de eventos interligados e coerentes, reunindo assuntos e seus motivos de conflito. Aristóteles, em sua Poética (VI), diz textualmente: “Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião ou disposição das ações”. *Intriga, *Literatura. 3. Os cantos e as narrações mitológicas orais e anônimas que estiveram na origem dos povos. Com essa acepção, Giambattista Vico defendeu o entendimento das fábulas antigas não como invenções caprichosas, mas verossímeis. Diz ele: “Os filósofos atribuíram às fábulas interpretações físicas, morais, metafísicas ou de outras ciências... assim, com o auxílio de suas alegorias eruditas, supuseram-nas como fábulas. Mas os primeiros autores não as entenderam com tais sentidos doutos, nem podiam entendê-los, dada a sua natureza rústica e ignorante. Antes, por essa mesma natureza, conceberam as fábulas como narrações verdadeiras... das coisas divinas e humanas” (Ciência Nova). 4. Conto popular, de origem folclórica ou autoral, cujo enredo contém fatos maravilhosos ou encantamentos, benéficos ou maléficos. História ou conto de fadas. *Fada. 5. Divindade alegórica romana, filha do Sono e da Noite, propiciadora de sonhos prazerosos, e normalmente representada com máscara e vestidos ornamentados.

FABULA PRAETEXTA

Peça dramática séria sobre fatos e personagens históricos de Roma, ou ainda envolvendo seus mitos e heróis. O gênero foi criado por Caio Gneo Névio, no século III a.C., tendo restado apenas uma tragédia sua, Octavia. Sabe-se que outros dramaturgos posteriores compuseram fábulas semelhantes, como Ênio (Rapto das Sabinas), Lúcio Ácio (Bruto) e Pompônio Segundo (Enéas). Seus personagens portavam a toga nobiliar (toga praetexta, dos patrícios). Em contraposição a esse gênero, havia a *comédia togata.

FACHADA

O lado frontal de uma edificação, e que a caracteriza estilisticamente, contendo a entrada principal. Além da frente, também se consideram fachadas cada uma das faces externas de uma construção que faça limite com a via pública. Diz-se fachada falsa aquela que, por meio de recursos mais decorativos do que estruturais, falseia a dimensão ou a importância da edificação. O mesmo que frontispício ou frontaria.

FADA

Ser ou personagem mágico, do sexo feminino, e de poderes sobrenaturais, em princípio ligado à idéia de fatalidade, fado, sina ou destino, e posteriormente desdobrado em entes bons, protetores ou favorecedores, e maus, capazes de perseguição, extravio e morte do ser humano. As Parcas da mitologia grega (ver à parte) passaram à literatura romana sob o nome de Tria Fata, mencionadas por Virgílio e Horácio. A crença voltou a ser reafirmada durante a época medieval e seus misticismos, recebendo, no entanto, a influência dos povos nórdicos, cujas fadas habitavam regiões naturais: rios, lagos, florestas, fontes e nuvens. Os romanceiros arturiano (Fata Morgana) e de Carlos Magno as mencionam, assim como o Orlando Furioso, de Ariosto, a Rainha das Fadas, de Spencer, o Sonho de Uma Noite de Verão, de Shakespeare (a corte de Titânia), Os Lusíadas, de Camões e as Mil e Uma Noites. No âmbito das *fábulas ou dos contos infantis modernos, a fada converteu-se em personagem apenas benévola e de grande beleza, deixando-se o lado negro dos poderes para as bruxas e feiticeiras, seus opostos. E os poderes encantadores que a caracterizam permitiram que a literatura dedicada à infância ficasse também conhecida, genericamente, como contos de fadas. A esse respeito, o psicólogo Bruno

Bettelheim, em sua obra *The Uses of Enchantment – Meaning and Importance of Fairy Tales* (traduzido em português como *A Psicologia dos Contos de Fadas*), defende a leitura e a difusão dessas narrativas, sobretudo as tradicionais ou folclóricas, por cumprirem quatro importantes papéis no desenvolvimento da personalidade infantil: fantasia (necessidade de imaginação e devaneio), escape (enfrentamento de situações críticas, de medos e apreensões), recuperação (reafirmação da coragem, de crença nas possibilidades individuais) e consolo (introjeção de virtudes, de valores nobres e moralmente positivos). Nas palavras do autor: “No conjunto da ‘literatura infantil’, com raras exceções, nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; esses contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas por seu intermédio pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade do que com outro tipo de história, dentro da compreensão infantil... (a criança) necessita de uma educação moral que, de modo sutil e implícito, conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto e, portanto, significativo... Esta é exatamente a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana; e que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa”. A maior coleção de contos de fadas ocidentais e de narrativas orientais assemelhadas – o *Cabinet des Fées* – deveu-se a Charles Joseph de Mayer, que, nos anos de 1785 e 1786, reuniu, em 41 volumes, as diversas narrativas anônimas e autorais até então conhecidas.

FADO

Canto, música e alma de Portugal, o fado é um gênero popular, urbano e performativo (de interpretação dramática), síntese de várias contribuições, seja autóctones, como a música folclórica e rural do norte do país, seja aportadas à península – o canto moçárabe e o lundu afro-brasileiro. Sua forma e expressividade pungente surgiram nos bairros pobres e proletarizados de Lisboa na década de trinta do século XIX. A primeira personalidade destacada de sua história foi Maria Severa, uma prostituta e cantora do bairro da Mouraria. Poucos anos após a sua morte (1846), uma canção de homenagem (o Fado da Severa) correu Portugal inteiro e cristalizou a atribuição mítica que a ela se faz: “Tenho vida amargurada / Ai que destino infeliz! / Mas se sou tão desgraçada / Não fui eu que assim o quis./ Quando eu morrer, raparigas / Não tenham pesar algum / Ao som de vossas cantigas, / Lancem-me à vala comum”. Vê-se por aí que o fado, na acepção mesmo de “destino”, vaticínio ou fortuna, é uma música que embala os guetos socialmente marginais e despossuídos da capital, de seus bares e prostíbulos, sua gente e autores anônimos. Não por outro motivo, nele se expressam os amores conturbados, as decepções e crimes passionais, e as tragédias, mas também as sátiras sociais e políticas e as pequenas alegrias cotidianas dos miseráveis. Naquele primeiro século, o fado adotou a forma poética da décima, provavelmente sob a influência mais antiga dos romanceiros em cordéis. Ou seja, havia uma glosa inicial (uma estrofe de quatro versos), à qual seguiam-se quatro estrofes de dez versos. A frase final de cada uma das estrofes em décima repetia um dos versos da glosa. Já no século XX, as dimensões foram reduzidas para blocos de quadras, quintilhas e sextilhas, quando o limite da gravação discográfica se impôs. Difundiu-se em festas e folguedos populares, como casamentos, batizados, feiras e romarias, muitas vezes levado por músicos cegos, como no Brasil o fizeram os repentistas nordestinos. Naquelas ocasiões, o fado começou a ser também dançado, com

acompanhamento de gaita ou harmônica de boca. Chegando a Coimbra, os estudantes deram-lhe um tratamento literário mais apurado, ao estilo romântico, introduzindo-o ainda nos salões burgueses, de classe média, o que provocou, durante as duas primeiras décadas do século XX, uma intensa disputa entre os tradicionalistas (o fado pertence às tabernas!) e os novos cultores dos teatros de revista e dos espetáculos comerciais. Há uma grande diversidade no fado, desde o tradicional fado corrido, passando pelo fado-canção, fado-mazurca, em tons menor ou maior, com variedades harmônicas e rítmicas (compassos 2/4, 3/4, 6/8 e 4/4). Mas em seu universo, o “cantador” ou a “cantadeira” – os fadistas – são as figuras proeminentes, pelo canto pessoalíssimo, capazes de improvisações melódicas, rubatos, ornamentações e vocalises, seguidos pelo primeiro guitarrista, ele também personalidade de importância inequívoca. Cabe a ele o acompanhamento da voz com figurações melódicas, acordes, arpejos e progressões harmônicas. Além da primeira, o fado é acompanhado por uma segunda ou mais guitarras (instrumento de seis cordas duplas), viola e viola baixo, de apoios harmônico e rítmico, em compasso 4/4. Entre os grandes nomes do fado (autores e intérpretes) estão Jorge Cadeireiro, Carlos Harrington, Augusto Hilário, Antonio Eusébio (Calafate), Hermínia Silva, Cecília de Almeida, Avelino de Souza, Ercília Costa, Amália Rodrigues, Henrique Rego, Alfredo Duarte (o Marceneiro), Carlos do Carmo ou Argentina Santos. Na poética opinião de Fernando Pessoa, “o fado não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar. É cansaço de alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou. No fado, os deuses regressam, legítimos e longínquos”. Ou ainda, é o fado uma “estranha forma de vida”, como o compuseram Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro: “Foi por vontade de Deus / que eu vivo nesta ansiedade / que todos os ais são meus, / que é toda minha saudade. / Foi por vontade de Deus. / Que estranha forma de vida / tem este meu coração. / Vive de vida perdida. / Quem lhe daria o condão? / Que estranha forma de vida. / Coração independente, / coração que não comando, / vives perdido entre a gente, / teimosamente sangrando, / coração independente. / Eu não te acompanha mais / para, deixa de bater / se não sabes aonde vais / por que teimas em correr? / Eu não te acompanho mais”.

FAIANÇA. *CERÂMICA

FANDANGO

Conjunto ou suíte de danças e cantos populares de origem rural ibérica (Espanha e Portugal) difundido na região sul do Brasil e no Estado de São Paulo, e que se subdivide em fandangos batidos ou rufados, isto é, acompanhados por palmas e batidas de pé, e fandangos bailados ou valsados, de passos deslizantes. A quantidade de danças chega à centena, tendo cada uma delas um nome singular. Assim, entre os fandangos rufados existem a tirana, o sapo, a serra-baile, o anu-velho e o recortado; entre os valsados, o manjerição, a faxineira, a ciranda, a chimarrita, o anu-chorado, a cana-verde ou a volta-senhora. Como nas regiões Norte-Nordeste a denominação de fandango se confunde com a de Marujada, cotejar esta última.

FANFARRA

1. Originariamente, termo musical para um movimento ou passagem enérgica, com grupo de sons repetidos e de curta duração. 2. Conjunto instrumental ou orquestra com predomínio de instrumentos de sopro (metais) e acompanhamento rítmico de percussão (bombos, tambores, caixas), servindo para desfiles escolares, de corporações de ofícios ou de clubes de frevo. 3. Toques festivos de instrumentos de metal (mais assiduamente os de trompetes), também acompanhados de percussão, e utilizados em solenidades

cívicas ou oficiais. 4. Denominação utilizada por certos compositores eruditos para peças concertantes, com as características já mencionadas nos itens 1 e 3, como a *Fanfare for the Common Man* (Aaron Copland) ou a *Fanfare for a New Theatre* (Stravinsky).

FANTASIA

1. Faculdade que pode ser tomada, genericamente, como sinônima de *imaginação ou formulação de imagens. Entendendo-se, no entanto, a imaginação de maneira mais restritiva, isto é, como disposição intelectual para conceber volitivamente idéias a partir de objetos ou vivências reais, a fantasia indicaria então aquelas imagens evocadas sem regras, isto é, de modo fictício ou mesmo “desenfreado” ou caprichoso. Daí Kant a ter definido como “a imaginação enquanto produz imagens sem o querer” (Antropologia Pragmática). Já Hegel (Enciclopédia) atribuiu-lhe a capacidade de criação voluntária, sendo, portanto, uma forma de imaginação “simbolizadora, alegorizante, poetante”, característica da literatura e das artes. No que foi seguido por Novalis, para quem a fantasia “é o sentido maravilhoso que em nós pode substituir todos os sentidos. Se os sentidos externos parecem submeter-se a leis mecânicas, a fantasia não está ligada nem ao presente, nem aos estímulos anteriores” (externos). De modo semelhante, Benedetto Croce defendeu a fantasia como faculdade artística, pela qual pode-se, criativamente, “acumular imagens, escolhê-las, esmiuçá-las, combiná-las” (Breviário de Estética). Nessa abordagem, pertencente à estética romântica, a fantasia seria algo infinito, enquanto a imaginação tenderia a seguir regras mais racionais. Por isso, Samuel Coleridge distinguiu, no léxico inglês, a *imagination* – a “imaginação criadora” que amplia o real – da *fancy*, um pensar arbitrário ou aleatório (Biographia Literaria). Assim a expressou, por exemplo, o poeta John Keats, no início do século XIX: “Que a alada Fantasia vague sempre, / Nunca acharemos o Prazer em casa. / A um toque só, o doce Prazer se esfaz, / Como bolhas se a chuva tamborila; / Que a alada Fantasia erre por meio / Do pensamento que vai sempre além: / Abri a porta que engaiola a mente, / E ela, arrojando-se, voará até as nuvens” (tradução de Péricles da Silva Ramos). 2. Roupas (e seus acessórios) que imita a vestimenta de outra época, povo, classe social ou mesmo de personagens fictícios, mitológicos ou literários. Usada em artes cênicas (nesse sentido, ver *Figurino), bailes, festas e folguedos populares. *Carnaval.

FANTÁSTICA, LITERATURA; FANTÁSTICO, CINEMA

1. Embora se costume incluir os mitos, as lendas e a fábula como modalidades da literatura fantástica, as análises mais acuradas sobre o assunto estabelecem uma distinção entre o especificamente fantástico e o âmbito mais geral do maravilhoso que recobre aqueles gêneros citados. Uma primeira observação a respeito pode ser a do crítico francês P.E. Castex (Antologia do Conto Fantástico), para quem “o fantástico se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”. Outra, a do contista e ensaísta H.P. Lovecraft (Horror Sobrenatural em Literatura). Em sua opinião, a identidade do fantástico repousa sobre a atmosfera de inquietação, sobre o sentimento de temor que se experimenta face a poderes insólitos ou estranhos: “Devem estar presentes forças desconhecidas, uma certa atmosfera ofegante, um pavor inexplicável vindo do exterior; é necessário haver uma insinuação expressa com seriedade e portento convertendo-se em objeto daquela terrível concepção do cérebro humano – uma maligna e particular anulação das leis fixas da Natureza, que são as nossas únicas salvaguardas contra os assaltos do caos”. Também para Charles Nodier (Do Fantástico em Literatura), “o verdadeiro conto fantástico intriga, encanta ou perturba, criando o sentimento de uma presença insólita, de um mistério sobrenatural, de um poder terrível que se manifesta, em nós e à nossa volta, como advertência do além, e que, impressionando nossa imaginação, desperta um eco imediato em nosso coração”. O entendimento de Roger

Caillois é o de que “a medida essencial do fantástico é a aparição: o que não pode acontecer e que, no entanto, se produz... no seio de um universo perfeitamente demarcado e do qual pressupúnhamos que o mistério houvesse sido banido para sempre” (Encyclopaedia Universalis). Mas se o medo surge com frequência, ainda não seria ele o elemento definidor. Na concepção de Tzvetan Todorov (Introdução à Literatura Fantástica), o fantástico abrangeria então os seguintes aspectos: a) os fatos não são explicáveis pelo mundo conhecido, cotidiano ou familiar (estranhamento, mistério); b) impõe-se uma ambigüidade na interpretação dos eventos (realidade ou ilusão?, veracidade ou mentira?); c) desta ambigüidade resulta uma “hesitação ou perplexidade experimentada por um ser (tanto pelo herói da narrativa quanto pelo leitor) que só conhece as leis naturais, perante um acontecimento aparentemente sobrenatural (o fantasma é um produto da alucinação, que não deixa de ser real, ou existe de fato, como ser autônomo?)”; d) uma maneira de interpretar a que se poderia chamar de negativa, isto é, que não constitui nem uma ‘poética’, nem uma ‘alegoria’ (em que os animais falam, de que seres imaginários participam ou em que idéias abstratas se convertam em figuras humanas – fenômeno da antropopatia). Justamente por essas razões, nem toda obra em que o sobrenatural, o alegórico, o fabuloso ou mesmo o estranho intervenham deve ser encarada ou classificada como fantástica. Caso contrário, quase toda a literatura, desde Homero, pertenceria ao gênero. Assim, autores e obras característicos desta modalidade são, entre outros: ETA Hoffmann (Contos Fantásticos), Maupassant (Onze Histórias Fantásticas), Gerard de Nerval (Aurélia e outros contos fantásticos), Jan Potocki (Manuscrito Encontrado em Saragoça), Edgar Allan Poe (Histórias Extraordinárias), Villiers de l'Isle Adam (Contos Fantásticos), Théophile Gautier (Contos Fantásticos), Henry James (A Volta do Parafuso), Kafka (A Metamorfose), John Carr (A Câmara Ardente), Achim von Arnim (Contos Bizarros), Ambrose Bierce (Contos Negros), Aelita, de Alexis Tolstói, A Chuva de Fogo, de Leopoldo Lugones.

2. Considerando-se os aspectos anteriores, cremos que a delimitação do cinema fantástico deve ser restringido àquelas obras nas quais o ser humano enfrenta, com hesitação, estranhamento e medo, fenômenos que estão no limite entre o natural e o sobrenatural. Ou ainda, aquelas em que os conflitos e as atrações pelo bem e pelo mal se mantenham irresolutos até o clímax ou desfecho. Sob tais perspectivas, a literatura neogótica e o expressionismo (ver ambos à parte) ofereceram alguns dos primeiros temas e enredos para a produção cinematográfica. Casos, por exemplo, d'O Gabinete do Dr. Caligari, do Golem, de Nosferatu. Além de Drácula, o vampiro, três outros personagens deram fama popular ao gênero: Frankenstein, o Dr. Jekyll e o Lobisomem, cujas variadas refilmagens se estenderam ao longo do século XX. Satanismo, bruxaria e possessões incluem-se igualmente entre os motes e assuntos habituais. Alguns filmes que ao longo do tempo ilustram de modo bastante representativo a vertente fantástica são: Os Assassinos da Rua Morgue (Robert Florey, 1932), O Gato Preto (Edgar Ulmer, 1934), O Corvo (Lew Landers, 1935), todos baseados em obras homônimas de Edgar Allan Poe; *Old Dark House* (1932) e O Homem Invisível (1933), de James Whale; *Freaks* (1932), de Tod Browning; A Noite Fantástica (1942), de Marcel L'Herbier; Os Visitantes da Noite (1942), de Marcel Carné; O Homem-Leopardo (1943), de Jacques Tourneur; *Dead of Night* (1945), um filme com quatro histórias assinadas por Basil Dearden, Robert Hamer, Charles Crichton e pelo brasileiro Alberto Cavalcanti; O Retrato de Dorian Gray (1946), de Albert Lewin; A Beleza do Diabo (1949), de René Clair; Noite do Caçador (1955), de Charles Laughton; A Máscara do Demônio (1960), do italiano Marco Bava; Gritos na Noite (1962), do espanhol Jesus Franco; *Carnaval of Souls* (1962), de Herk Harvey; O Bebê de Rosemary (1968), de Roman Polanski; A Inocente Face do Terror (*The Other*, 1972), de Robert Mulligan; O Exorcista (1973), de William Friedkin; Carrie, a Estranha (1974), de

Brian de Palma; O Iluminado (1977), de Stanley Kubrick, ou *Bram Stoker's Dracula* (1992), de Francis Ford Coppola.

FANTOCHE

Boneco ou figura móvel do *Teatro de Animação, também chamado boneco de luva, consistindo de cabeça e de braços montados sobre tecido ou roupa que, desta maneira, configura o corpo e encobre a mão do marionetista. Seu tamanho, portanto, deve ser compatível com a mão do manipulador. O rosto e os braços do fantoche são construídos com materiais diversos, desde madeira, cera, pano ou cerâmica, até os materiais plásticos modernos. *Marionete.

FANZINE

Neologismo formado pelas palavras fan (fã) e magazine, designa as publicações juvenis e alternativas, ou seja, independentes de grandes editoras, impressas ou fotocopiadas em formatos de jornal ou revista, abordando assuntos de música popular, sobretudo do universo “pop”, ou destinadas à produção de histórias em quadrinhos. O fanzine possui habitualmente uma circulação dirigida ou restrita à rede de fãs, tratando com idolatria, na área musical, os artistas que são matéria de suas edições.

FARSA

Pequena peça cômica de crítica às mentalidades e hábitos sociais, ou mesmo políticos e culturais, e que possui como recursos mais comuns personagens populares tratados de maneira caricata, exagerada ou grotesca. Tendo por objetivo o riso e o entendimento imediatos, a farsa vale-se sobretudo de enredos elementares, de ações diretas e físicas (do tipo circense) e da linguagem popular, evitando maiores sutilezas nos diálogos ou nas situações. À diferença da comédia, a farsa tende a promover um ataque despreocupado de finalidades moralizantes. Seu maior desenvolvimento ocorreu na Idade Média e no Renascimento, exercendo influência sobre a **Commedia dell'Arte*. O barroco luso-espanhol, no entanto, empregou o vocábulo como sinônimo de *auto. Ver, com mais detalhes, Teatro.

FAUNO (FAUNA)

Antigo deus itálico da natureza, protetor dos rebanhos e dos pastores. Neto de Saturno e filho de Picus, veio a se confundir com Pã (cotejar). Sua irmã, Fauna, zelava pela fertilidade dos animais de criação, passando a simbolizar ou a indicar a totalidade dos animais de uma região delimitada ou de um ecossistema.

FÁUSTICO

Além dos espíritos *apolíneo e *dionisíaco, analisados por Nietzsche como as formas iniciais, opostas e complementares da cultura ocidental, ter-se-ia desenvolvido, a partir do século X da nossa era, uma nova concepção de alma ou sentimento a que Oswald Spengler denominou fáustico, simbolizado pelo personagem de Goethe. Segundo o autor, sua característica primordial seria a necessidade de criar ou de percorrer um espaço puro, ilimitado, ampliando as possibilidades humanas: “A coluna dórica (apolínea) penetra na terra. Os vasos gregos estão concebidos de baixo para cima, ao passo que os renascentistas flutuam sobre a base. É por essa razão que as obras arcaicas acentuam sobremaneira as articulações (e indicam solidez); o pé descansa sobre toda a planta, e a orla inferior das vestes compridas é omitida, a fim de mostrar como ele se finca no solo”. Já a partir da época assinalada, o espírito ocidental descobriria o movimento, a instabilidade, o desassossego, a necessidade de uma elevação. Assim é que o primeiro grande símbolo dessa vontade fáustica estaria na arquitetura gótica. (Ver Arte Medieval).

Seguir-se-iam depois as artes móveis da polifonia e da fuga, e a física de Galileu. Com o barroco, os ritmos e as metáforas se multiplicaram nas formas poéticas e o jogo plástico das sombras e das luzes explorou a cinestesia dos deslocamentos. O cosmo passou a ser entendido como realidade única e contínua, e não mais apartado em reinos divinos, à maneira dos greco-romanos, habitados por entidades separadas. Reivindicou-se um só rebanho de homens, vinculados pela Eucaristia (as dogmáticas católica e protestante). Valorizou-se a invenção de novas técnicas, de uso prático, o domínio e a “humanização” da natureza (que os mosteiros sob supervisão de Cluny e Cister desenvolveram). Ser fáustico, portanto, é estar tomado por uma ânsia interior permanente que se desgarrar do solo. Não se contentar com a serenidade almejada pela cultura apolínea. Ao contrário, corresponde à idéia de dinamismo, de superação da finitude, e, ao mesmo tempo, o sentir-se solitário ou em luta com as forças da natureza e com os conflitos da psique humana. Ainda na opinião de Spengler, seus primeiros heróis foram, antes de Fausto, Siegfried, Parsifal, Tristão e Hamlet.

FAUSTO

Protagonista de obras dramáticas e poéticas que se tornou legendário a partir de um personagem real, Johann Faust, nascido por volta de 1480, e que, tendo estudado magia em Cracóvia, apresentou-se como taumaturgo em várias cidades europeias, obtendo renome e, no meio popular, a aura de alguém que houvera feito um pacto com o diabo. Cerca de um século após o seu nascimento, apareceu em Frankfurt, em 1587, um livro intitulado *História do Doutor Johann Faust*, ou *O livro de Fausto*, escrito por um luterano anônimo. Fruto das guerras religiosas entre católicos e protestantes, Fausto é aqui retratado como alguém que se desvia da verdadeira religião em busca de saberes “demoníacos” (os dos estudos laicos), vendo-se condenado, após o fim do pacto, ao sofrimento infernal. Essa ideia passa por uma modificação sob a pena de Marlowe, em cuja peça *The Tragic History of Doctor Faustus*, datada de 1601, o personagem representa mais o intelectual atormentado que exige os direitos da razão também em assuntos teológicos, recorrendo ao Cristo, no final de sua vida, para a redenção de sua alma. Até o final do século XVIII, Fausto é mais representado no teatro de marionetes, sobretudo na Alemanha (*Faustpuppenspiele*), de onde é recuperado já sob a ótica pré-romântica de uma ânsia titânica de conhecimento. Lessing, num pequeno comentário sobre Fausto, escreve que “Deus não pode ter dado ao homem o mais nobre de seus instintos para em seguida torná-lo infeliz”. Finalmente, Goethe dedica-se a escrever o grande poema dramático que se inscreve como uma das obras primas da literatura mundial. Primeiramente o chamado *Urfaust* (1773-1775) e depois as duas partes da obra definitiva (entre 1808 e 1830). Ao tempo de Goethe, Von Chamisso também escreveu em suas *Poesias* uma dedicada a Fausto. Já no século XX, Paul Valéry escreve *Meu Fausto*, obra dialogada em que o velho doutor dita suas memórias, ideias e sentimentos a um jovem secretário.

FAUVISMO

Movimento pictórico pós-impressionista, que certos autores incluem como a primeira manifestação do expressionismo francês, e cujo início data de uma famosa exposição coletiva realizada em Paris, em 1905, no Salão de Outono. Observando a mostra, o crítico Louis Vauxcelles teria exclamado, ao ver aquelas obras entre uma escultura clássica de Donatello: “Donatello entre as feras” (*fauves*). A nova corrente teve em Henri Matisse a sua figura de maior relevo, contando ainda, entre outros, com a participação de André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manguin, Raoul Dufy, Jean Puy, do belga Rik Wouters e do holandês Van Dongen. As influências mais diretas sobre a nova estética fauvista provieram dos impressionistas e, particularmente, de Cézanne e Van Gogh,

caracterizando-se pelo uso de cores puras, brilhantes e saturadas, inaturais, não-descritivas, decorativas ou sem divisão de tons, redução dos princípios da perspectiva, primitivismo deliberado na distorção das figuras, mas ainda assim tratadas de maneira a que a composição assumisse uma atmosfera bucólica, serena ou sensual. Em 1908, escrevia Matisse a respeito de seu próprio trabalho, já distanciado dos impressionistas: “A tendência dominante na cor deve ser a de servir o melhor possível à expressão... O lado expressivo das cores se impõe a mim de modo puramente instintivo. Para pintar uma paisagem de outono, não tentarei me lembrar das cores que convêm a essa estação; inspirar-me-ei apenas na sensação que ela me proporciona: a pureza glacial do céu, de um azul acre, exprimirá a estação tão bem como a tonalidade das folhagens... A escolha de minhas cores não repousa em nenhuma teoria científica... procuro simplesmente empregar cores que expressem a minha sensação... Sonho com uma arte de equilíbrio, de serenidade, desprovida de motivos inquietadores ou deprimentes: uma arte que seja, para todo trabalhador cerebral, para o homem de negócios ou para o artista das letras, por exemplo, um lenitivo, um tranqüilizante mental, semelhante a uma boa poltrona que o faz repousar de suas fadigas físicas” (Notas de um Pintor). Para o grupo, a pintura deveria concretizar uma expressão artística fundamentalmente subjetiva e autônoma, minimizando uma aproximação estreita com a natureza, a fim de não torná-la um simples “reflexo” realista, algo que, em princípio, a fotografia já obtinha com perfeição. Por essas características, e embora figurativo, o fauvismo já se encontra no limite entre a longa tradição da arte pictórica ocidental e as rupturas subseqüentes que ocorreram no século XX. Apesar de sua curta duração – entre os anos de 1904 e 1908 – serviu como fase original para quase todos os seus adeptos, sem deixar de contribuir para revoluções posteriores, como as do cubismo e do expressionismo.

FÉ

Do latim *fides* – confiança –, constitui a aceitação sincera da palavra revelada ou de um testemunho divino, cuja verdade serve de orientação à vida. No entendimento de São Paulo (Hebreus), “é a garantia das coisas esperadas e a prova das que não se vêem”. A fé, nessa acepção, é um ato dinâmico e um compromisso de firme convicção intelectual (a prova), projetados, ao mesmo tempo, para além do cognitivo (das coisas que não se vêem). Situa-se, portanto, acima da compreensão lógico-racional das investigações filosóficas ou científicas, embora possa não desprezá-las. Tem-se fé para, a partir dela, compreender-se tanto a realidade sensível quanto a sobrenatural, seguindo-se, por exemplo, a fórmula de Santo Agostinho, o “credo ut intelligam” (creio para entender), ainda que determinados eventos vividos ou conceitos abstraídos pareçam inexplicáveis ou paradoxais. Conseqüentemente, a fé é um compromisso com a “razão divina”, sendo esta superior, distinta e até mesmo inalcançável pela razão humana. O misticismo alemão do século XIV passou ainda a atribuir à fé a qualidade de ser uma via de acesso direta ou imediata a Deus. Daí a fórmula de Mestre Eckhart (Livro da Consolação Divina), para quem ela constitui “o nascimento de Deus no homem”. Para Duns Scot (*Opus Oxoniense*), a fé serve também, ou antes de tudo, como norma de conduta, consistindo portanto em prática moral e veículo da bem-aventurança: “A Fé não é um hábito especulativo... e a visão que segue a crença não é uma visão especulativa, mas prática”. Sob esse aspecto, em particular, a fé adquire o significado de um contrato íntimo, mas destinado objetivamente ao bem comum. Kierkegaard, por sua vez, assinalou a supremacia da fé sobre a razão justamente por ser um ato de aderência à inverossimilhança (sendo o verossímil e a evidência objetos da cognição), isto é, pela escolha a uma “obediência reverente e absoluta”, pela certeza desejada da eternidade (Diário). Essa noção guarda parentesco com a “aposta” de Pascal na existência de Deus.

Com ela, o ser humano só tende a ganhar espiritualmente em vida, mesmo que a eternidade seja ilusória.

FENESTRAÇÃO

Em arquitetura, a projeção da forma, da disposição, da quantidade e da proporção de janelas e de outras aberturas para ventilação e iluminação de um prédio ou residência.

FENÔMENO

1. Genericamente, o que aparece ou se manifesta aos sentidos humanos e se incorpora à consciência (do verbo grego “phainesthai” – aparecer). Desde a filosofia grega, no entanto, o termo combina este significado neutro com o de “parecer” (dúvida quanto à realidade), distinguindo-se de uma essência do objeto ou da coisa que aparece. Para Kant, constitui aquilo que, proveniente do mundo exterior, é organizado pelo sujeito do conhecimento, segundo as formas do espaço e do tempo e conforme as categorias do entendimento. Mas esse sujeito do conhecimento não é um indivíduo em particular, senão o Sujeito Transcendental, ou seja, a própria razão humana que tem a faculdade de conhecer. Por inferência, o fenômeno, quando se manifesta, já é uma realidade estruturada pelas idéias do sujeito que conhece. Todo fenômeno, nesse sentido, constitui uma apreensão idealista, ou seja, uma ação das idéias sobre as coisas ou entes. Difere do “númeno” que corresponde ao “ser enquanto ser”, à “realidade em si”, e à qual a razão não tem acesso. Hegel, por sua vez, o define como tudo o que aparece à *consciência, inclusive o fato da própria consciência tomar conhecimento de si por meio de todos os outros fenômenos externos. 2. No âmbito das ciências, fenômeno designa, sobretudo, os processos que podem ocorrer com os corpos, e não os corpos ou entes em si considerados. Assim, constituem fenômenos as transformações de estados dos corpos, as alterações de velocidade e de energia, a conservação de massas, etc. 3. Popularmente, indica alguma coisa ou acontecimento raro, prodigioso, bem como pessoa de dotes extraordinários, incomuns.

FERMATA

Vocábulo italiano (parada, pausa) para o signo musical – um ponto sob um semicírculo – que pode indicar: a) o fim de uma frase; b) a parada de um compasso em uma nota determinada, a partir da qual o intérprete tem liberdade para prolongá-la além do valor ou duração normal; c) a possibilidade de improviso do músico executante.

FESCENINO

Verso, canto ou improvisação cênica romana, mas de origem etrusca (da cidade de Fescênia), caracterizado pelo diálogo entre camponeses e pela comicidade grosseira ou licenciosa, e que esteve nas origens da comédia latina. À época de Virgílio foi combatido pelos autores clássicos e censurado pelo senado. No século IV, entretanto, modificou-se inteiramente, fixando-se como espécie literária comemorativa de festas nupciais, em linguagem mais elevada, como o demonstra, por exemplo, a obra *In Nuptias Honorii et Mariae Fescennina*, do poeta Claudio Claudiano.

FESTÃO

Ornamento arquitetônico, pintado ou em relevo, bem como desenho em peças de artes aplicadas, consistindo de uma guirlanda de flores ou de frutos, amarrados por um laço de fitas.

FESTIVAL

Conjunto de eventos artísticos, de natureza cênica, realizado em intervalos temporais regulares (anualmente, bienalmente), esteja ele circunscrito a uma expressão determinada (cinema, teatro, música, vídeo ou dança) ou congregue formas e linguagens diferenciadas (música e balé, como o festival de Besançon, música erudita, balé e teatro, como o de Edimburgo). De maneira mais comum, um festival reúne vários artistas, diretores, realizadores ou produtores, seja para a apresentação de obras inéditas, seja para a execução ou a representação de versões relativas a obras já conhecidas. Pode, em decorrência de seus objetivos principais: a) estar dedicado a um autor (festival de Bayreuth, consagrado com exclusividade a Wagner; de Stratford-on-Avon, dedicado apenas a Shakespeare; festival de Salzburg, em homenagem a Mozart, embora sejam apresentadas peças de outros compositores); b) aplicar-se a um gênero ou categoria específica (teatro de animação, música de câmara, cinema fantástico); c) estar aberto a temas variados, dentro da mesma linguagem artística (festivais cinematográficos de Cannes, Veneza, Gramado ou Brasília, festival operístico de Camden, festival de música de Campos do Jordão); d) estabelecer critérios de concorrência, julgamento e premiações, ou desenvolver-se como simples exibição ou espetáculo de obras ou artistas inscritos. A prática dos festivais é bastante remota, tendo se vinculado, na antiguidade, às datas e consagrações religiosas. Assim foram, por exemplo, os festivais de Osiris, no Egito, de Dioniso, na Grécia, ou de Marte, em Roma. Daí também as manifestações intrínsecas de canto, de dança e de representação dramática vinculadas então àqueles festivais.

FETICHE, FETICHISMO

1. Fetiche é um objeto material – natural ou artificialmente elaborado – ao qual se atribuem poderes sobrenaturais e misteriosos. Daí ser o fetichismo uma crença de caráter mágico-religioso pela qual se consideram os fetiches objetos de sortilégio, depositários de forças benéficas ou maléficas que atuam espiritualmente sobre os homens. Relativamente comum em comunidades tribais, antigas ou ainda sobreviventes (da África, das Américas, da Polinésia, etc), o termo fetichismo foi empregado inicialmente em um estudo de religiões comparadas pelo jurista francês Charles de Brosses (*Do Culto dos Deuses Fetiches*, 1760). Sua intenção era demonstrar que o fetiche estaria na base evolutiva da religiosidade humana. Essa idéia do fetichismo como manifestação de uma infância ainda primitiva ou selvagem foi recusada, entretanto, pela etnologia de Marcel Mauss, que a considerou uma forma de preconceito da cultura européia, relativamente à mentalidade de povos colonizados. Kant denominou de fetichismo toda religião mágica que busca, pelo culto das imagens e regras de fé, obter favores divinos na realização de desejos pessoais (*Religião*, 1793). Sob esse entendimento, estariam aqui incluídas não só as religiões animistas ou totêmicas, como aquelas cujos rituais não guardam relação com princípios gerais de moralidade. 2. Para Marx (*O Capital*), o fetichismo consiste em um mistério que habita toda mercadoria, dada a forma social de sua produção capitalista. Esse mistério não deriva do valor-de-uso nem do fato de ser produzida como dispêndio natural de funções orgânicas (do cérebro, dos sentidos, dos músculos e nervos humanos), pois sabemos distinguir a quantidade e a qualidade de trabalho que nela estão envolvidas enquanto bens utilitários ou de uso. O que acontece é que as mercadorias convertem-se, no espírito capitalista, e antes de tudo, em *relações entre coisas*, como se estas assumissem uma vida autônoma, própria e paralela. A “coisificação” inerente à mercadoria encontra-se inscrita na sua principal característica, que é a de ser um valor-de-troca. “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho (características que seriam

apenas das mercadorias); por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho tornam-se mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos... Uma relação social definida, estabelecida entre os homens (uns, detentores de capital e compradores da força de trabalho; outros, vendedores de força de trabalho) assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas... Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias... Se as mercadorias pudessem falar, diriam: 'Nosso valor-de-uso pode interessar aos homens. Não é nosso atributo material. O que nos pertence, como atributo material, é o nosso valor. Isso é o que demonstra nosso intercâmbio como sendo coisas mercantis. Só como valores-de-troca estabelecemos relações umas com as outras'. 3. No terreno da psicologia, Alfred Binet considerou o fetichismo a superestimação de uma parte específica do corpo do parceiro sexual (boca, seios, pés, etc) ou, já de um ponto de vista patológico, de um objeto de uso do parceiro (uma peça de roupa). Para a teoria psicanalítica de Freud, o fetichismo consiste em uma das perversões psicosexuais masculinas, entre as quais enquadram-se a pedofilia, a bestialidade ou as condutas sado-masoquistas. Caracteriza-se, ao mesmo tempo, como reconhecimento da ausência do falo na mulher e uma necessidade de substituí-lo simbolicamente, gerando um comportamento cuja excitação e obtenção do orgasmo dependem da manipulação de objetos extrínsecos ao próprio ato sexual. Segundo Freud, o fetichismo é um "substituto para um pênis específico... extremamente importante na primeira infância, mas posteriormente perdido... Para expressá-lo de modo mais simples: o fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menino outrora acreditou e que, por razões que nos são familiares, não deseja abandonar... se uma mulher tinha sido castrada, então sua própria posse do pênis estava em perigo, e contra isso ergueu-se em revolta a parte de seu narcisismo" (Fetichismo, 1927). Deriva, portanto, de uma fixação da libido infantil. A psicanálise posterior a Freud, no entanto, procurou mostrar que o fetichismo pode ocorrer no sexo feminino, não tanto sob a forma de objetos, mas de relações.

FICÇÃO

Do latim *fingere* , tem o duplo significado literário e retórico de, por um lado, modelar e plasmar, e, de outro, inventar por meio da imaginação. Assim, ficção é a capacidade de "plasmar um invento imaginário", podendo-se chegar à mentira ou à falsidade, isto é, ao vício, quando diante de um fato real (o substantivo "fictus", em latim, indica a pessoa hipócrita). Como arte, a ficção deve sua existência às linguagens escritas e visuais. As ficções narrativa e poética (literárias) ou teatral e cinematográfica (dramáticas) criam ou estabelecem um universo ambíguo, cujas tendências mais evidentes, face à realidade, podem ser assim resumidas: a) oposição ou idealização das contingências predominantes do real; b) imitação de suas características proeminentes; c) relações de fusão entre a imitação e a oposição ao real. Quaisquer que sejam essas possibilidades, a ficção institui uma vivência imaginária e desviante, uma exploração dos sentidos, pelas quais se propõe um novo significado ou se reafirma um antigo, de maneira nova. Essa reposição de significados passa, evidentemente, por sentimentos, anseios, interesses e razões subjetivas do autor, exigindo tanto o prazer de uma forma como a inteligibilidade de um conteúdo. E pode conduzir, entre muitos outros sentidos, ao desnudamento e realce de aspectos dissimulados, à transformação de aspectos evidentes, à exaltação de comportamentos, afeições e idéias, ou à reafirmação de valores já inscritos na realidade. As poéticas clássicas prescreveram para a obra ficcional a necessidade de uma lógica interna possível: "Que as ficções, para dar prazer, sejam verossímeis" (Horácio). Ou seja,

não importa o desvio do real, mas sim que o próprio desvio conserve um propósito inteligível, a fim de não parecer fruto do acaso ou da desordem. Como afirma o retórico renascentista Castelvetro: “A impossibilidade pode ser fingida pelo poeta (o autor literário), desde que o seja em união com a credibilidade”. Mas é importante registrar-se que, se até os fins do século XIX, o irreal, o maravilhoso ou o fantástico conservaram-se relativamente distintos da realidade imediata, o século XX os aproximou, de maneira ao mesmo tempo espantosa e inovadora, em dezenas de obras narrativas ou dramáticas. Antes, tratava-se do mito, do sobrenatural, do fabuloso, da lenda, do mágico ou do religioso, contraposto a um cotidiano conhecido e quase sempre anódino como tema. Mas com o advento de Kafka, da novelística “distópica” (Huxley, Orwell), do “realismo fantástico” e dos autores do “teatro do absurdo”, a ficção instaurou-se no centro da própria realidade, passando esta a adquirir as feições do inusitado, do pesadelo, da loucura, da angústia e do inexplicável. Em outras palavras, ficção e realidade fundiram-se em uma perversidade muda, incontornável, exasperante e racionalmente inexprimível. De onde o ilógico, o fantástico e o absurdo nascerem tanto de uma como de outra, sem que se possa discerni-las. Por fim, a ficção depende de um acordo tácito ou de uma autorização mútua, pela qual o autor e o leitor admitem ambos que o escritor possa falar, com onisciência, de fatos, conversas, de estados emocionais, de ações e de personagens inexistentes ou recriados por imitação.

FICÇÃO CIENTÍFICA

1. Um dos tipos ou subgêneros da literatura narrativa (conto, novela ou romance), ou mesmo dramática, em que, para a composição do enredo e de seus personagens, da ambiência social e das circunstâncias históricas, as investigações científicas e o uso de tecnologias avançadas, normalmente mais desenvolvidas que as existentes na época contemporânea, exercem importância para o desenvolvimento e o sentido do texto ficcional. Seu florescimento e maior expansão tiveram início, obviamente, no final do século XIX, quando as perspectivas científicas passaram a concorrer e a substituir a narrativa fantástica (conferir), de cunho sobrenatural ou de fundo místico. Mesmo assim, seus antecedentes podem ser encontrados em obras como *O Homem na Lua*, de Francis Godwin (1638), *História Cômica ou Viagem à Lua* (1659), *Viagens aos Estados e Impérios do Sol* (1662), ambas de Cyrano de Bergerac, ou *Micrômegas*, de Voltaire (1752). Estes exemplos aqui citados estão, no entanto, mais próximos do gênero da *fábula. Na definição de Theodore Sturgeon, autor de *Mais que Humanos* (*More Than Human*), a ficção científica “é uma história construída em torno de seres humanos, com um problema e uma solução humanas; uma história que jamais poderia ter acontecido, no entanto, sem um conteúdo científico”. Esse caráter faz com que a narração possa: a) antecipar a criação de engenhos tecnológicos ou projetar-se para um futuro de aventuras utópicas, ao menos para a época, à maneira consagrada do pioneiro Jules Verne – *Da Terra à Lua*, *Vinte Mil Léguas Submarinas* –, com características evasivas ou de entretenimento; b) configurar situações antiutópicas ou distópicas, isto é, ocorridas em sociedades anômalas, absurdas, anti-humanistas ou opressivas, nas quais se evidenciam as relações entre o poder político, as relações sociais e o uso de tecnologias – *Um Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell, *Nós*, de Evgueni Zamiatin, *Os Robôs Universais* de Rossum, de Karel Capek (criador do termo “robô”, derivado do radical do verbo eslavo “trabalhar”) – ou, ainda, c) servir de indagação a respeito da própria natureza humana e de seus ideais em um futuro radicalmente modificado pelo avanço científico – *La Invención de Morel*, de Bioy Casares, *The Last and the First Man*, de Olaf Stapledon, ou *The Stars My Destination*, de Alfred Bester. De maneira geral, os recursos temáticos estão relacionados ao desenvolvimento de novas máquinas ou equipamentos, principalmente robôs e computadores, bem como às suas conseqüências benéficas ou

destrutivas para a humanidade, aos seres mutantes ou extraterrestres, à transformação ou produção artificial (clonagem) de homens, animais e microrganismos, viagens interplanetárias, guerras intergaláticas ou conquistas interestelares. Com as honrosas exceções de sempre, grande parte da produção ficcional, no entanto, tem sido pueril e freqüentemente inverossímil, considerando tratar-se de um gênero que se proclama “científico”. A esse respeito, escreveu o crítico Otto Maria Carpeaux: “Science-Fiction é substantivo composto. Ensina a gramática que... os dois substantivos modificam-se reciprocamente. A ciência, em science-fiction, não é científica, mas deliberadamente ficcionalizada. Por outro lado, Ficção, em science-fiction, não quer ser mera ficção, mas possibilidade científica que não exige deduções e provas, mas que exige ser aceita assim como o crente aceita artigos de sua fé... lembra o caráter semi-religioso da astrologia... a parte menos adulta da humanidade, especialmente no hemisfério ocidental, embarca para os planetas e os espaços da via-láctea. É uma loucura coletiva. Chega-se então a uma descoberta surpreendente: na science-fiction moderna, a ciência e a técnica desempenham papel secundário”. A fim de separar conteúdos, alguns críticos reservam o nome de “space-opera” a essas criações juvenis, descompromissadas ou meramente aventureiras. A popularização do gênero deveu-se muito a revistas de contos fantásticos, tais como a francesa “Sciences et Voyages” (1910) e a americana “Weird Tales”, lançada em 1923 (na qual escreveram autores como Howard Lovecraft e Ray Bradbury) e sobretudo especializadas: “Amazing Stories”, aparecida em 1926, e que consagrou o termo ficção científica; “Unknown” (1939), dirigida pelo físico nuclear John Campbell e mais seletiva quanto à qualidade formal dos textos; “Galaxy” e “The Magazine of Fantasy and Science-Fiction”, produzidas após a segunda guerra, além das histórias em quadrinhos e seriados de televisão (Flash Gordon, Buck Rogers, Jornada nas Estrelas). Entre os melhores ou mais consistentes autores de ficção científica, além dos já mencionados, destacam-se: H.G.Wells (A Guerra dos Mundos, O Homem Invisível, A Máquina de Explorar o Tempo), Karel Capek (O Caso Makropoulos, A Peste Branca, obras teatrais, além do romance A Fábrica do Absoluto), Isaac Asimov (Fundação, Ameaça dos Robôs), Arthur Clarke (A Idade de Ouro, A Estrela), Alfred van Vogt (A Viagem do Beagle Espacial, Quando os Computadores Conquistaram o Mundo), Ray Bradbury (Fim do Começo, Fahrenheit 451, *Medicine for Melancholy*), Walter Miller (Cântico para Leibowitz), Richard Matheson (Mundo de Vampiros), Robert Heinlein (Estranho numa Terra Estranha). No Brasil, o gênero encontrou em Jerônimo Monteiro o seu primeiro escritor regular. Publicou os romances Três Meses no Século 81 (1947), Fuga para Parte Alguma (1961) e Os Visitantes do Espaço (1963), além de numerosos contos em revistas e jornais durante as décadas de 40 a 60. 2. Relativamente ao cinema, a ficção científica teve início com dois filmes de Fritz Lang, Metrópolis e A Mulher na Lua. Um começo mais auspicioso, na verdade, do que muitos exemplares que se seguiram, pois a maior parte deste gênero híbrido foi acolhida pelas produções “B” de Hollywood, após o segundo conflito mundial e o advento da guerra fria. O medo do estranho ou a ameaça de seres extraterrestres ao predomínio norte-americano, não sem analogias ideológicas ao comunismo, visto como o “império do mal”, deram os tons predominantes a filmes como “The Thing from another World” (Christian Nyby e Howard Hawks), Guerra dos Mundos (Byron Haskin), “This Island Earth” (Joseph Newman) ou Vampiros de Almas (Don Siegel). A única obra de intenções pacifistas e crítica dos experimentos atômicos foi O Dia em que a Terra Parou (Robert Wise). Também o perigo real das radiações nucleares, observado após os massacres de Hiroshima e Nagasaki, contribuiu para que se explorasse o filão das mutações monstruosas, físicas ou genéticas. Assim ocorreu com “Them” (Gordon Douglas), A Mosca (Kurt Neumann), “Attack of the Crab Monsters” (Roger Corman), salvando-se da mediocridade apenas O Incrível Homem que Encolheu (Jack Arnold). Entre as melhores produções da ficção científica cinematográfica, a partir

da década de sessenta, por suas indagações e seriedade de propósitos, mencionam-se: Planeta Proibido (Fred Wilcox), Fahrenheit 451 (François Truffaut), 2.001, Uma Odisséia no Espaço (Stanley Kubrick), tido aliás como exemplo perfeitamente acabado do gênero, *Silent Running* (Douglas Trumbull), Laranja Mecânica (Kubrick), Blade Runner (Ridley Scott, baseado no conto *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Phillip Dick), O Dia Seguinte (Nicholas Meyer), *Brazil* (Terry Gilliam) – calcado em Metrópolis –, Solaris (Andrei Tarkovski), *Westworld* (Michael Crichton), Contatos Imediatos do Terceiro Grau (Steven Spielberg) ou 1984 (Michael Radford). Alcançaram maior repercussão popular, no entanto, as aventuras plasticamente bem concebidas ou os efeitos especiais consistentes de *Mad Max* (George Miller), *Independence Day*, a trilogia de Guerra nas Estrelas (iniciada com George Lucas, depois produtor) e as séries Jornada nas Estrelas, *Aliens* e *Terminator*.

FIGURA

1. Da raiz latina *fig*, forma (de onde provém *ingere*, forjar ou imaginar uma forma), indica a aparência concreta de algo ou sua semelhança material com outro ser (como em *Bos cervi figura* – boi com a forma de cervo) e daí fisionomia e “forma plástica” modelada. Servia assim para designar comumente um retrato pintado ou uma estátua que reproduzisse, com semelhança, a aparência do retratado. Genericamente, portanto, é a forma exterior de um corpo ou ente, seu aspecto ou impressão visível. 2. Segundo Erich Auerbach, é com Varrão que o sentido plástico ou visual translada-se para o campo gramatical, indicando as possíveis variações das palavras (plural, declinações), desenvolvendo-se após para “figuras de linguagem”, tropos, transposições na forma de dizer, “estilo” (consultar, a esse respeito, Retórica e Figuras de Linguagem). Ovídio, por exemplo, na Arte de Amar, escreve que “uma única mão se acostume a produzir muitos estilos” (*ducere consuescat multas manus una figuras*). Já Lucrécio atribuiu-lhe também o significado de “visão” (em sonhos) e de “imagem de fantasia”. Daí o emprego de figura como imagem abstratamente concebida. 3. Em lógica, as figuras são formas básicas de construção do silogismo, a partir do termo médio, ou seja, daquele que estabelece a ligação entre a primeira e a última proposição. Tradicionalmente, há quatro. Na primeira figura, o termo médio é o sujeito da premissa maior (a primeira proposição) e predicado da premissa menor (a segunda proposição); na segunda figura, o termo médio serve de predicado nas duas premissas, sendo uma delas negativa, assim como a conclusão; na terceira figura, o termo médio é objeto das duas premissas, levando a uma conclusão particular; na última, o termo médio constitui o predicado da premissa maior e o sujeito da premissa menor. 4. Na coreografia, a figura consiste de uma evolução ou movimento (gesto ou passo) que pode ser tracejada em desenho. 5. Para a terminologia musical, ver Compasso e Motivo.

FIGURAÇÃO, FIGURATIVO

Diz respeito às artes plásticas – desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia –, ao cinema e ao vídeo, quando representam variados aspectos sensíveis e intelectivos dos seres e dos objetos a que se remetem. Entre suas principais características estão: a) incluir não só as formas exteriores, as massas, os volumes e eventualmente as cores, mas permitir uma interpretação ou reconhecimento codificado das próprias formas ali inscritas. Assim, uma cor azul indicando o mar, ou uma configuração ovalada entendida como rosto. Dessa maneira, um primeiro nível formal relaciona-se e se transpõe para um segundo nível de ordem intelectual; b) instituir um mundo sensível, uma imagem diegética, isto é, dotada de analogia com algo real ou mesmo imaginado (um animal fabuloso, por exemplo); c) conter a possibilidade de uma significação intelectual ou de pensamento que vá além das formas e do mundo natural recriado, ou seja, carregar

símbolos, alegorias, conceitos ou visões interpretativas do sensível e do cognoscível (a inocência, a vilania, o desatino, a alegria, o horror, as características da juventude, da velhice, etc).

FIGURA NEGRA / FIGURA VERMELHA

Técnicas de pintura cerâmica desenvolvidas na Grécia e utilizadas sobretudo em grandes vasos (*ânforas e crateras, por exemplo). Na figura negra, surgida em Corinto no século VII, o desenho principal ou a representação do personagem humano era realizado com óxido de ferro e cinza de madeira, tomando a forma de *silhuetas. Após essa pintura em preto, os detalhes eram então criados por meio de raspagem ou de perfuração da camada superior de tinta, deixando aparecer a cor vermelha e inferior da própria cerâmica. Na figura vermelha, desenvolvida um século depois e primeiramente em Atenas, o desenho principal já era previsto nos tons avermelhados da própria cerâmica, pintando-se então o fundo e os detalhes em negro.

FIGURANTE

Personagem dramático (teatro, cinema, telenovela) ou de artes plásticas que se apresenta em cena apenas para compor uma determinada situação (um grupo, uma multidão), e que, por conseqüência, não apresenta nenhuma identidade ou caráter específico.

FIGURINO

Em artes cênicas, o conjunto das vestes utilizadas pelos intérpretes (atores e figurantes). O figurino pode ser especialmente desenhado para o espetáculo ou a gravação, como ser alugado ou escolhido em coleções próprias, pertencentes a casas teatrais ou estúdios.

FIGURINISTA

Profissional incumbido de desenhar ou selecionar as roupas e acessórios de uma produção cênica, em conformidade com as características dos personagens e épocas.

FILISTINISMO, FILISTEU

Existem dois significados modernos para os vocábulos, ambos pejorativos. O primeiro foi introduzido pelo escritor alemão Clemens von Brentano em um panfleto satírico sobre a burguesia de seu tempo, fazendo referência àquele indivíduo proprietário de um certo patrimônio material, mas de espírito rude, ou mesmo boçal, e que despreza, por considerá-las inúteis e tediosas, as criações artísticas e culturais. O termo estendeu-se posteriormente para a pessoa que, mesmo tendo uma atitude de apreciação pelo pensamento e por obras artísticas, resume seu interesse e entendimento ao aspecto utilitário, imediatista, mundano ou de proveito próprio, sendo incapaz de considerar a natureza histórica, o valor intrínseco ou a capacidade de permanência que aqueles objetos possam conter. Este novo "filisteu educado ou cultivado" serve-se da arte e do conhecimento superficial como veículos de ascensão, de estima ou de prestígio na sociedade, sempre com segundas intenções, fortemente materiais. No primeiro caso, tem-se a ignorância e o mau gosto; no segundo, o esnobismo fútil e interesseiro. "O âmago da questão é que tal sorte de filisteísmo, que consiste simplesmente no ser inculto e vulgar, foi prontamente seguido de uma outra situação em que, ao contrário, a sociedade começou a se interessar também vivamente por todos os pretensos valores culturais. A sociedade começou a monopolizar a cultura em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e *status*. Isso teve uma íntima conexão com a posição socialmente inferior das classes médias europeias que se viram, tão logo adquiriram a riqueza e o lazer suficientes, em uma luta acirrada contra a aristocracia e seu desprezo pela

vulgaridade do mero afã de ganhar dinheiro” (Hannah Arendt, A Crise na Cultura). A crítica ao filistinismo, quando surgiu na Alemanha nas décadas de 30 e 40 do século XIX, serviu também como arma ideológica, usada para separar a mentalidade do filisteu da do revolucionário. Tendo Goethe como objeto de análise, escreveu Engels em 1847: “A relação de Goethe com a sociedade alemã de seu tempo, em sua obra, é de dois tipos. Às vezes lhe é hostil, rebela-se contra ela como Goetz, Prometeu, Fausto; outras vezes é amistosa, acomoda-se a ela. Assim, Goethe é às vezes colossal, e em outras insignificante; às vezes um gênio desafiador e desdenhoso, cheio de desprezo pelo mundo, e outras um mesquinho filisteu, cauto e resignado” (citado por Peter Demetz – Marx, Engels e os Poetas).

FILTRO

Em fotografia e cinema, a lente ou a gelatina destinada a intensificar, interromper, suavizar ou modificar a incidência das luzes. Entre alguns dos principais filtros, estão: filtro polarizador – que bloqueia a luz polarizada, evitando os reflexos de superfícies brilhantes; filtro de compensação de cor – utilizado para cópias coloridas, tendo por finalidade equilibrar as tonalidades existentes, evitando contrastes excessivos; filtro de contraste – empregado sobre objetivas e para filmes em preto e branco, a fim de escurecer ou clarear os tons; filtro de conversão de cor – cujo propósito é o de adaptar a temperatura de um filme colorido à fonte de luz (filme para luz do dia usado sob luz artificial, por exemplo); filtro de densidade neutra – aquele que suaviza a intensidade luminosa, sem alterar o conteúdo das cores.

FIORITURA

1. Do italiano *fioriture*, designa a nota ou o conjunto das notas ornamentais e improvisadas que se acrescenta aos sons essenciais da linha melódica. O termo foi usado inicialmente para o belcanto operístico, estendendo-se depois às interpretações instrumentais. 2. Qualquer ornamento ou acréscimo puramente estético em obras artísticas (literárias, pictóricas, etc).

FLAMENCO

Conjunto de músicas e de danças típicas e populares da Andaluzia e da Extremadura, na Espanha meridional, cultivado inicialmente pelas comunidades ciganas da região (que ali se estabeleceram no século XV), mas com prováveis influências rítmicas e harmônicas das músicas moçárabe (o maluf), sefardita (judaico-espanhola), dos fandangos e da região de Cádiz (a “jota”). Isso porque existe uma curiosa analogia entre as configurações modais do flamenco e as da música árabo-mediterrânea, observável no uso de quartos de tom. O “cante jondo” (canto grande ou profundo) e o “baile”, a dança que lhe interpreta, são considerados a essência dessa expressão andaluza, marcados pela intensidade dos sentimentos passionais e por uma expressividade trágica que sintetiza o espírito “duende”, ou seja, a incorporação febril de emoções dramáticas por parte dos “tocaiores” (músicos), “cantaiores” (cantores) e “bailaiores” (bailarinos) durante as “juergas” (reuniões do flamenco). Apenas sumariamente, dada a existência de uma enorme variedade de cruzamentos estilísticos, existem os seguintes “cantes” e “bailes”: 1) básicos – tonás, siguiriyas, soleares (estas últimas de coreografias exclusivamente femininas) e tangos; 2) aparentados – livianas, serranas, cañas, saetas (os cantos de procissões religiosas) e bulerías; 3) derivados do fandango – fandangos, malagueñas, granadinas, tarantas e cartageneiras. Provenientes do estilo jondo, há ainda o “cante intermedio”, menos trágico, e o “cante chico”, de lirismo alegre ou festivo. A melodia, a formação dos acordes e mesmo o canto requerem ou estimulam o improvisado dos executantes e os melismas dos cantores, que são acompanhados pelo “jaleo”, um conjunto de palmas, estalos de dedos

(pitos) e vocativos (olé!, arsa y toma!). O sapateado (“taconeio” ou “zapateado”) caracteriza a dança flamenco, uma coreografia rica e fundamentada na batida de calcanhares e pontas do pé. A parte feminina da dança evoluiu ainda em jogos sensuais das ancas e das saias, bem como no gestual floreado das mãos (remota influência da dança indiana, que os ciganos trouxeram consigo), que às vezes inclui a percussão de castanholas (instrumento propriamente andaluz e já existente no século I da era cristã). A consolidação ou a unificação do gênero parece ter ocorrido em finais do século XVIII e início do décimo-nono, ao menos quando aparecem suas três primeiras grandes personalidades – Tio Luis, El Planeta e El Fillo. Mais tarde, por volta de 1860, com o desenvolvimento dos “cafés-cantantes”, outro “cantaor”, Silverio, tornar-se-ia também símbolo do flamenco. A difusão exterior ou mundial do flamenco deu-se, no entanto, a partir dos finais do século XIX. De um lado, e curiosamente, pela via erudita de compositores românticos e pós-românticos (nacionalistas), como Bizet, Ravel, Falla, Rimski-Korsakov e Albeniz, entre outros. De outro, pelas soberbas coreografias de Vicente Escudero, baseadas na mais pura tradição cigana e seus gestos despojados, firmes, quase hieráticos, modelo para os bailados criados por António Gades, já na segunda metade do século XX.

FLASH-BACK

Expressão de língua inglesa que designa uma volta ou retorno ao passado, no interior de obras narrativas ou dramáticas. Consultar também Anacronia. Essa interrupção na seqüência temporal pode ser necessária para religar, de um ponto de vista psíquico ou introspectivo, circunstâncias passadas ou impulsos originais importantes, despertados na memória pelo fato presente. Constitui também um recurso cinematográfico para a apresentação de situações anteriores à cena presente, servindo para elucidá-la, reconstituí-la, desvendar o passado de personagens, fornecer versões de testemunhas ou até mesmo desenvolver a trama central do enredo, como em *Morangos Silvestres* (*Smultronstallet*, de Ingmar Bergman), *Pequeno Grande Homem* (*Little Big Man*, de Arthur Penn), *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, de Billy Wilder) ou *Le Jour se Lève* (Trágico Amanhecer, de Marcel Carné). A antecipação de cenas futuras, bem mais rara, dá-se o nome de *flash-forward*.

FLUXUS

Movimento vanguardista nas artes plásticas, de abrangência européia e norte-americana, surgido em 1962, na Alemanha, com duração até o final do decênio. As influências mais diretas foram as do dadaísmo – por sua ironia e caráter iconoclasta – e da *pop art*, sobretudo pelo recurso aos *happenings*, embora mais intelectualizados ou politizados do que as manifestações anteriores de Claes Oldenburg ou Allan Krapow. Na opinião de Lucie-Smith, “o Fluxus e suas atividades tornaram-se difíceis de ser coerentemente descritos, principalmente porque os participantes tinham laços frágeis e, além disso, cultivavam uma espécie de deliberada incoerência” (Movimentos da Arte desde 1945). A idéia principal, qual seja, a de fluxo, delineada por seu mais importante artista, Joseph Beuys, baseava-se na idéia de que a arte não se confinaria a um princípio, forma ou critério, devendo sim exprimir-se de maneira mutante, aberta a experimentações, a configurações díspares e à utilização de objetos cotidianos, insignificantes. O manifesto da corrente foi redigido, no entanto, por George Maciunas, em 1963. Utilizando-se comumente de *assemblages* e de recursos variados em suas ações (instalações, declamações poéticas, imagens audiovisuais e música), o Fluxus caracterizou-se ainda por condutas ora agressivas e críticas, ora licenciosas e humorísticas. Como exemplo, a bandeira norte-americana redesenhada por Maciunas: em lugar das estrelas, caveiras; e ao invés de listras, frases como “os Estados Unidos da América ultrapassaram todos os

recordes de genocídio”, escritas em vermelho. George Brecht, Daniel Spoerri, Dick Higgins, La Monte Young e Naum June Paik foram alguns de seus participantes.

FOLGUEDO

Manifestação festiva de cunho folclórico em que um grupo de dançantes ou de brincantes evolui ao som de música, cantando e, na maioria das vezes, representando personagens. Tanto pode ter função religiosa quanto profana. No Brasil, o folguedo foi definido durante a IV Semana Nacional de Folclore como “fato folclórico coletivo, dramático e estruturado”.

FOLHETIM

Aparecido em fins do século XVIII na França, nas páginas do “Journal des Debats”, o folhetim teve como significado primeiro o de ser uma crítica jornalística de peças teatrais, comentários que se estenderam em seguida a outros assuntos cotidianos, artísticos ou não. Mas a partir de 1843, com a publicação em capítulos do romance Os Mistérios de Paris, de Eugène Sue, seguido d’O Judeu Errante e d’Os Sete Pecados Capitais, adquiriu o sentido de uma obra narrativa seriada e extensa, publicada em jornais ou revistas, enraizada nos ambientes sociais da civilização moderna. O uso de capítulos temporalmente separados criou a necessidade de “expectativas” próprias a cada unidade, parcialmente satisfeitas na seção seguinte, ampliando assim o fluxo da corrente narrativa. Daí o recurso às seguidas *peripécias. Tratada sob forma melodramática, e recheada por personagens variados, sobretudo das camadas médias e pobres, cujas vidas se entrecruzam, destacou-se ainda pelo caráter maniqueísta, ingênuo e moralizante, respondendo às aspirações imaginárias ou influenciando o gosto de leitores populares. Ainda na França do século XIX, fizeram sucesso Xavier de Montépin (Sua Majestade, o Dinheiro, Os Boas-Vidas de Outros Tempos, A Vendedora de Pão), Paul Féval (Os Amores de Paris, O Filho do Diabo, O Corcunda) ou Ponson du Terrail (Os Dramas de Paris, nos quais aparece o personagem Rocambole). O Pinocchio, de Collodi, também foi publicado, pela primeira vez em 1881, na forma de seriado jornalístico. Em língua portuguesa, serviram-se do folhetim grandes literatos, como Camilo Castelo Branco ou Machado de Assis (A Mão e a Luva, publicado n’O Globo, em 1874; Iaiá Garcia na revista O Cruzeiro, 1878), assim como Lima Barreto (Triste Fim de Policarpo Quaresma, no Jornal do Comércio, em 1911). A atração folhetinesca, em forma narrativa, serviu de estímulo e exemplo para as novelas radiofônicas e televisivas do século XX.

FOLIA

1. Animação popular e espontânea em festividades e bailes carnavalescos ou comemorativos. 2. Antigo préstito e dança portuguesa, de compasso ternário, executada ao som de pandeiros, violas e cantos, de natureza profana – uso de máscaras e até mesmo de castanholas. Nesta acepção, há registros desde o século XVI, inclusive de Gil Vicente: “Parece-me bem bailar / E andar n’uma folia / Ir a cada romaria / Com mancebos a folgar”. 3. Posteriormente, adquiriu uma função religiosa e devocional, dedicada à festa do Divino Espírito Santo, entre as datas da Ressurreição e o Pentecostes. O grupo da folia percorria ruas e caminhos, tendo à frente figuras representativas de um rei, pagem e fidalgos, que portavam a bandeira da Pomba (Espírito Santo), flores, a coroa e lanternas, depositadas, ao final, em uma igreja da localidade. No Brasil passou a ser conhecida e adaptou-se para as Folias do Divino (Espírito Santo) e a de Reis (Magos). Ambas possuem cunho precatório de esmolas, ocasião em que se canta o pedido, o agradecimento e a despedida. A Folia do Divino costuma ocorrer de dia e a de Reis, à noite. Esta, inclusive, possui mais aparato musical (viola, violões, cavaquinho, pandeiro, piston e tambores).

FOLIÃO

1. Atualmente, pessoa que dança e pula o carnaval de rua, de baile ou de agremiações carnavalescas (blocos, escolas, trios elétricos), fantasiada ou não. 2. Participante de uma folia do Divino ou de Reis. *Folia e *Rancho.

FÓLIO

1. Livro confeccionado por folhas que contêm uma só dobra, cada uma delas perfazendo, conseqüentemente, quatro páginas. 2. Livro antigo, manuscrito ou impresso, elaborado na forma acima descrita, e numerados não página por página, mas folha por folha, da seguinte maneira: ff, 1r (de “recto” ou página frontal), 1v (de verso dessa folha); ff 2r, 2v, e assim por diante.

FONEMA. *FONÉTICA

FONÉTICA

Considerada a “ciência dos sons da fala”, a fonética ocupa-se, do ponto de vista da gramática, primeiramente das formas variáveis de articulação, emissão e classificação dos fonemas. Estes são os sons primários e distintivos que, articulados e combinados oralmente, constituem as sílabas e as palavras. Os fonemas são unidades distintivas por conter traços significantes imediatos. Assim, entre as palavras mala, mola e mula, o centro da distinção semântica depende de um único fonema (a, o, u). O mesmo ocorre entre tudo e mudo (t, m). Na língua portuguesa, os fonemas estão divididos, por suas características, em vogais, semivogais e consoantes. Deve-se observar que o fonema não se confunde com a letra, que é a sua representação gráfica. Ainda em português, por exemplo, a mesma letra poderá indicar fonemas e articulações distintas: eXame (som de z), seXo (som de cs), Xale (som de ch). A fonética cuida ainda de indicar, já de um ponto de vista normativo: a) a pronúncia correta dos fonemas dentro do conceito de língua-padrão – campo da ortoépia (bandeja, ao invés de bandeija; fornos - ó - ao invés de fôrnos); b) a exata acentuação tônica das palavras – campo da prosódia (Nobel, palavra oxítônica, e não Nóbél; recorde, palavra paroxítônica, e não récorde); c) a grafia correta dos fonemas e das palavras – campo da ortografia (emprego de letras e dígrafos, formação de prefixos e sufixos, etc).

FONTAINEBLEAU. *ESCOLA DE FONTAINEBLEAU

FORMA

1. Na filosofia platônica, a forma propriamente dita (“eidos”) é a realidade latente e essencial das coisas. Um objeto possui uma configuração patente, visível ou observável externamente (“morphé”). Essa realidade material e sensível, no entanto, é transitória, mutável e imperfeita. Mas há outra original, interna, imutável e superior que somente é passível de ser apreendida pela mente. A esta realidade essencial o filósofo denominou de forma imaterial ou Idéia. Já para Aristóteles, em sua Metafísica, é pela forma que algo “potencial” (que pode ser ou vir-a-ser) converte-se em algo particular ou determinado, a que podemos chamar igualmente de essência (“ousía”), ou ser-enquanto-ser. Ou seja, o que é potencial depende, para sua realização concreta, da forma, de um *ordenamento* que torne definido o que é indefinido. A forma representa assim o “ser em ato” (Met. 3, 1047, a 30), quer dizer, o estado acabado ou final que impõe os limites de uma realização possível, possuindo a sua própria energia ou motor. Constitui, portanto a causa ou a razão de ser de algo. E aquilo que recebe a forma, a distinção ou a configuração particular, é a matéria (“ylé”). Se, de um lado, a madeira é matéria, será a forma que determinará sua configuração ou atualizará as virtualidades da matéria (árvore, móvel ou

qualquer objeto em madeira). Forma e matéria, para Aristóteles, estão sempre relacionadas e dirigem o movimento, entendido como a modificação de um estado, condição ou lugar. Num sentido fortemente epistemológico, Kant entende a forma como estrutura inata da razão humana, ou seja, como aquilo que lhe possibilita ordenar antecipadamente os materiais ou dados da experiência sensível e material. Em sua análise, são duas as *formas a priori* da sensibilidade e do conhecimento: o espaço e o tempo. Sem ambas essas formas da sensibilidade pura (anteriores à experiência), os fenômenos não poderiam ser selecionados, organizados, relacionados ou distinguidos para servir ao entendimento. Conseqüentemente, a forma está no sujeito que lida ou age sobre a matéria. Decorrente deste entendimento, há também em Kant um segundo significado para forma, que é o de ordenamento, regularidade ou coordenação. Assim, quando representamos algo, existe, além da matéria ou da sensação, “aquilo que se pode chamar de forma ou espécie das coisas sensíveis, e que serve para coordenar, por meio de certa lei natural da alma, as várias coisas que impressionam os sentidos”. Nesta acepção de ordem ou de relação necessária entre as partes e o todo é que a psicologia da Gestalt entende o significado de forma. Ela se apresenta como a unidade indispensável das impressões ou dos estímulos sensoriais, pois estes não são perceptíveis, isto é, não adquirem sentido ou coerência, de maneira isolada (elemento por elemento), mas no interior de uma totalidade, de uma ordem definida psiquicamente. A forma, portanto, é o fundamento do processo de percepção pelo qual se obtêm o fechamento, a simetria ou a regularidade dos elementos que compõem o objeto observado ou o estímulo. Logo, a forma é uma estrutura psíquica que impõe um equilíbrio ou um padrão (a boa-forma). Em resumo, e sob o ponto de vista da filosofia, seus principais significados poderiam ser: a) forma inteligível, ideal; b) forma determinante de algo, não material; c) forma de raciocínio ou de proposição, considerando o ordenamento e estrutura lógica; d) forma aparente, a da superfície, ligada à poética e à estética; 2. Do ponto de vista estético, a forma – aparência, modo de exteriorização ou imagem que afeta os sentidos – não contém um sentido universal, mas apenas particularizado. Pode corresponder, inicialmente, à *forma espacial exterior*, que é a figura composta pelos contornos e a superfície que então se delimita em duas ou três dimensões. Neste sentido, emprega-se mais habitualmente o plural *formas*, pois os contornos e as superfícies determinadas são várias e intercomplementares. Para essas relações espaciais e volumétricas utilizam-se então adjetivos como finas ou elegantes, robustas ou ásperas, lançadas ou projetadas, impetuosas, reduzidas, concentradas, concatenadas ou dispersivas. Pode significar o *aspecto geral*, isto é, a impressão imediata e total de uma obra que deriva de uma comparação ou analogia. Em virtude dessa aparência geral é que se faz a distinção entre *forma* e *fundo*, sendo este último o significado mental ao qual a forma exterior se remete. Entende-se ainda a forma como uma *constituição* de relações e de proporções materiais e espirituais, ou seja, aquilo que em si reúne o físico à emoção e ao entendimento. Schiller (Cartas sobre a Educação Estética do Homem) deu a essa constituição geral o nome de *Gestalt*, diferenciando-a da simples forma espacial (*Formtrieb*, que são os sentidos anteriores). Também Lukács entendeu a forma nesta acepção integral, ou seja, como determinação simultaneamente estrutural e conceitual, substituindo aqui a noção de gênero. E Étienne Souriau (O Futuro da Estética) distinguiu a forma primária ou de primeiro grau (espacial, material) da forma secundária ou de segundo grau. Esta última diz respeito ao significado ou à interpretação possível que a primeira forma sugere, mas que a ultrapassa. A estética seria, assim, a ciência das formas analisadas sob ambas as perspectivas, de maneira rigorosa. Mas há os que separam a forma estética do conteúdo artístico, encarando-os como realidades autônomas, do ponto de vista crítico ou analítico. Assim, por exemplo, é a idéia de *forma significante* nas artes plásticas (expressão sugerida pelo crítico e historiador Clive Bell,

vinculada às correntes estéticas do século XX, sobretudo as do pós-impressionismo, abstracionismo e expressionismo abstrato). Postula ser simplesmente a forma – linhas, volumes, cores e suas relações compositivas – a substância principal ou mesmo exclusiva de uma figuração plástica. Elementos correlatos ou conteúdos subjacentes, como os aspectos cênicos, narrativos, representativos ou simbólicos, permanecem em segundo plano. Outros, no entanto, consideram ambos os conceitos (forma e conteúdo) intimamente ligados ou inseparáveis. Mesmo para Kandinsky, um dos iniciadores da abstração plástica, “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior”. Ou seja, a forma continua sendo um meio pelo qual se dá ressonância ao elemento espiritual. A forma livre, o “significante”, apenas estende o valor da *liberdade*. 3. Forma musical constitui o modo ou a maneira como o compositor ordena as idéias sonoras, a fim de estruturar a obra. Consiste, portanto, no tratamento e desenvolvimento de um material sonoro básico, o *motivo*, ou seja, um conjunto de pelo menos três sons de ondulação rítmico-melódica. Já um grupo de motivos conduz à formação de um *tema* que, sendo cantável (possuidor de uma estrutura linear), configura a melodia. O motivo e o tema são trabalhados, basicamente, por meio de repetições e contrastes, seja quanto ao conteúdo (o material temático), seja quanto às variações de tonalidades. Existem assim as formas ditas simples: binária, com seções AB; ternária, com seções ABA; forma Rondó, em que várias seções (quatro ou cinco) permanecem “rondando” a seção A. Na forma binária, por exemplo, a primeira seção (A) pode ter início na tonalidade da tônica e, perto do fim, haver uma modulação para a tonalidade da dominante, dando início à parte B. Esta, mais adiante, torna a se encaminhar para a tonalidade da tônica (ver ainda ABA). As formas chamadas maiores são: a suíte, a sonata (ou binária composta), a fuga e o concerto (consultar também, à parte, as últimas quatro).

FORMA FIXA

Estrutura poética esquemática, pré-determinada, também conhecida como “forma abstrata” e de que são exemplos a *balada, o *canto real, o *triolé, a *sextina e o *soneto.

FORMA LIVRE

Em artes plásticas (desenho, pintura, escultura), qualquer configuração obtida por linhas ou traços retos ou curvilíneos que não guardam regularidade entre si, produzindo efeitos assimétricos ou aleatórios.

FORMATO DE PAISAGEM

Diz-se do desenho, gravura ou pintura em que as dimensões da largura são maiores do que as da altura. Conceito oposto ao de formato de retrato.

FORMATO DE RETRATO

A obra plástica bidimensional que possui as dimensões da altura superiores à da largura, como habitualmente ocorre na confecção de retratos.

FORMALISMO RUSSO

Movimento de crítica e de estudos literários inovadores para o século XX, surgido em fins de 1914, na Rússia, sob a denominação de Círculo Lingüístico de Moscou (vinculado à sua Universidade) e, dois anos mais tarde, também integrado pela Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, o Opojaz, da cidade de São Petersburgo. Do Círculo de Moscou participavam, entre outros, Fedor Buslaev, G.Vinokur, Roman Jakobson, o poeta Maiakovski e, mais tarde, Vladimir Propp; em São Petersburgo, Viktor Sklovski e Boris Einchenbaum. O Formalismo introduziu em suas análises do fenômeno literário as então recentes proposições da lingüística e da semiótica, bem como as novas estéticas

modernistas dos futurismos literários russo e italiano, destinadas à caracterização da linguagem ficcional, das técnicas narrativas, do estilo e análise das métricas poéticas. As oposições das autoridades soviéticas à corrente começaram, em teoria, com Leon Trotsky (denúncia do caráter neokantiano e ausência de perspectivas históricas e ideológicas, em sua obra *Literatura e Revolução*) e Bukarin, até se chegar à condenação e silenciamento prático dos grupos no período stalinista. Mas suas teorias e investigações tiveram continuidade no Círculo Lingüístico de Praga, a partir de 1926, com a participação e as contribuições de críticos como Jan Mukarovsky, René Wellek, D. Cizevski e os russos Nicolas Trubetzkoy e Roman Jakobson, que se haviam transferido para a capital checa. Para os participantes de todos esses círculos, a crítica literária teórica deve incumbir-se da essência da literatura, ou seja, de sua “literalidade” – *literaturnost*. *Literatura. Dever-se-ia desconsiderar os aspectos tradicionais de uma crítica apenas impressionista, como os aspectos psicológicos, históricos ou as experiências humanas porventura traduzidas na obra. A poesia, ilustrativamente, deixou de ser encarada como “pensamento por imagens”, sendo mais importante a análise das combinações articulatórias verbais e de sons (os fonemas), surgindo daí a Fonologia, proposta por Trubetzkoy. Para tanto, distinguiram formas de linguagem, de maneira a precisar o fenômeno literário puro, como a oposição (feita por Sklovski) entre a linguagem cotidiana (prática, convencional ou automatizada) e a linguagem da perceptibilidade singular dos objetos e dos temas, que ressurgem sob novas perspectivas. Por conseguinte, a literatura, exige uma escolha criteriosa e mais inusitada do léxico, das associações semânticas e das variações rítmicas. Na opinião de Jakobson, a poesia se caracteriza por palavras cuja seleção, arranjo, significado e forma interna adquirem peso e valor intrínsecos; na de Boris Tomachevski, a linguagem artística, em sua literalidade, deixa em segundo plano a função informativa, para realçar as estruturas e as correlações verbais, de modo autônomo, e as conotações imperceptíveis do cotidiano. Apesar da ênfase atribuída ao estudo do sistema interno da obra literária – abordagem estruturalista –, alguns formalistas reconheceram a importância da perspectiva histórica, fosse ela propriamente literária, fosse social e cultural. Caso contrário, seria impossível perceber-se as razões de mudanças nas ordens e estilos literários. Mais flexíveis, Vladimir Tynianov e Jakobson admitem a contínua relação do “sistema literário” com o que chamam de séries culturais: “Toda mudança nas estruturas artísticas é provocada do exterior. Ou diretamente – sob o impacto imediato da mudança social –, ou indiretamente – sob a influência de desenvolvimentos que aconteçam num dos domínios culturais paralelos, tais como a ciência, a economia, a política, a linguagem”.

FORMELLA, FORMELLE

Placa de madeira, de metal ou de terracota, de configuração geométrica (retangular, ovalada, etc), servindo para a pintura ou a escultura em baixo-relevo, e utilizada para a ornamentação de portas e cornijas. Famosas, por exemplo, são as *formelle* (plural de formella) esculpidas por Brunelleschi e Ghiberti para as portas do Batistério de Florença.

FORRÓ, FORROBODÓ

1. Baile popular tipicamente brasileiro, de origem nordestina, surgido na Zona da Mata, em terreiros de usinas de cana, para comemorar seu plantio ou corte, tanto quanto festejar os santos do mês de junho. Em sua origem, era chamado de “baile reles” ou forrobodó, sendo forró uma apócope desta palavra. Condiz com esta interpretação o fato da palavra forrobodó, indicativa de baile popular, já ser conhecida do teatro de revista, tendo sido título de uma opereta de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt (1912), com música de Chiquinha Gonzaga (“Forrobodó de massada / Gostoso como ele só / Chi! a zona está estragada / Meu Deus, que forrobodó”). Nele se tocam e se dançam os tradicionais ritmos

sertanejos – baião, xote, xaxado e frevo, ao som de sanfona ou fole, zabumba, reco-reco, ganzá e triângulo. Espalhou-se por várias regiões brasileiras com as constantes migrações e com o sucesso obtido por compositores e músicos nordestinos, como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Jackson do Pandeiro, Zé Marcolino, Zé do Norte, Zé Dantas, Pedro Sertanejo, Abdias e Dominginhos. A primeira composição musical a mencionar o baile encontra-se em “Forró de Mané Vito” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), de 1949. Constitui, sem dúvida, uma das manifestações mais alegres e descritivas da identidade nordestina. A idéia de que o vocábulo forró tenha derivado de “for all”, isto é, de bailes organizados por tropas americanas acantonadas em Pernambuco, durante a segunda guerra, não se coaduna com suas origens rurais mais antigas. 2. Para alguns “sanfoneiros”, significa ainda um tratamento harmônico do baião, pelo qual se acrescentam síncopas, ao estilo do samba, e se dá velocidade ao andamento.

FÓRUM

1. Praça e conjunto arquitetônico da Roma Antiga, centro das vidas política, judiciária e religiosa. No fórum de Roma, por exemplo, foram erguidos os templos de Saturno, de Castor e Pólux, de Vesta e de Vênus, entre outros, além de arcos e colunas memoriais (como os de Tito, Trajano, Constantino e Sétimo Severo), rostras (tribunas para discursos públicos) e basílicas não-religiosas. 2. Encontro de representantes de instituições públicas e/ou privadas para debate de um tema ou de assuntos a ele relativos, também caracterizado por uma certa abrangência geográfica: regional, nacional, mundial. Cotejar Congresso, Seminário e Simpósio. 3. Edifício no qual funcionam órgãos do poder judiciário.

FOSSO DE ORQUESTRA

Espaço situado abaixo do palco, entre este e a platéia, e onde se localiza a orquestra. Mais utilizado em espetáculos de ópera e de balé, a fim de evitar a interferência visual da orquestra na ação cênica.

FOTOGRAFIA

O advento da fotografia na primeira metade do século XIX revolucionou não apenas a possibilidade técnica de se registrar ou de se documentar visual e objetivamente a realidade, afirmando-se como testemunho histórico, social, político e dos fatos prosaicos e cotidianos. Incentivou também o memorialismo privado ou familiar (a voga dos retratos e das recordações, que se tornou um rito social) e ainda influenciou, poderosa e definitivamente, o desenvolvimento do jornalismo, da publicidade, das ciências aplicadas (do infinitamente pequeno ao infinitamente grande) e das artes plásticas tradicionais. Sob esse último aspecto, a fotografia causou uma verdadeira “crise de representação” no âmbito da pintura, pois muitos artistas plásticos sentiram-se incapazes de concorrer com a exatidão ou a verossimilhança fotográfica, encaminhando-se então para pesquisas ou experimentos formalistas que viriam desembocar nas correntes modernistas da pintura e da escultura. É certo que, ao menos de um ponto de vista técnico, a fotografia suplantou as artes plásticas na capacidade de captar com detalhamento e precisão a realidade imediata: “Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de assuntos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é?” – Picasso, num diálogo com Brassai, em 1939 (Consultar *Arte no Século XX). Por fim, propiciou o aparecimento de impérios industriais e comerciais, não sem adquirir as qualidades expressivas de uma arte plástica autônoma.

Técnica e arte - Como o nome sugere (literalmente, “escrita da luz”, proposto pelo astrônomo inglês John F. W. Herschel, em 1839), a fotografia consiste, tecnicamente, na fixação de uma imagem obtida pela ação direta da luz sobre um material a ela sensível. Este material fotossensível podem ser chapas metálicas (como as do início da fotografia), de vidro ou películas (filmes) convenientemente tratadas, sobretudo com compostos químicos chamados haletos de prata, ou, mais modernamente, os cartões e disquetes de máquinas digitais, computadorizadas (em que a informação visual é descrita por valores numéricos). O registro luminoso de uma fração da realidade leva a fotografia a distinguir-se radicalmente da pintura, pois a primeira recorta uma visão prévia, enquanto a segunda constrói sua imagem. A fotografia capta de uma só vez, instantaneamente, uma superfície, ao passo que a pintura se elabora de maneira progressiva, traço por traço, em pinceladas sucessivas. Logo, ao fotógrafo resta uma opção imediata e irremediável (caso não se utilize de recursos eletrônicos atuais, capazes de modificar, por inteiro, a imagem inicialmente registrada). A primeira fotografia deve-se ao pesquisador e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niepce que, em 1826, conseguiu reproduzir os silos existentes em frente à janela de sua casa de campo. Para isso, utilizou-se não apenas de uma câmera escura (consultar a expressão e também o verbete Câmera) – equipamento de formação de imagens já conhecido –, mas, pioneiramente, de um sistema de impressão das luzes sobre um suporte opaco (tratou-se de uma emulsão de verniz de asfalto, dissolvido em lavanda, e aplicado sobre uma placa de vidro, além de óleos para a fixação das imagens). O tempo necessário para a captação da vista foi de cerca de oito horas. O segundo passo, de alcance bem mais prático, veio com o também francês Louis-Jacques Mandé Daguerre, pintor, cenógrafo, empresário e sócio de Niepce. Dando continuidade às pesquisas do amigo, que faleceu em 1833, Daguerre padronizou o primeiro processo fotográfico, utilizando-se de chapas de cobre sensibilizadas com prata e tratadas com vapores de iodo. Em seguida, revelava a imagem latente (química) por meio de mercúrio aquecido. Finalmente, imergia a chapa em uma solução líquida de sal de cozinha, com o intuito de tornar a imagem, já positiva, indelével. Ainda assim, o tempo de exposição costumava suplantar os quinze minutos. O primeiro e assim chamado “daguerreótipo” data de 1837 (O Estúdio do Fotógrafo). Comentando as impressões causadas pelos retratos de estúdio que então se difundiam, escreveu o fotógrafo alemão Dauthendey: “No início, não se ousava olhar longamente as imagens que ele produzia. Ficava-se intimidado pela limpidez destes homens e acreditava-se que essas minúsculas fisionomias dos personagens fixos sobre a placa eram capazes, eles mesmos, de nos olhar, tão desconcertantes era para todo o mundo o efeito provocado pelos primeiros daguerreótipos, em razão do caráter insólito de sua clareza e fidelidade” (citado por Walter Benjamin in Pequena História da Fotografia). Daguerre ainda escreveu o livro “História e descrição do processo denominado daguerreótipo”, traduzido para várias línguas, o que resultou na disseminação da técnica entre novos aficcionados. Outra invenção a contribuir enormemente para a popularização da fotografia deve-se ao matemático austro-húngaro Josef Max Petzval e ao óptico Peter von Voigtländer. Trabalhando em conjunto, ambos criaram uma nova lente dupla para a estrutura da câmera, conseguindo assim reduzir drasticamente o tempo necessário de exposição (menos de um minuto). Finalmente, entre 1835 e 1840, o físico inglês William H. Fox Talbot desenvolveu o primeiro sistema de negativo sobre papel transparente, o calótipo. Como nele os tons pretos ocupam o lugar do branco, e vice-versa, tem-se na verdade um filtro ou veículo intermediário através do qual se faz passar novamente a luz, a fim de impressionar outro papel sensibilizado, mas agora com os tons reconvertidos. Assim, chegava-se à possibilidade de cópias múltiplas e positivas da imagem fotográfica, embora a qualidade final fosse mais difusa e imperfeita do que a do sistema francês. Logo em seguida, no entanto, outro inglês, Frederick Scott Archer, aperfeiçoou o calótipo, apondo

uma camada de prata a placas de vidro. Com este procedimento, Archer conseguiu unir a magistral nitidez do daguerreótipo à facilidade de reprodução do calótipo. Em essência, portanto, a fotografia seleciona um fragmento do mundo visível e congela um instante fugaz, podendo multiplicá-los ilimitadamente. Converte assim os aspectos particulares da natureza e da existência em registros portáteis. Mas para além desta possibilidade intrínseca de veracidade e realismo – a de agir como documento –, fica em aberto um segundo atributo que é o do seu estatuto artístico.

Espelho e modificação do real - É por isso que, ao longo de sua história, a fotografia tem sido considerada: a) um espelho, mimese ou ícone da realidade, isto é, uma reprodução exata do que é objetivo. Sob esta perspectiva, lemos em André Bazin: “A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial... Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe, além de um outro objeto (a máquina). Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente, sem intervenção criadora do homem, de acordo com um determinismo rigoroso... Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência” (Ontologia da Imagem Fotográfica); b) uma modificação intrínseca do real, sob o argumento de que ela seria, na verdade, uma impressão, forma de análise ou interpretação. Este ponto de vista assevera que a fotografia transforma sensivelmente o real pelo fato de selecionar o ângulo de visão, realçar certos aspectos e ainda reduzir a tridimensão original a duas. São opiniões, por exemplo, de Pierre Bourdieu, para quem “de todas as qualidades do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista... Em outras palavras, a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva e os volumes e as cores por intermédio de dégradés. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo, é porque lhe foram designados usos sociais considerados ‘realistas’ e ‘objetivos” (*Un Art Moyen*). Ou a de Susan Sontag, que vê na pose, no artifício típico da arte, a verdade de sua condição. Comentando os retratos de Diane Arbus, diz a ensaísta: “Em vez de tentar fazê-las (as pessoas) assumir uma posição ‘natural’, ela os incitava a parecer embaraçadas ou, em outras palavras, a posar... Sentadas ou de pé, o ar afetado, essas personagens nos aparecem como a própria imagem do que são”. Ou ainda: “A fotografia parece manter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos... Mesmo quando (os virtuosos da fotografia) tentam servir à realidade, são assoberbados pelos imperativos do gosto e da consciência. Os talentosos membros do projeto fotográfico da Farm Security Administration, de fins dos anos 1930... tiravam dezenas de fotos frontais de seus meeiros até se certificarem de que haviam registrado o olhar certo – a expressão facial exata que apoiava suas próprias noções de pobreza, desespero, exploração, dignidade, luz, textura e espaço” (Ensaio de Fotografia); c) um traço do real, ou seja, um índice ou representação singular que se faz por contigüidade física com o real (nem reprodução, nem transformação, inteiramente). Esta última concepção deriva com mais ênfase de Charles S. Peirce e de sua classificação dos signos. (*Representação, Imagem e Simulacro) Segundo ele, “as fotografias... são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se, na realidade, ao fato dessas fotografias terem sido produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder, detalhe por detalhe, à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos – os signos por conexão física, os índices (A Arte da Argumentação, citado por Philippe Dubois in O Ato Fotográfico). Dando prosseguimento a essa visão, acrescenta Dubois: “Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria ‘signos’, em que

encontramos igualmente a fumaça (índice de fogo), a sombra (indício de uma presença)... Todos esses sinais têm em comum o fato de 'serem afetados por seu objeto', de manter com ele uma relação de conexão física... De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição 'natural' do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos complementares 'culturais', codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas (antes: escolha do tema, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão, etc – tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem)... Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço ('uma mensagem sem código', ou seja, uma representação mimética). Sobre toda essa ambigüidade, argumenta Gillo Dorfles: "A intervenção da máquina torna, de fato, aleatório, segundo alguns, o 'valor' que podemos atribuir a uma obra fotográfica pela pressuposta impossibilidade, da parte do fotógrafo, de obter aquilo que quer e, pelo contrário, ser constrangido a aceitar 'aquilo que quer a máquina'... (mas) também para o desenho industrial verificamos a presença de formas previstas, embora até um certo ponto, pelo desenhista; de formas necessárias a serem como são desde a sua fase de projeção... No caso da fotografia, temos um duplo destino: o dos muitos fotogramas obtidos por sensibilização direta do papel fotográfico, sem intervenção da câmera, ou o de verdadeiras fotografias obtidas mediante processos insólitos e técnicas requintadas, como a solarização, o deslizamento do negativo, a inversão... Estes 'documentos' poderiam entrar no rol das habituais produções gráficas (litografia, serigrafia, fotogravura) e, como tais, poderiam ser considerados dignos daquele interesse e daquela avaliação normalmente atribuída a estas. Mas no caso mais freqüente, o resultado é arbitrário, devido não à vontade precisa do artista, mas a uma razão mecânica e puramente acidental... Todavia, também a fotografia nos demonstra como, embora através dos trâmites mecânicos de um aparelho artificial, é possível inteirar-se de dois acontecimentos importantes: a particular transformação perceptiva para a qual o homem caminha; e a dilatação do universo figurativo do qual o homem tira os seus motivos e os seus materiais visuais" (O Devir das Artes). Desconsiderando-se portanto o automatismo técnico-funcional e os recursos da máquina (que independem do sujeito), a fotografia como arte é um assunto de percepção, de escolha, de concentração, de experiência e de engajamento. Depende, primeiramente, da seleção e da disposição dos elementos que constituem o tema, ou, em resumo, da composição – termo que sintetiza as relações entre as formas, as linhas e os volumes, em suas escalas e profundidades, como também as combinações tonais (direções de luzes, zonas claras e escuras). "A composição deve ser uma das nossas preocupações constantes, até nos encontrarmos prestes a tirar uma fotografia – e só então devemos ceder lugar à sensibilidade" (Henri Cartier-Bresson). Mas uma das principais armadilhas que as técnicas fotográficas espalham em seu próprio caminho é a de "emancipar-se dos interesses fisiognomônicos (da capacidade de revelar traços de caráter pela fisionomia), político, científico, para tornar-se criativa... (isto é) consagrar-se à moda. O mundo é belo – esta é exatamente a sua divisa (algo que a fotografia publicitária hipertrofiou). Esta divisa desmascara a atitude de uma fotografia capaz de envolver qualquer lata de conserva, mas não de apreender uma só das correspondências humanas sobre as quais ela intervém... anunciando antes uma venda possível que seu conhecimento" (Walter Benjamin, op. cit.). A esse respeito, opinou Brecht: "O simples fato de reproduzir a realidade nada enuncia sobre esta mesma realidade. Uma foto das usinas Krupp ou da A.E.G. não revela grande coisa sobre estas instituições. A realidade propriamente dita deslizou para o que é apenas funcional. A reificação das relações humanas – por exemplo, a fábrica – não revela o que elas

significam em última instância. É preciso pois construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado”. Adicionalmente, ver Iluminação.

FOTOJORNALISMO

Consiste no trabalho fotográfico destinado à reprodução impressa (em jornais, revistas, livros e álbuns especiais), e caracterizado pela captação de imagens espontâneas, naturais ou informais de eventos cotidianos, de situações sociais agudas ou de acontecimentos extraordinários (guerras, manifestações populares ou de repercussão pública, grandes acidentes, etc). É uma forma instantânea de prestar contas do mundo, em sua imediata autenticidade, aproximando-se às vezes da pesquisa ou do registro etnográfico. Como o controle que o fotógrafo tem sobre o desenrolar das ações, sobre as circunstâncias ou a luminosidade é mínimo, exige-se dele um alto grau de percepção do “momento decisivo”, como o chamou Henri Cartier-Bresson. Ou seja, o instante (ou uma seqüência deles) em que a ação revela as emoções vividas (medo, alegria, angústia, violência, entusiasmo, ternura, humor) e sintetiza o significado social que dela se possa extrair para a compreensão do acontecido. Entre alguns dos mais reconhecidos fotojornalistas do século XX estão, além de Bresson, Lewis Hine, Dorothea Lange, Edward Sheriff, Erich Salomon, André Kertész, Robert Capa, Agustí Centelles, David Seymour, Werner Bishop, Weegee (Arthur Fellig), Robert Doisneau e os brasileiros Militão e Sebastião Salgado.

FOTORREALISMO. *HIPER-REALISMO

FOUETTÉ

Uma das modulações de giro coreográfico ou de bailado, no qual se combinam a elevação de perna – a 45 ou 90 graus (nesta última graduação, o “grand fouetté”), um ou mais movimentos de batida de perna (um “battement jeté”, por exemplo) e as rotações de tronco e de perna.

FOX-TROT

Dança e tipo de música popular norte-americana de salão, aparecida entre os anos de 1912 e 1913, bastante sincopada, em compasso 4/4. Exerceu influência sobre o desenvolvimento do jazz ao ser adotado como repertório de suas bandas. Do fox-trot derivaram ainda outras formas semelhantes, como o *charleston e o black-bottom. No Brasil, foi habitualmente tocado em bailes de *gafieira.

FRASE

1. Dos pontos de vista da lingüística e da gramática, é a expressão verbal ou o enunciado de um pensamento ou de um sentimento que carrega um sentido completo ou suficiente, isto é, capaz de comunicação. Seja escrita ou oral, a frase consta, normalmente, de dois elementos, o sujeito e o predicado, podendo ser brevíssima (uma só palavra, como na construção exclamativa “Achei!”) ou formada por vários elementos encadeados (“Eu sou lembrança viva / e tudo o mais é negro esquecimento” – Teixeira de Pascoaes). Neste último caso, a frase compreende mais de uma *oração ou período. Ver também Discurso.
2. Em música, a frase corresponde à linha melódica igualmente possuidora de sentido completo. Genericamente, portanto, a frase principal de uma peça abrange o tema, seu desenvolvimento e a conclusão. *Fraseado.

FRASEADO

É a expressão corretamente executada de uma frase musical, ou seja, aquela em que são seguidas as indicações mais evidentes da partitura: os acentos, as pausas, as ligaduras,

o movimento ou a intensidade requeridos. Quanto ao caráter ou espírito geral da peça, caberá ao talento do executante a sua perfeita execução.

FREE CINEMA

Movimento cinematográfico britânico surgido em 1956, pautado por uma poética naturalista ou de tendência documental, e ainda vinculado à corrente literária dos *angry young men* (jovens coléricos), representada, entre outros, por John Osborne e Alan Sillitoe, cujas obras, por seus temas populares, personagens proletários e modos de expressão característicos, foram freqüentemente adaptadas. A estréia, ocorrida no *British Film Theatre*, exibiu três curtas-metragens daqueles que viriam a ser seus principais cineastas: Karel Reisz e Tony Richardson (*Momma Don't Allow*), Lindsay Anderson (*Dreamland*) e ainda Lorenza Mazetti (*Together*). A preocupação em ser fiel ao modo de vida, às dificuldades, frustrações e devaneios das camadas sociais mais simples, sem que se introduzissem recursos cênicos artificiais ou reivindicações políticas explícitas, levou seus autores a escreverem que “a perfeição não é uma finalidade em si mesma... nossa crença na liberdade, na importância do indivíduo e na significação do cotidiano está implícita em nossa atitude. Como cineastas, não acreditamos que o filme seja algo inteiramente pessoal... Temos uma atitude e ela significa um estilo”. As revistas “Sequence” e “Sight and Sound”, dirigidas por Anderson, deram suporte teórico e informativo ao *Free Cinema*. Da filmografia de maior repercussão, cuja vitalidade perdurou até o início dos anos setenta, citam-se: *Saturday Night and Sunday Morning* (61), *The Night must fall* (63) e *Morgan* (65), de Reisz; *Look back in Anger* (59), *A Taste of Honey* (61) e *The Loneliness of the Long Distance Runner* (62), de Richardson; *The Sporting Life* (63) *If...* (69) e *O Lucky Man* (72), de Anderson.

FREIE BÜHNE

Companhia teatral alemã (Teatro Livre) fundada em 1888 em Berlim, por iniciativa de um grupo de intelectuais anti-românticos, tendo à frente os diretores Paul Schlenker e, principalmente, o também crítico Otto Brahm. Influenciado pela literatura realista-naturalista de Zola, Ibsen, Tolstoi e Dostoiévski, assim como pelo Teatro Livre francês de Antoine (consultar *Théâtre Libre*), propugnou em seu manifesto “... uma cena livre para a vida moderna. Nossas aspirações estão concentradas em uma nova arte voltada para a realidade e a vida contemporânea... Nosso único grito de guerra será esta palavra: Verdade!”. A exigência de naturalidade estendeu-se às técnicas de representação, ao aprofundamento psicológico dos personagens e aos cenários. Encenou, entre outros, Ibsen, Björnson, Tolstoi e Strindberg, sendo ainda responsável pela primeira representação de Hauptmann.

FRESNEL

Lente de *refletor utilizada em trabalhos de *iluminação cênica ou cinematográfica que não forma imagens nítidas dos objetos, mas destinada sobretudo a concentrar a luz emitida e a acentuar a eficiência da iluminação. A lente apresenta anéis ou desenhos circulares e concêntricos, o que lhe permite dois efeitos diferentes de iluminação: um difuso e uniforme, ou, ao contrário, concentrado, na dependência do maior ou menor afastamento da lâmpada em relação à lente. A designação é um antropônimo de Augustin Fresnel, físico francês.

FREVO

Música e dança carnavalesca típica do Estado de Pernambuco, de compasso binário, sincopada, e que realça tempos fortes e fracos num ritmo ágil, frenético. O nome parece ter derivado de ferver, pela corruptela frever, sendo o primeiro registro escrito datado de

1908, em um artigo do Jornal Pequeno do Recife. A dança, conhecida como passo, e executada individualmente, mas no interior dos cordões, engloba diversos movimentos, como a locomotiva, o saca-rolha, a dobradiça, o corrupio, chã de barriguinha, chã de bundinha, carrossel, exigindo grande esforço e resistência físicas. Os passos coreográficos do frevo foram surgindo e se consolidando a partir de grupos de capoeiristas que dançavam à frente das bandas militares do Recife (as mais antigas, datadas de meados do século XIX, foram a do Quarto Batalhão de Artilharia e a da Guarda Nacional, também conhecida por Espanha). “Passo é dança com que se dança o frevo. O capoeira foi o ancestral do passo. Em Pernambuco, do tempo em que o frevo nasceu, dominava a capoeira, que sempre gostou muito de acompanhar banda de música, gingando na frente dela, com um cacete na mão” (Valdemar de Oliveira, “Introdução ao Estudo do Frevo”). Gradativamente, as síncopas se multiplicaram nos dobrados para que a música se adaptasse ao jogo da capoeira. Musicalmente, portanto, o frevo é um gênero único, pois já nasceu orquestrado com instrumentos de sopro: pistões, trombones, tubas e bombardinos. Aos poucos, os grupos de capoeiras foram sendo substituídos por clubes ou blocos de foliões constituídos por categorias profissionais, como varredores, carvoeiros, vendedores de miúdos, jornalistas, etc. Entre as modalidades discriminadas, citam-se: frevo de rua, de andamento muito rápido e normalmente instrumental; frevo de bloco, tocado por bandas de pau e corda, com andamento mais lento que o anterior; frevo-ventania, o mais elaborado de todos, com floreios e modulações improvisadas; frevo-canção, executado em bailes de carnaval e frevo-regresso, de sentimento saudosos, quando os clubes terminam o período carnavalesco. O frevo tem raízes nos autos pastoris, nas polcas e nos dobrados militares. Atribui-se ao capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha), da Brigada Militar de Pernambuco, a demarcação definitiva entre a marcha-polca e o frevo. Entre seus grandes compositores estão Nelson Ferreira, Capiba, Edgard Moraes, Maestro Duda, Luis Bandeira, Fernando Lobo, Edu Lobo e Alceu Valença.

FRISO

1. Faixa horizontal e decorativa, de uso arquitetônico, que acompanha uma parede (geralmente no topo) ou as laterais de um teto, contendo desenhos ou relevos padronizados e seqüenciais. Os motivos plásticos variam enormemente, de acordo com o estilo arquitetônico (padrões greco-romanos, bizantinos, românicos, góticos, clássicos, barrocos, art-nouveau, etc), podendo conter figuras geométricas, vegetais ou zoomórficas. 2. Parte do entablamento de templos greco-romanos situada entre a arquitrave e a cornija, e na qual se aplicam os ornamentos denominados *tríglico e *métopa. Ver, adicionalmente, Civilização Clássica e Helenismo.

FRONTÃO

Ornamento e remate arquitetônicos, normalmente em relevo, com configurações triangular, semicircular (ou cimbrada), ondulada, helicoidal, que repousa sobre um pórtico, porta ou janela, tendo sido bastante utilizado em templos dos períodos clássico e helenístico (greco-romano), em edifícios renascentistas, barrocos e também de estilo neoclássico. O interior da área do frontão, chamada *tímpano, pode ser recoberto por figuras esculpidas.

FRONTISPÍCIO

1. A fachada (cotejar) principal de um edifício ou a parte que, por conter os efeitos plásticos mais evidentes, melhor caracteriza o seu estilo. Neste caso, diz-se ainda frontaria. 2. Estampa ou imagem impressa em uma página inicial de livro, também chamada página de rosto. 3. Página de livro que traz informações básicas a respeito da

obra, como título e subtítulo, nome do autor, editor, coleção, etc. O mesmo que página de rosto ou apenas rosto.

FROTTAGE

Desenho obtido a partir da cópia de um modelo ou original, colocando-se sobre este uma folha de papel que passa então a ser esfregada ou friccionada com um grafite, giz ou caneta. A técnica, utilizada por alguns artistas do surrealismo, foi assim descrita pelo pintor Max Ernst: “Fui assaltado pela obsessão que mostrava ao meu olhar as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre eles, ao acaso, folhas de papel que passei a friccionar com grafite” (Além da Pintura).

FUGA

A forma mais complexa do contraponto musical ou da composição contrapontística, baseada em um ou mesmo em dois temas principais, denominado(s) de sujeito(s) de fuga ou antecedente(s). Após a anunciação do sujeito ou tema, a fuga vai sendo construída pela entrada progressiva de imitações ou vozes em outras alturas (em um intervalo de quinta ou de quarta rebaixada, por exemplo) e tonalidades diversas, chamadas também de respostas ou conseqüentes. Este segundo desenvolvimento é confrontado, em seguida, por uma seqüência oposta ou um contraste, e assim sucessivamente. O nome provém do fato de o tema principal estar sempre “escapando” ou “em fuga”, sendo perseguido pelas vozes que lhe respondem ou imitam. Após a entrada de todas as vozes, termina a “exposição”. Segue-se, habitualmente, o “episódio”, uma passagem de ligação em que uma delas é desenvolvida, até que um novo tema seja apresentado. O princípio do contraponto imitativo apareceu precariamente por volta de 1.200. Mas somente no século XV os compositores (Obrecht, Josquin Des Près, por exemplo) começaram a usar a imitação como elemento estrutural da música polifônica. Até o período barroco, confundiram-se as denominações de capricho (“capriccio”), fantasia ou “ricercare”. Na origem de seu desenvolvimento estão Frescobaldi, Gabrieli, Couperin, Byrd e Pachelbel. A fuga instrumental alcançou o apogeu com Bach e, a vocal, com Bach e Händel.

FUNAMBULISMO

Arte circense e de acrobacia baseada em movimentos de equilíbrio sobre corda, arame ou balanço.

FUNÂMBULO

Artista circense que se equilibra sobre corda, arame ou balanço, sem ou com o uso de objetos, tais como monociclo ou bicicleta. Também volatim ou volatim.

FÚRIAS. *ERÍNIAS

FUSTE

O corpo ou a seção vertical de uma →coluna arquitetônica, constituído por peça monolítica ou por blocos superpostos, situado entre a base e o →capitel. Dependendo do estilo, pode ser liso ou estriado (com caneluras), torso ou reto.

FUTURISMO

Rebelião e energia - As experiências sensíveis do progresso industrial e de suas novas tecnologias aplicadas, assim como do dinamismo e das sensações de velocidade na vida urbana vieram a influenciar decisivamente aquele que foi o primeiro e mais beligerante

manifesto estético do século XX: o futurismo. E embora seus adeptos a tenham rejeitado de maneira explícita, é possível perceber-se uma continuidade no movimento de ruptura com os padrões plásticos já proposto pela tendência geometrizar e busca de construção colorística de Cézanne, assim como pela quebra da perspectiva linear ou a multiplicação dos pontos de vista do cubismo. Esse processo de análise ou decomposição das figuras pode ser encontrado, por exemplo, em obras como *Visões Simultâneas* e *Mesa + Garrafa + Patê*, de Umberto Boccioni, em *Construção Vertical* e *Construção Simultânea*, de Enrico Prampolini, nas telas *As Irmãs*, de Diulgheroff, ou *O Construtor*, de Fillia.

Centrando-se na exaltação do futuro prometido pela civilização da eletricidade e das máquinas, os futuristas recusaram todo o conjunto histórico do passado. A partir de então, a arte deveria converter-se em um *ato permanente* de construção e de reinvenção, em um *élan vital* (à maneira de Bergson), já que, sendo a vida, sob qualquer ponto de vista, um movimento contínuo e fugaz, seriam esses os aspectos a serem impostos sobre a repetição ou qualquer projeto cultural de transcendência: “O futurismo é um esforço continuado para ultrapassar as leis da arte e a própria arte por meio de um imprevisto que poderíamos chamar *vida-arte-efêmera*... criemos com uma fé absoluta no imperecível gênio da terra. Sem nostalgia, com todas as audácias, contra todos os retornos e pessimismos, para frente, sempre mais rápido, mais longe, mais alto, para renovar liricamente a alegria de viver”.

O autor dessas linhas, Filippo Tommaso Marinetti, foi sem dúvida o apóstolo fervoroso da nova mitologia do progresso material e da revolução permanente da pesquisa estética, afirmando, orgulhosa, panfletária e radicalmente, a liberdade artística contra todas as instituições e modelos conhecidos. O movimento anunciou-se primeiramente no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, sob o título de *Manifesto Futurista*. E entre as pregações ou “primeiras vontades”, estavam: “Queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da temeridade; a coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia... queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro, afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova – a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo, um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória da Samotrácia... queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária”.

Poesia e teatro - A *démarche* de Marinetti teve seus inícios e maior preocupação no âmbito da literatura, por volta de 1905 (quando lança a revista *Poesia*), sobretudo nos versos livres de seu amigo Gustave Khan. Para ele, esta forma poética era a que melhor se adaptava à expressão do dinamismo moderno. Logo a seguir, propôs uma escrita em que se orquestrassem sons e frases soltas, capazes de evocar a “dimensão polifônica” e a “veemência” das cidades cosmopolitas. A poesia futurista deveria ser, portanto, aquela “emancipada de todos os vínculos tradicionais, ritmada pela sinfonia dos *meetings*, das fábricas, dos automóveis e dos aeroplanos”. Mais tarde, em junho de 1912, já no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, reivindicou a supressão da pontuação e a abolição da sintaxe, com o intuito de se alcançar o alogismo emocional – uma série de frases que transpusessem sensações e imagens sensoriais ininterruptas, desconsiderando-se as estruturas funcionais e racionais da língua ou da linguagem. Chegou-se, por fim, à abolição do modelo linear e à desarticulação plástica das letras, que passaram a flutuar no espaço impresso, aproximando-se ou se distanciando entre elas segundo critérios eminentemente subjetivos. Concepção cujos ecos alcançaram logo em seguida o dadaísmo e a poesia concreta de meados do século.

No âmbito dramático, o modelo de “teatro de variedade” (nome de um manifesto de 1913) seria o mais adequado aos propósitos da corrente. Em lugar de reproduzir o cotidiano, interpretar a história ou analisar conflitos de sentimentos, dever-se-ia exaltar a “loucura do corpo” (a *fisicofollia*), a “autoridade do instinto e da intuição”; provocar espanto para sentir, em troca, a “volúpia da vaia”. Nascia aqui a vertente do teatro físico, dos gestos exasperados, das frases desconexas e dos gritos primais. Uma dramatização simultaneamente “atécnica, dinâmica, autônoma, alógica, irreal”. Essas novas palavras de ordem (ou de desordem) futuristas já haviam alcançado a Rússia, nas pessoas de Vladimir Maiakovski e do crítico Vadim Shershenevitch, autores, respectivamente, dos artigos “Teatro, cinematografia, futurismo”, e de “Uma declaração sobre o teatro futurista”, nos quais se condenava o realismo de Stanilavski e se propunham encenações baseadas em improvisos e intuições imediatas. Ecos que, uma vez mais, seriam ouvidos nos “happenings” dadaístas.

Ação política - Desejando ainda ampliar social e politicamente suas idéias e transformá-las em um movimento popular, isto é, integradas à cultura de massa, Marinetti também produziu o Manifesto Político aos Eleitores Futuristas (1909), dirigindo-o a grupos sindicais e anarco-sindicalistas. Promoveu conferências em círculos de trabalhadores, como os de Nápoles e Parma, tanto quanto entre os socialistas milaneses. Nelas, exortou os proletários à violência político-partidária, entendendo ser a força das massas um veículo de progresso. Gramsci, no início dos anos vinte, chegou a se aproximar dessas pregações futuristas. Ainda em princípios de 1922, sua revista *Ordine Nuovo* patrocinou a “Exposição Futurista Internacional”, com a presença de Marinetti. Na época, discutia-se a importância e o papel da vanguarda artística como contributo à revolução proletária. A Federação Juvenil Comunista apoiou igualmente a edição de três panfletos de teor futurista (*A Revolta Intelectual*, *A Arte Comunista* e *Apelo aos Intelectuais*). Mas a adesão explícita de Marinetti ao fascismo, demonstrada durante a Marcha sobre Roma de Mussolini (outubro de 22), separou definitivamente Gramsci e a esquerda italiana do movimento (ainda que nem todos os participantes da corrente tenham se comprometido politicamente).

Pintura - Em fevereiro de 1910, o pintor Umberto Boccioni assistiu e se entusiasmou com uma palestra de Marinetti ocorrida no Teatro Lírico de Milão. Encontrando-se com ele alguns dias depois, resolveram ambos propor uma estética futurista voltada para a pintura. Ainda na última semana do mês, o Manifesto dos Pintores Futuristas, assinado por Boccioni e seus amigos Luigi Russolo, Carlo Carrá, Aroldo Bonzagni e Romolo Romani era lido no Teatro Chiarella de Turim, em meio a um grande tumulto, e publicado na imprensa. Dez dias depois, abriu-se a primeira mostra em Milão, sem a presença de Romani, que se afastara do grupo. Logo depois, também Bonzagni desistiu de participar e Boccioni convidou então Gino Severini, que estava em Paris, e seu antigo mestre Giacomo Balla. Formava-se então o núcleo principal da pintura futurista, que fez editar em Milão um segundo panfleto do grupo: *Pintura Futurista - Manifesto Técnico*. A ele se incorporaram os pintores Fortunato Depero, Vinicio Paladini e Fillia, o pintor e escultor Ivo Pannagi, o escultor Mino Rosso e o pintor e arquiteto Nicolas Diulgheroff.

Os temas prediletos para os quais se encaminharam os artistas plásticos da corrente foram o do movimento e, após a guerra e durante os anos vinte, o das máquinas, veículos industriais e paisagens arquitetônicas modernistas (arranha-céus). A fase do cinematismo teve por finalidade reproduzir as impressões de dinamismo e de fugacidade das percepções, pois que “tudo se move, tudo corre e se volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente... sucedendo-se, como vibrações, no espaço que percorrem. Assim, um cavalo a correr não

tem quatro pernas, mas vinte, e seus movimentos são triangulares... As dezesseis pessoas que tendes ao vosso redor num ônibus que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem... assim como o ônibus que passa entra nas casas, as quais, por sua vez, se arremessam sobre o ônibus e com ele se confundem”.

Em 1912, os integrantes do núcleo central voltariam a proclamar que “todo objeto influencia seu vizinho, não pelos reflexos de luz (base do *primitivismo impressionista*), mas por uma competição real de linhas e pelos conflitos reais de planos, de acordo com a lei emocional que governa o quadro (a base do *primitivismo futurista*)... Não só abandonamos radicalmente o motivo plenamente desenvolvido, de acordo com seu equilíbrio determinado e artificial, mas, de maneira súbita e intencional, cruzamos cada motivo com um ou mais dos outros motivos, aos quais nunca damos pleno desenvolvimento, apenas suas notas iniciais, centrais ou finais” (Catálogo da exposição de Paris). Essa desmaterialização dos corpos, vista como resultado de vibrações cinéticas e luminosas, passou a ser obtida pelo enfileiramento de partes da figura (seu divisionismo ou multiplicação), por contornos ondulados ou turbilhonantes, além de fortes contrastes tonais. A intenção da imagem seria não apenas registrar a passagem de um tempo, de algo que se move exteriormente, ou permite múltiplos pontos de vista, mas também a de um estado de espírito interior. A máquina apareceu como metáfora da expansão da energia humana e de sua vontade de potência. Neste particular, “dentes e engrenagens, pistons e dínamos, as magníficas arquiteturas das gruas e das pontes férreas, os altos-fornos, os gazômetros e as torres de mecânica vertiginosa substituirão a velha paisagem pegajosa e descorada, o assunto romântico e os luars, toda esta lastimável literatura carcomida e tão cara aos burgueses”. As linhas adquiriram uma certa austeridade ou rigidez, a fim de transmitir os aspectos sólidos das estruturas em aço, ferro e cimento.

Música - Após ter conquistado a adesão de pintores e escultores, Marinetti ainda solicitou a Francesco Pratella que abrisse uma via de pesquisa para a música futurista. Este aqui passou então a produzir o que chamou, consoante a terminologia em voga, de “polifonia absoluta”, uma fusão de harmonias e de contrapontos, de estruturas polirrítmicas, de microtonalidades e de atonalismo. E logo após a publicação de mais um manifesto, desta feita a dos Músicos Futuristas, Pratella compôs ao menos duas peças de maior interesse – a Música Futurista, ou Hino à Vida, e a ópera O Aviador Dro. Também Russolo se dispôs a experimentos sonoros conhecidos desde então como bruitismo ou ruidismo, isto é, a musicalização que tem por tema os ruídos cotidianos da cidade e da natureza. Conforme a opinião do artista, estes novos materiais sonoros deveriam servir para a música encontrar a “sensação vital” que o belcanto havia perdido. Apesar destas declarações, o bruitismo utilizado nas experiências coreográficas do futurismo provinha mais das percussões mecânicas do que das sonoridades naturais. Entre os espetáculos, mencione-se o Balé Mecânico (de Paladini), uma alegoria com três personagens – o proletário, a mulher e a máquina; a Psicologia das Máquinas (Depero e Prampolini), a Dança da Hélice e Teatro da Pantomima Futurista (Prampolini) ou New York, New Babel (Depero). Em todas as coreografias, os bailarinos dançavam na condição de robôs ou marionetes.

G

GAFIEIRA

Baile e salão de danças populares, surgidos no Rio de Janeiro em fins do século XIX, e que se difundiram até a década de 1960, no século XX, inicialmente frequentados pelas camadas mais pobres da população da cidade, sobretudo por negros e mestiços. Como assinala José Ramos Tinhorão, “essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos ... sem experiência de ‘vida de salão’. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente de classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria esses tipos de clubes de gafieiras para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de gaffes que sempre ocorria”. Entre as dezenas de clubes ou salões de maior destaque e frequência, durante os oitenta anos em que permaneceram ativos, citam-se: Aristocratas da Cidade Nova (já aberto em 1880), Cananga do Japão, Caprichosos da Estopa, Flor do Abacate, Catete e Estudantina. Reduto e símbolo da malandragem carioca, a gafieira serviu ainda como universo de divulgação do fox-trot, do samba e do samba de breque, de formação de bandas musicais (por influência do jazz) e de um estilo particular de se dançar os gêneros ali praticados, com os casais estreita e sensualmente enlaçados, evoluindo em passos saltados, quase acrobáticos. Compositores e intérpretes que se tornaram famosos no Brasil, como Sinhô, Wilson Batista, Noel Rosa, Jorge Veiga, Moreira da Silva, Geraldo Pereira ou Nelson Gonçalves, eram seus frequentadores assíduos.

GAGUE

Em teatro ou cinema, o efeito cômico obtido por surpresa ou improviso, seja ele verbal ou visual. Na gíria brasileira dos atores, o mesmo que “caco”.

GALATEO

Indica o conjunto de normas de comportamento social que definiram, na Renascença, um homem de trato civilizado ou de boa educação, além de esmerada cultura. O termo ficou conhecido a partir do livro *Galateo ou dos costumes (Galateo overo de' costumi)*, escrito por Giovanni della Casa, inspirado e em homenagem ao bispo Galeazzo Florimonte. Publicado em 1558, recebeu traduções em várias línguas europeias.

GALERIA

1. Andar, piso ou registro de um edifício, habitualmente mais comprido do que largo, e que serve de circulação, tendo vista para o interior. Nesta acepção, o mesmo que *loggia*. 2. Andar ou estrutura elevada de um prédio, destinada ao público, como em teatros e casas de espetáculo, estando localizada, relativamente aos demais espaços da sala, no ponto mais distante do palco (acima dos balcões). Por extensão, o próprio público ou assistência que dela faz uso. 3. Piso superior de um templo religioso, situado acima da nave colateral, e aberto para o interior da igreja. 4. Espaço físico destinado ou adaptado para a exibição de obras de artes plásticas, de um ou de vários autores, assim como a de coleções de peças históricas, etnográficas, técnicas ou científicas.

GALHARDA

Dança e música renascentistas, de movimentos rápidos e alegres, de compasso ternário e coreografia de cinco passos. Esteve na origem das suítes ou partitas orquestrais, em forma

de movimento “vivace”, em contraste com outras danças mais lentas ou solenes, como o minueto ou a pavana.

GALILÉ. *NÁRTEX

GALOPE. *MARTELO

GAMBIARRA

Caixa ou vara de luzes horizontais, situada seja na parte aérea do proscênio, entre as bambolinas, ou no fundo do palco, complementando ou se conjugando com as luzes verticais da ribalta.

GÁRGULA

Figura fantástica, divina ou monstruosa, esculpida em pedra ou outro material construtivo, e que serve tanto como amuleto protetor quanto de calha e condução das águas pluviais, evitando que elas escorram pelos muros do edifício ou do templo. Embora as gárgulas tenham sido criadas pela arquitetura dórica, os mais requintados e estranhos exemplos ainda existentes são encontrados nas igrejas góticas, como as de Notre Dame de Paris.

GAVOTA

Dança viva, ligeira e coletiva, de origem renascentista (século XVI), proveniente da região de Gap, na França, cujos habitantes eram conhecidos como “gavots”. Converteu-se em dança de corte ao tempo de Luís XIV e se compunha de três passos, mais um “*assemblé”, executados em roda ou em fila, e também movimento de suíte orquestral, como em composições de Lully ou Bach. No início do século XVIII seu andamento foi-se tornando mais lento, aproximando-se do minueto. Do francês “gavotte”.

GELATINA

Filtro de cor para iluminação cênica (teatral, musical ou coreográfica) ou mesmo para exposições de artes plásticas. O mesmo que cromóide.

GEMA

1. Do latim *gemma*, designa qualquer pedra preciosa ou semipreciosa, isto é, mineral cristalino, utilizado na manufatura de peças ornamentais de joalheria (colares, anéis, brincos, pulseiras, coroas, relíquias sagradas, etc), ou mesmo em mosaico (ver). A gema se caracteriza por pelo menos três propriedades: esplendor (transparência, brilho, dispersão de brilho e cor), dureza e raridade natural; e dois processos de tratamento – a lapidação (corte e desbaste) e o polimento. Quando não-lapidada, a pedra recebe o nome de mineral-gema. A dureza do mineral é ainda responsável pela durabilidade do brilho. Consideram-se preciosas o brilhante (diamante), a esmeralda, o rubi e a safira; semipreciosas, a água-marinha, a ametista, o citrino, o crisoberilo, a granada, o jade, a hiddenita, a kunzita, o lápis-lázuli, a opala, o topázio, a turmalina e a turquesa, entre outras menos conhecidas. Algumas gemas provêm do mesmo mineral, diferindo apenas na cor. Por exemplo: o rubi e a safira são o mineral coríndon; a esmeralda e a água-marinha são variedades do berilo. Ver ainda Glíptica e Ourivesaria. 2. Figuradamente, pode referir-se a um indivíduo ou personalidade representativa dos traços mais genuínos de uma determinada condição social ou de uma região cultural delimitada.

GÊNERO

1. Do grego *génos*, geração, pelo latim *genus*. Daí também as idéias de raça, etnia ou estirpe, isto é, de gerações sucessivas a partir de um tronco ou origem comum. Nas

filosofias grega e medieval indica o sujeito ao qual podem ser atribuídas diferenças específicas, correspondendo assim a um elemento indispensável da definição. Para Aristóteles, por exemplo, as noções de gênero e de espécie são “substâncias segundas”, significando com isso o fato de aludirem ou expressarem uma substância primeira ou original, atribuindo-lhe predicados e características. Os estóicos entenderam por gênero “a conjunção ou reunião de noções diferentes e permanentes”. Exemplificando, o gênero “animal” unifica características diversas de várias espécies (seres vivos sensientes, isto é, dotados de sensibilidade, de capacidades de reprodução e locomoção, desprovidos de clorofila), ao mesmo tempo em que se distingue do gênero “vegetal”. Deve-se notar ainda que o gênero, por abranger maior extensão, ou ser mais universal, guarda menor compreensão do sujeito a que se refere. E a espécie, por ser de menor extensão, ou menos universal, amplia a compreensão do sujeito. No âmbito da ciência biológica, o sistema de classificação criado por Lineu para os seres vivos utiliza duas palavras latinas, sendo a primeira para o gênero e a segunda para a espécie. Assim, por exemplo, o *Canis lupus* identifica o lobo cinzento, sendo *canis* o gênero, ou seja, uma classe geral em que também entram outros lobos e os cães. 2. No âmbito da literatura, consultar *Gêneros Literários. 3. Em pintura, pode designar: a) cenas figurativas de ambientes domésticos ou de trabalhos e vida cotidiana; b) cada um dos tipos de pintura figurativa que se diferencia em função do tema apresentado: retrato, paisagem, natureza-morta, cena histórica, cena mitológica, nu e vida cotidiana. Ver Pintura. 4. Por motivos mais mercadológicos do que propriamente lógico-rationais, a indústria do cinema e os meios de comunicação costumam distinguir como gêneros cinematográficos: a comédia, o drama, o policial, a aventura (os obstáculos a serem vencidos dirigem as ações, como em filmes de guerra, de espionagem ou de capa e espada, por exemplo), o histórico, o musical, o faroeste, o fantástico (englobando a ficção científica), o horror (seres monstruosos em situações que provoquem o medo) e o seriado. Esta classificação acaba por ser mais imprecisa ainda do que a existente nas literaturas, incluindo-se a dramática ou teatral. O que aparentemente poderia unificar as diferenças, revela-se não poucas vezes fluido, confundindo o particular e o geral. Isso quer dizer que as características de um gênero cinematográfico podem ser habitualmente encontradas em outro. Assim, pode-se perceber que o drama, reduzido aqui a um trecho “sério”, estaria também presente numa aventura de guerra ou num filme de reconstituição histórica; uma comédia pode ser, ao mesmo tempo, uma película de capa e espada e um musical.

GÊNEROS LITERÁRIOS

Origens da discussão – O conceito de gêneros em literatura sempre esteve às voltas com dificuldades de entendimento, a começar pela validade de sua existência, até chegar-se às discordâncias de seus valores e finalidade. Proveniente de “genus” e, posteriormente, de “genus” (latim vulgar), indica uma família, ou uma comunidade de parentesco, como nas ciências biológicas ou naturais. No caso literário, refere-se a obras que contenham formas e atributos gerais, semelhantes ou afins.

A *Poética* de Aristóteles constitui o primeiro texto abrangente sobre o tema, já que as menções de Platão nos livros III e X da República são apenas superficiais. Quanto a Aristóteles, sua intenção não se restringe a descrever ou sistematizar os gêneros (ou modalidades), mas a indicar os preceitos de criação de uma “bela” obra.

Para o filósofo, toda arte é uma atividade mimética, aquela que representa, por imitação, uma realidade subjacente. Mas de tal maneira que “não é ofício do poeta (criador) narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente”. A poesia contém, em primeiro lugar, dois modos de exteriorização: a *narração*, em que o autor fala em seu próprio nome ou em nome de personalidades que ele assume (o ditirambo e a epopéia, ou poesia épica), e o *drama*, pelo qual os atores vivenciam ações (o texto teatral poético, cômico ou trágico). Neste último

caso, a poesia reconstrói figuras e ações humanas que se caracterizam pela nobreza ou pela ignomínia, pela virtude ou pelo vício, etc. Os homens e as ações mais nobres ou virtuosas estarão contidas na tragédia, e os piores na comédia, pois o riso é uma arma de moralização. Por fim, a poesia se utiliza, distintamente, do ritmo, da melodia e do verso como meios de expressão. Devemos assinalar que, em sua época, Aristóteles não encontrara uma denominação para a prosa narrativa (que veremos adiante): “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificação... até hoje não recebeu um nome. Não dispomos de nome que dar aos mimos de Sófron e Xenarco, ao mesmo tempo que aos diálogos socráticos e às obras de quem realiza a imitação por meio de trímetros, dísticos elegíacos ou versos semelhantes”.

O segundo preceptualista do gênero foi Horácio, cuja influência reapareceu na era moderna (entre os séculos XVI e XVIII), ao defender uma clara *unidade de tom* entre a tragédia, a comédia e o poema épico. Cada um desses gêneros requereria uma métrica, um tratamento e um conteúdo distintos, para que o efeito fosse preciso (“singula quaeque locum teneant sortita decentem”, ou, em tradução sofrível, que cada coisa se mantenha no lugar conveniente).

Tendência clássica na Renascença – Não poucos tratadistas da época perceberam a necessidade de consolidar um terceiro gênero poético, além da épica e do drama – a antiga modalidade lírica, cujo nascimento atribuiu-se ao grego Mimnermo, e que em seus inícios indicou apenas o texto cantado “ao som da lira”. Já bastante diversificada na época (desde as Odes de Horácio, as obras dos trovadores medievais ou o Cancioneiro amoroso de Petrarca, por exemplo) a lírica deveria abranger obras nas quais o autor expressa sentimentos, impressões, reflexões ou idéias personalizadas, subjetivas. Dentro dessa tripartição clássica, eram considerados gêneros maiores, ou mais elevados, a tragédia e a epopéia, não apenas pela natureza dos conflitos e das ações heróicas, mas por se referirem, até então, às classes sociais superiores (realeza e aristocracia). E gêneros menores, a comédia, a farsa, a fábula e a lírica. Incongruente para o espírito tradicional da época era a tragicomédia (ver Teatro), uma modalidade mista que os antigos, seguindo as recomendações de Horácio, se recusavam a aceitar. Ou seja, as várias teorias “clássicas” possuíam um caráter preceptivo comum, de ordem ou determinação. Visavam não apenas distinguir e classificar os aspectos formais do texto literário, como recomendá-los ainda em função do tema. Buscavam, assim, um entendimento disciplinado e universal.

Contra preceitos ou classificações - Foi o barroco o primeiro movimento estilístico a rejeitar os princípios até então vigentes, e a defender o aspecto histórico, mutável e confluyente dos gêneros (já perceptível na épica Orlando Furioso, de Ariosto, nas obras de Lope de Vega, e no aparecimento de novas espécies literárias, como os sonetos, contos e novelas). Em seguida, e no interior do enciclopedismo francês, personalidades como Diderot passaram a atribuir ao *gênio* uma importância equivalente à dos autores que se pautavam pelo *gosto*, isto é, pelas normas cultas e elegantes já consolidadas. O gênio é aquele capaz de criar em virtude de um poderoso impulso subjetivo, mais afeito aos desequilíbrios do que ao domínio das formas fixas, mais entregue às paixões do que à continência da razão. O novo valor da genialidade (do capricho, da fantasia, da livre imaginação) foi exaltado pela estética inglesa do século XVIII e pelo movimento alemão *Sturm und Drang* (consultar à parte), ao pregarem, mais explicitamente, a desobediência aos “cânones” que o neoclassicismo reintroduzira nas artes, sempre em nome da individualidade, de uma força criativa inconsciente, dos abismos espirituais humanos, e cujo modelo eram as tragédias de Shakespeare (ver Estética).

Na seqüência do período romântico, Victor Hugo (aqui citado como figura emblemática pelas idéias expostas no prefácio de “Cromwell”) condenou veementemente a divisão rígida

entre a lírica, a épica e o drama, argumentando que a pureza das modalidades é incapaz de abranger a diversidade da alma e da vida, amálgamas do riso e da dor, do feio e do belo, da riqueza e da pobreza. Não haveria regras ou modelos prévios “além das leis da natureza que planam sobre toda a arte e das leis especiais que, para cada composição, derivam das condições próprias de cada assunto”. Assim, a distinção entre a tragédia e a comédia, subdivisões do drama, apenas limitariam a apreensão de um universo psicológico mais profundo ou da “coincidência dos contrários” que a arte pode e deve exibir.

No início do século XX, Benedetto Croce retomaria a crítica aos gêneros literários, dizendo ser inaceitável concebê-los como categorias universais imutáveis, como substâncias teoricamente desvinculadas das obras singulares e que servissem de parâmetro para o julgamento de um valor estético. Se a poesia é um conhecimento subjetivo, fruto de uma intuição e de uma expressão impossíveis de serem repetidas, se é uma experiência una e indivisível – e, portanto, fora dos padrões lógicos da ciência natural – não haveria possibilidade de categorizá-la: “Cada obra de arte exprime um estado de espírito, e o estado de espírito é individual e sempre novo; a intuição implica infinitas intuições, o que é impossível reduzir a um quadro de gêneros... entre o universal e o particular não se interpõe, filosoficamente, nenhum elemento intermediário, nenhuma série de gêneros ou de espécies, de *generalia*” (Breviario di Estetica). Os gêneros serviriam como *instrumentos* úteis não para se avaliar uma obra em particular, mas para se ter uma visão de transformações históricas. Por exemplo, a morte da tragédia clássica após o fim do absolutismo e sua substituição pelo drama burguês; o fim da épica e o desenvolvimento pronunciado do romance.

Retomada dos gêneros - Ainda na primeira metade do século XX, novos teóricos, ligados ou não a centros de estudos lingüísticos, como Boris Tomachevski, René Wellek, Austin Warren, Morris Weitz, Karl Vossler ou Tzvetan Todorov, entre outros, fizeram reviver o assunto. Para Tomachevski, por exemplo, embora os gêneros não possam ser estabelecidos *a priori*, eles se especificam e passam a existir no transcorrer da história, numa série poética (de construção artística). São, portanto, classes de obras compostas segundo um conjunto de traços específicos, tanto de forma quanto de conteúdo.

De maneira geral, entendeu-se que, apesar das transformações, das confluências e da diversidade dos textos literários, ainda assim é possível analisá-los a partir de características abstratas, mas comuns e inequívocas. Ou seja, há realmente traços que se repetem ou que se assemelham nas técnicas da composição literária. E esses aspectos podem conjugar-se em categorias que auxiliem o entendimento das obras, vistas em particular ou em conjunto. Um texto que não pertencesse a nenhum gênero perceptível encontraria dificuldades talvez incontornáveis de comunicação. Isto quer dizer que o gênero, ainda que misto, serve como “plataforma de encontro entre o escritor e seu público” (Fidelino de Figueiredo). Na opinião do crítico francês Gerard Genette, “o discurso literário (uma obra em particular) se produz e se desenvolve segundo estruturas (gêneros) que só pode transgredir porque as encontra no campo de sua linguagem e de sua escritura” (Figuras). Análise corroborada por Tzvetan Todorov para quem “não se pode pensar em ‘rejeitar a noção de gênero’ como, por exemplo, exigia Croce: uma tal rejeição implicaria a renúncia à linguagem (que se movimenta na abstração e no ‘genérico’) e não poderia, por definição, ser formulada... Os gêneros são precisamente... escalas por meio das quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (Introdução à Literatura Fantástica).

Separação inicial - A primeira distinção, ancorada na técnica literária escolhida por um autor, é a que se dá entre a **poesia** e a **prosa**, embora, de acordo com as mais antigas concepções, “a poesia e a prosa não constituem formas de expressão fundamentalmente separadas. Ambas estavam compreendidas dentro do conceito de ‘discurso’. Poesia é

discurso metrificado. Mas, desde Górgias, com ela rivaliza a prosa artística” (Curtius, Literatura Européia e Idade Média Latina). No início do século VII, sobretudo a partir de Isidoro de Sevilha (*Originum sive Etymologiarum Libri*), a prosa passou a ser definida como “discurso livre”, cabendo-lhe ainda duas subdivisões: a prosa artística (*rhetoricum sermo* ou *eloquencia prosa*), de mais refinada elaboração estilística, e a prosa simples, cotidiana ou objetiva (o *sermo simplex*, de Agostinho, ou a *subita dictandi audacia*, assim mencionada por São Jerônimo). Se as duas formas já podem determinar “visualmente” a diferença, há, no entanto, outros critérios mais amplos.

Como ponto de partida, pode-se dizer que a poesia institui, formalmente, uma linguagem versificada, isto é, rítmica e sintaticamente concentrada, na qual se revelam ou são evocados estados espirituais, contemplações e/ou reflexões de ordem subjetiva, assim como narrações ou série de eventos. Corresponde, em seus melhores momentos, a um duplo movimento ou capacidade verbal de disciplinar ou condensar uma forma, expandindo, no entanto, os sentidos da linguagem. Por tal motivo, Adorno propôs, como paradigma perfeito (ao menos da poesia lírica), aquele que expressa “em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito” (Discurso sobre Lírica e Sociedade).

Ao mesmo tempo, constitui uma estrutura métrica, e simultaneamente rítmica, que transporta consigo uma outra de ordem e intenção semânticas. É, por exemplo, o que nos afirma Dante (*De Vulgari Eloquentia*), quando procede à diferença entre a *cantio* – unidade de sentido da obra poética – e a *stantia* – esta aqui a unidade métrica, eminentemente formal ou sintática – que indica, por sua origem, a “mansão ou abrigo” da arte. Também por tal característica é que Paul Valéry disse ser o poema uma “hesitação prolongada entre o som e o sentido”. Hesitação que inclui tensão ou contraste entre ambas as estruturas, tanto quanto referências imprevistas ou imagens inusuais, relativamente à linguagem cotidiana.

Na opinião de Sartre (Que é Literatura?), as diferenças de atitude na criação de um texto poético (mais precisamente lírico) ou prosaico poderiam ser assim entrevistadas: “A poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem (fazê-la algo de utilidade imediata)... Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como *coisas* e não como *signos*... (para ele) são coisas naturais que crescem naturalmente... Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos... Florença é cidade e flor (Flor-ença) e mulher, é cidade-flor e cidade-mulher e donzela-flor ao mesmo tempo. E o estranho objeto que assim aparece possui a liquidez do fluir do rio [aproximação entre *fleur* (flor) e *fleuve* (rio)], o doce e fulvo ardor do ouro (*or*, em francês) do nome de Florença e, por fim, se abandona com decência (*Florence-décence*) e prolonga indefinidamente, pelo enfraquecimento do *a* final átono, seu desabrochar pleno de recato”. Quanto à prosa (e mais nitidamente à narrativa ficcional), “na medida em que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece... A prosa é utilitária por essência; eu definiria o prosador como um homem que se serve das palavras; é um falador que designa, demonstra, ordena, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua... A arte da prosa se exerce sobre o discurso – sua matéria é naturalmente significante... o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação de deslindamento”. Por essa distinção é que o prosador pode e deve engajar-se, tomar partido no mundo, ao contrário do poeta, do músico ou do pintor.

Apesar dessas considerações, uma característica poética universal, independente do tempo ou de particularidades culturais, não foi até hoje satisfatoriamente consolidada. O uso do verso, por exemplo, não se impõe como critério absoluto, desde que Aristóteles chamou a atenção para o fato de que “um assunto de medicina ou de física, exposto em versos, não é poesia, uma vez que entre Homero e Empédocles nada há de comum, além da medida” (do metro). Comentando as poesias didática e descritiva, diz Goethe que a

primeira “não devia ser incluída entre as produções artísticas propriamente ditas porque contém, de um lado, um conteúdo prosaico perfeitamente constituído e, de outro, uma forma artística que lhe é exteriormente aplicada”; quanto à segunda, categoria que opõe à didática, “o seu ponto de partida reside em coisas exteriores, como as paisagens e edifícios, as estações e as horas do dia... (e nesse caso) achamo-nos perante um assunto considerado em si, representado tal e qual na sua aparência exterior, sem o acréscimo de qualquer elemento espiritual” (O Belo na Arte).

Se para Dante a poesia “é a ficção retórica elaborada com música” (*fictio rethorica in musica posita*), Schiller distingue o impulso objetivo e idealista, o realismo e a serenidade da beleza da poesia clássica, confrontando-os com a tendência especulativa, a exaltação dos sentimentos particulares, a tentativa de captar o impreciso ou o vago nas poéticas românticas. Na análise de Vossler, por exemplo, a poesia demonstra ser uma maneira de falar e de escrever de aparência *simétrica*; a prosa, ao contrário, se manifesta sob o aspecto *assimétrico*. Além disso, “na poesia, a estrutura sintática permanece acessória, latente, submetida às determinações rítmicas e métricas; ao passo que, na prosa, a estrutura sintática se destaca tanto mais agudamente, se faz tanto mais importante e eficaz, quanto mais decididamente o prosador se afasta do estilo poético, de um estado de espírito essencialmente emotivo, lírico”. René Waltz segue parâmetros semelhantes: “A poesia é a arte de comunicar a *emoção* humana pelo verbo *musical*”.

Num misto de Aristóteles e Hegel, diz Henry Bonnet que a intenção poética “é uma atitude de debruçamento do autor sobre si próprio, uma atitude contemplativa não sem analogia com a do filósofo. Mas se esse contempla idéias gerais, absolutas ou infinitas, o poeta contempla idéias particulares, subjetivas, mas, em certo sentido, universais”. Entendimento semelhante ao de Fernando Pessoa, para quem a poesia “é a emoção expressa em ritmo, através do pensamento”. Com a particularidade, lembrada pelo poeta, de que a emoção, posta em linguagem ritmada, deve ser modelada pela reflexão, pela razão.

Outra, no entanto, é a concepção formalista de Roman Jakobson e de sua lingüística. Como é difícil estabelecer-se o conceito de poesia (mais ainda do que as fronteiras dos territórios na China, diz ele), o que na verdade existe é a *poeticidade* do texto. De um lado, essa poeticidade pode ser observada na unidade, coerência ou ainda na semelhança das estruturas métricas, das emissões fônicas, dos significados semânticos e das características gramaticais. De outro, na medida em que a palavra é experimentada simplesmente como palavra, não como referencial de outra coisa, nem mesmo como emoção; quando “as palavras e sua sintaxe, sua significação, suas formas externa e interna não são índices da realidade, mas possuem seu próprio peso e valor”. Depreende-se que, na prosa, a palavra refere-se mais intensamente ao mundo objetivo, exterior. Incumbe-se de descrever, contar ou produzir uma narrativa, ainda que se volte para si mesma – condição indispensável, para o analista, de qualquer construção literária.

O crítico norte-americano R.P. Blackmur, convencido de que a linguagem poética é, antes de tudo, “simbolista”, afirma que, nesse caso, símbolo significa “o que utilizamos para exprimir um sentido que não pode ser expresso, de maneira completa, por palavras diretas ou por combinação de palavras” (A Linguagem como Gesto). Assim, na poesia dá-se um sentido novo aos termos (aqui entendidos apenas como signos), que então adquirem uma natureza de “gesto”. E o gesto poético acontece quando o termo empregado passa a ser escolhido de modo a não se poder separar o significante do significado (“a forma identifica-se com o seu sujeito”). Com esse entendimento, é possível deduzir-se que, na poesia, a troca de um vocábulo interfere sobremaneira no significado do texto, enquanto que na prosa as modificações são mais exequíveis ou suportáveis.

As outras modalidades - Como resultado daquela repartição fundamental, a teoria literária discerne então as seguintes espécies (ou modalidades) e suas características predominantes – logo, nem sempre exclusivas:

a) a **lirica** – ou, generalizadamente, o texto poético centralizado na figura do *eu* – em que o autor não busca representar diretamente o mundo exterior, dito objetivo, mas revelar ou estabelecer uma relação de sua subjetividade com as idéias ou impressões que este mundo lhe possa conferir. Trata-se, portanto, de uma expressão e de uma reação íntimas ou da construção de uma paisagem mental e interior face àquilo que se apresenta como objetivo. Mesmo quando o poeta descreve fatos ou narra acontecimentos comuns que lhe transcendem, normalmente o faz apenas como recurso para uma reflexão ou manifestação de um sentimento particularizado e de simbolismo pessoal. Para além do ritmo e do verso, que pode ou não estar metrificado, a lírica constitui um momento temporalmente estático, sem a sucessão de eventos, sem o desenrolar de fatos inscritos no tempo, em uma ausência de história. Como escreve Carlos Drummond de Andrade, na Procura da Poesia: “Não faça versos sobre acontecimentos. / Não há criação nem morte perante a poesia. / Diante dela, a vida é um sol estático, / Não aquece nem ilumina”;

b) a **épica** ou **epopéia** (consultar também à parte) – modalidade poética que encerra uma narrativa solene, majestosa e versificada (Odisséia, Ilíada, Mahabharata, Canção de Rolando, Os Lusíadas, etc) e cujo argumento reside nas ações heróicas de um povo, de uma época, ou ainda visões e descrições de cunho teológico-metafísico (A Divina Comédia, O Paraíso Perdido), lançando-se mão do maravilhoso, ou seja, da presença de forças divinas, cósmicas ou sobrenaturais, que interferem decisivamente na história. Trata-se, portanto, de um subgênero criado com independência pelas antiguidades helênica e bramânica (esta após o período védico) e reelaborado na Idade Média e na Renascença. Nas palavras de Hegel, “todas as epopéias verdadeiramente originais nos oferecem a imagem do espírito nacional, tal como se manifesta na moral da vida familiar, na guerra, na paz, nas necessidades, nos interesses, enfim uma imagem completa da fase em que se encontra a consciência”;

c) a **narrativa** ou a **narração** – o *romance*, o *conto*, a *novela*, a *fábula* (ver cada um dos verbetes em separado) – na qual se representam os caracteres psicológicos e as variadas ações humanas, dentro de uma “totalidade de objetos” (segundo a definição já clássica de Hegel), ou seja, “uma esfera de vida real, com os aspectos, os ambientes, as direções e os acontecimentos que ela comporta” (referindo-se mais especificamente ao romance). Aqui existem diferenciações ou distanciamentos pronunciados entre o autor (o narrador) e o mundo narrado, uma alteridade entre o “inventariante” e o “inventariado”. Embora existam romances ou contos mais subjetivos ou confessionais, e outros de caráter nitidamente objetivos, a estrutura deste gênero requer personagens que de forma alguma se identificam com o seu criador e de maneira até freqüente ganham vida própria, segundo uma lógica particular das relações e das contradições que elas, as personagens, podem desenvolver. Tal fato é chamado, por alguns, de “insubmissão natural”, adquirida pelos personagens. Além disso, a narrativa encontra-se imersa numa duração, em uma temporalidade dinâmica e real, mesmo que imaginariamente concebida. Os fatos e as personagens estão contidos em situações determinadas e circunstâncias definidas, abrangendo pormenores e costumes de época, hábitos sociais e instituições culturais, o que inexistente ou é secundário para a expressão lírica. Assim, no dizer de Tomachevski, “uma narração constitui um sistema mais ou menos unitário de acontecimentos, decorrentes uns dos outros, ligados uns aos outros. O conjunto de tais acontecimentos, nas suas mútuas relações internas, é justamente aquilo que chamamos fábula”;

d) o **drama** – que, ainda na afirmativa de Hegel, constitui a “totalidade do movimento”, isto é, das ações e dos conflitos que se opõem, das colisões de interesses e de desejos. Se a narrativa e o drama têm em comum a exposição de uma totalidade, o que de fato

caracteriza este último é a tensão concentrada, a densidade e a linearidade no desenrolar da ação, o jogo permanente dos diálogos. As descrições literárias e estilísticas de "atmosferas", de situações, de lugares e personagens são suprimidos, ou muito sumariamente evocados, para que a trama siga um caminho livre, numa espécie de "marcha batida" até o desenlace. Mais do que isso, o drama exige um(a) intérprete, um mediador, um ator ou atriz. O drama carece, para se realizar integralmente, da encenação, de um acontecer aqui e agora, frente a um público. É por essa tríade – texto, intérprete, público – que o drama adquire a característica de uma *revelação no presente*, ao contrário da narrativa, que se pode dar ao luxo de escolher um desenvolvimento mais detalhado e minucioso, de "longa gestação", ao esmiuçar o passado, formular intrigas concomitantes ou plasmar situações paralelas, às quais se pode retornar (conferir, com mais detalhes, no verbete Teatro). Daí também a dificuldade de se adaptar a narrativa romanceada ou novelística para o teatro ou o cinema, por exemplo. As descrições se perdem inevitavelmente pelas diferenças inerentes ao tratamento dos gêneros;

e) outras formas literárias ou paraliterárias: a **carta**, o **sermão**, a **crônica** (verificar entradas individuais), o **ensaio** e/ou a **crítica**.

A denominação de ensaio consagrou-se com Montaigne após a publicação de sua obra homônima, os *Essais*, de 1580, contendo o significado original de livre-exame, tentativa ou experimentação. Seguiu, em boa medida, algumas obras de antecessores ilustres, como Cícero, Sêneca, Plutarco, Marco Aurélio e mesmo o Ensaio sobre o Livre-Arbítrio de Erasmo de Roterdã (1524), contra Lutero. Ou seja, tratava-se de dissertações relativamente curtas, interpretativas ou ainda propositivas, derivadas ao mesmo tempo de reflexões pessoais, de leituras e experiências de vida, formuladas de maneira quase coloquial ou confessional, versando sobre assuntos variados: filosóficos, religiosos, literários, artísticos, políticos, costumes de época e prazeres da vida. No dizer de Montaigne, todo e qualquer assunto poderia ser objeto de ensaio, pois "il n'y a point de fin en nos inquisitions" (não há limites às nossas inquições).

Na Inglaterra, a ensaística ganhou bastante destaque nas mãos, por exemplo, de Francis Bacon (o iniciador da tradição britânica, com os *Essays* de 1597), John Dryden, Abraham Crowley, Samuel Johnson, Richard Steele, Thomas Carlyle, Samuel Coleridge ou Gilbert Chesterton.

A gradativa mentalidade científica do período moderno acabou, no entanto, por aproximar os termos ensaio e crítica. Ambos passaram a ser entendidos como estudo e análise de um determinado assunto ou disciplina, no qual são abordados temas propriamente literários, de artes plásticas, assim como filosóficos, históricos, sociológicos, psicológicos, de mentalidades culturais ou de ciências naturais, baseados agora em teorias estruturadas e conhecimentos eruditos, por meio dos quais se afirmam juízos e se propõem sentidos ou significados ao tema. Constitui assim uma auto-exercício da razão, ou seja, uma proposta de interpretação livre e racional situada entre o conceito puro e a intuição de natureza literária, dirigida principalmente para a interpretação. A esse respeito, por exemplo, diz Roland Barthes que o crítico ou ensaísta é aquele que "desdobra os sentidos" ou "faz flutuar na superfície de uma primeira linguagem do texto uma segunda, ligada igualmente à coerência dos signos" (Crítica e Verdade). É ainda comum ao ensaio ou à crítica referir-se e, conseqüentemente, dialogar com outras obras e autores, criando-se uma "intertextualidade". Isso porque qualquer obra de cunho literário lato senso (como de resto qualquer obra artística) é não apenas passível de interpretação ou análise, como provoca, de maneira natural, essas intenções. Ou seja, toda manifestação de arte e de pensamento, na medida em que se oferece como interrogação, prazer e conhecimento, estimula respostas emotivas e cognitivas. Assim, o ensaio crítico aparece necessariamente como uma sombra a acompanhá-la, um "discurso de escolta". Corresponde, portanto, a uma tentativa de investigação mais elaborada, versando sobre a natureza do fenômeno.

Quanto ao termo crítica (consultar ainda em entrada separada), indica a interpretação, análise ou juízo relativo a uma obra ou autor em particular, e destinada a publicação (em forma de livro, em jornais ou periódicos, especializados ou não).

De maneira ilustrativa, vejamos o que Machado de Assis escreveu a respeito, já que exerceu tanto o papel de autor como o de crítico: “O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação. Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas – cujas frases já o tipógrafo as tem feitas – o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciam para aquela produção... Crítica é análise – a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender ser fecunda... Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência (teoria literária) e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja a do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência. Deve ser sincera, sob pena de ser nula... Com tais princípios, eu compreendo que é difícil viver; mas a crítica não é uma profissão de rosas, e se o é, é-o somente no que respeita à satisfação íntima de dizer a verdade”. Na seqüência, Machado enumera as demais virtudes que devem decorrer da “ciência poética” e da consciência: coerência de análise, independência (inclusive do orgulho próprio), imparcialidade, tolerância (pois que a intolerância cega), moderação, urbanidade e perseverança. *Literatura, *Poética, *Estilo, *Texto.

GÊNIO

1. Como qualidade subjetiva ou dom excepcional, atribuído a um artista, a idéia de gênio foi utilizada por escritores pré-românticos do século XVIII (Vauvenargues, Diderot, Rousseau, Kant, Lessing, Herder, Goethe), mas claramente exaltada durante o século XIX, e, numa fase inicial, pela via da literatura, estendendo-se, na seqüência, a outros domínios artísticos ou de pensamento. Constituiu um rompimento face às convenções do processo de criação clássico (os gêneros literários) e da retórica aristocrática, quase sempre preocupada com finalidades instrutivas, com uma moralidade exemplar e universal, com a crença no poder da reflexão, ou mesmo com a ironia que despertasse novas maneiras de ver ou compreender o mundo (Voltaire, Swift, Pope, Racine, Molière). Embora as emoções não estivessem ausentes da representação clássica, a teoria do gênio elevou-as a uma condição privilegiada. No final do século XVIII, Kant assim o define (Crítica do Juízo): “O gênio é a disposição mental inata (*ingenium*) através da qual a Natureza dá regras à Arte... não é mera aptidão para o que pode ser apreendido por uma regra. Logo, a originalidade deve ser sua primeira propriedade... A Natureza, por meio do gênio, não prescreve regras para a Ciência, mas para a Arte. E para ela, conquanto seja Bela”. Por este ponto de vista, o gênio corresponderia ao artista que, possuidor de uma originalidade, institui ou provoca o surgimento de uma nova regra ou modelo, diferente do anterior, possuindo em comum com a natureza a “espontaneidade”. Ainda segundo o filósofo, “os gênios, eles próprios, não podem conceber a regra pela qual devem realizar seu produto”. Um pouco modificada, desde então, a idéia de gênio passou a ser considerada como a do artista hipersensível, cujo impulso emocional, vibrante, conflituoso ou indisciplinado, além de uma penetrante intuição, são capazes de apreender e revelar essências nunca antes perceptíveis, justamente pelo fato de conseguir dar o salto mortal da razão e penetrar no inconsciente, no oculto, no sonho, nas profundezas irracionais do coração, no extático ou mesmo nos aspectos demoníacos das relações humanas. Tal concepção, ainda pré-romântica, seguiu paralela à formulação da estética moderna, ou seja, a de uma relativização completa dos

gêneros literários e da beleza; como também à valorização crescente do individualismo, do “instinto”, das forças enigmáticas do inconsciente e da imaginação; e, por fim, das tensões sociais pós-revolucionárias da primeira metade do século XIX, quando a aristocracia buscou reafirmar seus privilégios. O místico e irracionalista J. Georg Hamann, por exemplo, cuja “*Aesthetica in nuce*” (1761) influenciou a geração de Herder e de Goethe, escreveu: “A razão não nos descobre nada mais do que aquilo que Jó já havia visto, a saber: a desventura do nascimento, a superioridade da morte, a inutilidade e a insuficiência da vida humana; pois não sabemos nada e sentimos em nós paixões e instintos cujas razões não compreendemos”. A única superação espiritual desse quadro desalentador encontra-se na arte e, sobretudo, na poesia, a língua materna da humanidade. Mas a reconquista dessa origem primitiva, só pode ser alcançada pelo gênio, aquele dotado de “genitália” (virilidade, irracionalismo, desejo do infinito). Sob outro ponto de vista, o da liberdade de criação e não o da obediência a regras, comenta Gotthold Lessing em sua *Dramaturgia Hamburguesa* (1767/1768): “Nos nossos compêndios está certo que os separemos (os gêneros literários) uns dos outros tão cuidadosamente quanto nos for possível; mas se um gênero, com objetivos mais altos, amalgama vários deles em uma única obra, esqueçamos o compêndio e examinemos apenas se ele alcançou os propósitos mais altos. Por que deveria incomodar-nos se uma peça de Eurípedes não é totalmente uma narrativa ou um drama? Chamêmo-la híbrida, e basta que esse híbrido me agrade mais, edifique-me mais do que nossos corretos Racines... Porque a mula não é nem cavalo nem burro, não deixa de ser por isso um dos mais úteis animais de carga”. Mantendo correspondência com os liberalismos econômico e político, o gênio passou a ser o indivíduo ou personagem ficcional que lutava para se impor num terreno relativamente liberado, do ponto de vista social, mas, por isso mesmo, perigoso, inconstante e ameaçador. Daí também a noção de tragédia que esteve aliada à figura de personagens literários, tal como concebido por Goethe em sua “fase romântica”, quando fez do herói Egmont um símbolo do gênio, entendido como aquele detentor de uma força original e emotiva, mas que apenas se torna modelar pelo sacrifício ou pela morte. *Romantismo e **Sturm und Drang*. 2. Entre gregos e romanos, o “duplo” espiritual de cada indivíduo, seu *dáimon*, símbolo de uma consciência supra-racional, e assim intermediário entre o homem e os deuses, tanto os superiores quanto os inferiores. Mais especificamente em Roma, entidade também imanente e conservadora de lugares, de fenômenos naturais (fogo, ar, águas) e mesmo de instituições humanas (clã, família, cidade). Da raiz grega *genos* (o que gera), protegia, invariavelmente, o casamento, o leito nupcial e o nascimento.

GERAÇÃO DE 45

Movimento poético brasileiro, surgido no fim da segunda guerra mundial, ao qual estiveram vinculados, apesar dos estilos pessoais diferentes, autores como Ledo Ivo, João Cabral de Melo Neto, Domingos Carvalho da Silva (que sugeriu a denominação), Péricles Eugênio de Silva Ramos, Paulo Mendes Campos, Geir Campos, José Paulo Paes, Thiago de Melo, Marcos Konder Reis, Fernando Ferreira de Loanda, Lupe Cotrim, Hilda Hilst, Geraldo Vidigal ou Antônio Rogério Bandeira. As revistas Orfeu e Brasileira de Poesia foram os principais órgãos de divulgação do movimento, que ainda contou com uma antologia geral publicada em 1951, *Panorama*, documento que registra um balanço final da corrente. Entre os princípios estéticos ou formais defendidos pelo grupo estava a revalorização de uma linguagem nitidamente poética e disciplinada, de preciosismo vocabular, capaz de estabelecer um equilíbrio entre emoção e expressão verbal, sem os excessos modernistas da geração de 22. Alguns optaram inclusive pela reintrodução de métricas tradicionais, da rima e de estruturas fixas, como o soneto. Na afirmação de João Cabral, “para o poeta de 45, os meios próprios da prosa, isto é, os elementos que permaneciam fora do uso poético, o prosaico, vinha a ser uma influência altamente perigosa. O prosaico está muito mais perto

da realidade e o que esses jovens poetas viam, ao descobrir a literatura, é que à poesia se podia exigir tudo, menos, precisamente, integração na realidade”. A esse respeito, ainda escreveu Alfredo Bosi: “O que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético e, em conseqüência, o prosaico ou não-poético... Renovava-se assim, trinta anos depois, a maneira parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculamente a Semana (de 22); mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (História Concisa da Literatura Brasileira). Já na opinião de Antônio Cândido, a “Geração de 45... tem em comum o desejo de renovar a forma poética, tratando-a por vezes com um apreço formalista que levou a falar em neoparnasianismo. Tanto mais que adotaram, em relação aos modernistas, uma atitude polêmica de negação, mesmo quando era notório o quanto lhes deviam como herança”. Alguns exemplos de poemas: “Na escola primária / Ivo viu a uva / e aprendeu a ler. / Ao ficar rapaz / Ivo viu a Eva / e aprendeu a amar. / E aprendeu a ver. / Ivo viu a ave? / Ivo viu o ovo? / Na nova cartilha / Ivo viu a greve / Ivo viu o povo” (Ledo Ivo); “Olho em volta, busco / a resignação. / Eis o fichário azul / repleto de minúcias / de ventres violados. / Frascos em silêncio, / lírios num copo, / uma tesoura impune. / O algodão voando, / ave do pavor / no pântano de sangue” (O Ginecologista, de Bueno de Rivera); “Descamba o sol. Tarde de outono. / Pobre de nuvens e de sons. / Tarde infeliz, tonta de sono, / Pobre de sonhos e de tons. / Hora cristã da Ave-Maria: / o lavrador regressa ao lar. / Mudou-se a clara luz do dia / Na meia luz crepuscular. / Mais um instante e a noite desce. / Tudo é silêncio e solidão. / Porém, ao longe, a grita cresce, / Dos sapos tristes do brejão. / A lua brilha. E mais adiante / Fulgem os sóis da Cruz do Sul: / São botõezinhos de diamante / Presos num céu de seda azul” (Penumbra, de Geraldo Vidigal).

GERAÇÃO DE 98

Expressão atribuída aos escritores espanhóis influenciados pela estética do *simbolismo entre os fins do século XIX e a década de trinta do XX e também considerados os primeiros “modernistas” da península ibérica. Em 1898, sob a regência de Maria Cristina, a Espanha perdera suas últimas colônias (Cuba, Porto Rico, Filipinas, Guam), a monarquia recusava-se a promover as reformas necessárias, a estagnação econômica se generalizara e os movimentos populares e sindicais começavam a reivindicar e a demonstrar publicamente seus descontentamentos, sobretudo nas Astúrias e na Catalunha. A época, portanto, apresentava um quadro de crises econômicas, sociais e espirituais. Os contemporâneos já vinham sendo qualificados de “geração do desastre” quando, em 1908, o romancista e jornalista Azorín (pseudônimo retirado por José Martínez Ruiz do nome do protagonista de sua obra *Antônio Azorín*) escreveu uma série de artigos lítero-culturais sobre os novos escritores e pensadores espanhóis. Entre eles, o polígrafo Miguel de Unamuno e seu amigo Ángel Ganivet (crítico de cultura, romancista e dramaturgo), os romancistas Pío Baroja, Blasco-Ibañez e Valle-Inclán, o dramaturgo Jacinto Benavente e os poetas Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Eduardo Marquina e Antonio Machado. Em comum (embora nem todos aceitassem o apelativo de Azorín), tiveram a preocupação de denunciar a abulia (termo usado por Unamuno), a inércia, a corrupção e o pirronismo generalizado que então se instalara, recorrendo à valorização da intra-história (novamente Unamuno), feita pelos diferentes povos e culturas do país, e não mais a da Espanha conquistadora e colonialista. Na dependência do autor, deparamo-nos com o fantástico e a crítica às classes abastadas e dirigentes de Benavente, a sátira e os esperpentos (espantalhos ou caricaturas da vida real) de Valle-Inclán, o intimismo lírico e regionalista de Antonio Machado ou o retorno à tradição dos pícaros, narrada por Baroja, com seus personagens marginais envolvidos num mundo realista, cruel e deformado.

Apesar dessa renovação em meio à decadência, quase todos os escritores (exceção a Benavente) conservaram uma perspectiva muito pouco otimista relativamente ao futuro imediato de seu país, o que se confirmou com as ditaduras de Primo de Rivera e de Franco. Assim, por exemplo, se expressa Antonio Machado no poema em prosa *Do Passado Efêmero*: “Este homem de um casarão provinciano / que viu o toureiro Carancha estocar impávido um dia, tem o semblante triste, grisalho o cabelo, / os olhos velados de melancolia; / sob o bigode cinza, lábios de tédio, / e uma triste expressão, que não é tristeza, / mas algo mais e um pouco menos: o vazio / do mundo no vão de sua cabeça. / Ainda reluz o violáceo veludo / da jaqueta e calça abotinada, / e um chapéu cordovês de cor amarela, / polido e torneado. / Três vezes herdou; três perdeu sua riqueza; / duas enviuvou. / Só se anima frente ao acaso proibido / sobre o verde tapete reclinado; / ao evocar a tarde de um toureiro, / a sorte de um jogador trapaceiro, ou se alguém lhe revela, / a façanha de um galante bandoleiro, / a proeza de um brigão, sangrenta. / Boceja das políticas banais / caçoa do governo reacionário / e profetiza que virão os liberais / como a cegonha torna ao campanário. / Um pouco lavrador, do céu aguarda / e o céu teme; umas vezes suspira, / pensando em seu olival, e ao olhar o céu / com olho inquieto, se a chuva tarda. / Além disso, taciturno, hipocondríaco, / prisioneiro da Arcádia do presente... / Este homem não é de ontem nem do amanhã, / mas de nunca; da cepa hispânica / não é fruto maduro nem apodrecido, / é uma fruta vã / daquela Espanha que passou sem ter sido, / essa que hoje tem a cabeça embranquecida”. Na opinião do ensaísta Federico Onís (*Sobre o conceito de modernismo*), “Quando durante a década de 1890-1900 os primeiros grandes do modernismo – Benavente, Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Azorín – surgem na Espanha... a literatura que produzem tem um caráter autóctone e original, e é independente dos exemplos anteriores americanos. Não obstante, as literaturas espanhola e americana coincidem na tendência e no espírito, apesar das diferenças que sempre existirão entre a Espanha e a América. Na Espanha, o individualismo é mais forte e o cosmopolitismo mais débil; a atitude perante o século XIX mais negativa e o problema de cobrir o fosso entre a Espanha e a Europa adquire dimensões de tragédia nacional”.

GERINGONÇA

1. Conjunto de figuras ou bonecos móveis, articulados, e de elaboração artesanal, que representa cenas bíblicas ou cotidianas (situações de trabalho e de lazer), na visão de artífices populares, também chamado de Casa de Farinha. As estruturas manufaturadas utilizam engrenagens (polias, eixos e motores elétricos adaptados) para a consecução dos movimentos necessários à “descrição” das cenas animadas. Entre vários outros, quatro nomes reconhecidos do artesanato brasileiro de geringonças são Raimundo Machado de Azeredo, construtor do imenso presépio mineiro do Pipiripau (586 figuras e 45 cenas), Mestres Ginu e Saúba (também artesãos do mamulengo) e Mestre Molina. 2. Objeto de estrutura instável, precária ou malfeita. 3. Gíria, calão.

GESTO

Todo movimento corporal que transmita um sinal perceptível a um observador. O gesto tanto pode ser *intencional*, e portanto *expressivo*, social e significativo, configurando-se como um ato de comunicação, como manifestar-se de maneira *acidental* – uma reação física incontida, decorrente de um estímulo interno ao sujeito que o realiza como paciente da ação (um espirro, por exemplo). Embora os animais superiores os possuam, a maioria dos gestos expressivos são particularmente humanos, dada a variedade e a sutileza de sentidos contidos em seus movimentos. De modo breve, podemos distinguir gestos de distinção social, de pertencimento grupal, de contato ou aproximação físicas, de interdição de comportamento, indicativos de direção, de menosprezo, insulto ou ameaça, de alegria ou exaltação, de fé ou contrição, de superioridade ou submissão, de proteção. Mas é

importante notar que, como transmissores de intenções e mensagens, os gestos devem adquirir uma permanência de uso social, isto é, converter-se em código cultural comum. Do contrário, ou não há possibilidade de entendimento, ou este se dá de maneira errônea, por se vincular a um hábito distinto de outro grupo social ou cultura, ou seja, a um outro código. Distinguem-se ainda inicialmente, e no interior da *cinésica, que é o estudo dos gestos, aqueles que são: simples, isto é, realizados em um só movimento; compostos ou complexos, por reunirem vários movimentos. O riso, por exemplo, pode vir acompanhado de som, do fechamento das pálpebras, de tremor facial ou de todo o corpo, do encobrimento da boca pelas mãos. Separam-se ainda os espontâneos, ou seja, que acompanham ou sublinham a fala cotidiana – chamados gestos escandidos – ou ainda realizam faturalmente a comunicação natural (um abraço, um aperto de mãos, um aceno de despedida), e os denominados representativos. Embora este último termo possa não ser o mais adequado (já que, em última instância, todos são representativos ou simbólicos), quer-se indicar aqueles que são criados, estudados ou selecionados tendo em vista: a) uma função cênica – como os gestos da mímica ou da pantomima em particular, da dramatização em geral, da coreografia ou do canto; b) uma comunicação de ordem técnica e prática – usados em aviação, navegação, em corporações militares ou na regência musical; c) estabelecer uma linguagem codificada, na qual, diferentemente dos gestos técnicos anteriores, cada unidade gestual corresponde a uma letra ou número e integra-se a uma “sintaxe” particular – a linguagem dos surdos-mudos ou da semafórica marítima.

GIPSOTECA

Coleção de estudos ou de esboços tridimensionais de obras escultóricas, realizados em gesso.

GLIFO. *PICTOGRAMA

GLÍPTICA

Manufatura, gravação e trabalho artístico em pedras preciosas ou semipreciosas, como a esmeralda, a safira, o lápis-lázuli, a turquesa, a granada, o ônix ou o jaspe, daí resultando peças em alto-relevo, ou camafeus, e em baixo-relevo (cavados ou entalhes). Essa forma artesanal de trabalho decorativo já era praticada na Mesopotâmia desde o quarto milênio a.C., para o uso de sinetes, alcançando posteriormente as culturas cretense, micênica e as demais regiões gregas (pedras de colar, anéis, brincos, pendentos, tiaras e pulseiras). Também a Roma Imperial desenvolveu a glíptica, conservando as formas e os temas do período helenístico. Historicamente, observam-se os vínculos da glíptica com o requinte ou o luxo dos círculos reais e aristocráticos, pois o seu ressurgimento ocorreu nas cortes românicas e góticas, difundindo-se depois, a partir da Renascença, entre a realeza absolutista e a grande burguesia, financeira e comercial. Símbolos de riqueza, os trabalhos em glíptica constituem igualmente formas de arte aplicada e decorativa, de patrimônio familiar e investimento financeiro. *Gema e *Ourivesaria.

GLIPTOTECA

1. Coleção de objetos de glíptica, ou seja, de gemas trabalhadas pela joalheria. 2. Museu dedicado exclusiva ou predominantemente à escultura. Do grego *glyptós*, gravado, talhado.

GLISSADE

Movimento deslizante em dança clássica, normalmente utilizado como preparação de uma partida, finalização de passo ou início de giros. Caracteriza-se pelo afastamento de uma das pernas em relação à outra, em qualquer sentido escolhido, e rente ao solo, de modo mais suave ou menos arrojado que um *“jeté” .

GLOSA

1. Explicação, comentário ou interpretação de um texto anteriormente escrito, com o intuito de melhor esclarecê-lo ou compará-lo a outros. *Escólio. 2. Observação crítica de uma obra literária, filosófica ou científica. 3. Supressão ou anulação de parte de um escrito. 4. Na construção poética, indica o desdobramento de um tema, mote ou estribilho inicial em outras estrofes. O tema pode aparecer desdobrado ou comentado na parte principal, que é a glosa, ou ainda de maneira que o final de uma estrofe seja um dos versos da expressão ou mote inicial. Exemplo de Guimarães Passos: “Saudades mal compensadas, / por que motivos as tomei?/ Como agora as deixarei? (mote ou tema inicial) / Hoje, por coisas passadas / e só por vosso respeito, / varado vejo meu peito, / senhora, por sete espadas:/ saudades mal compensadas / destes-me rindo, e não sei / por que motivo as tomei.../ Busquei-vos por brincadeira, / aceitastes-me por brinco; / quis-vos depois com afinco, / não me quis vossa cegueira. / Vejo-me desta maneira:/ penas que eu próprio busquei, / como agora as deixarei?”. Tal forma poética parece ser de origem medieval e cortesã, tendo sobrevivido até a era barroca. O fado do século passado ainda manteve a glosa de quatro versos, seguindo-se quatro estrofes (uma para cada verso). *Vilancico. 5. Contestação ou réplica a uma crítica.

GLOSSÁRIO

1. Dicionário que fornece o significado ou o sentido de palavras técnicas, pouco conhecidas ou mesmo obscuras, de uso restrito a uma disciplina, comunidade ou referente a uma época. 2. Coleção explicada ou léxico de vocábulos utilizados por um autor e que acompanham uma edição da obra, com o intuito de tornar mais clara ou compreensível a sua leitura.

GOLEM

Homem artificial (robô) que, segundo tradições cabalísticas judaicas, teria sido moldado pelos homens, em tempos imemoriais, desejosos de concorrer com Deus, criador de Adão. Foram incapazes, no entanto, de dar-lhe o dom da linguagem e, conseqüentemente, o do raciocínio. Simboliza a possibilidade do homem criar figuras monstruosas em sua ambição de igualar-se aos poderes divinos. Sob certos aspectos, antecipa a figura de Frankenstein. O tema serviu para o texto dramático homônimo do escritor judeu ucraniano Scholem Aleichem e para a adaptação cinematográfica de Paul Wegener e Henrik Galeen.

GOLIARDO

Figura de intelectual popular na Idade-Média tardia (entre os séculos XII e XV), clérigo ou estudante que, prazerosamente, acompanhava o mestre preferido pelas universidades em que este lecionasse, bem como poeta ou literato, professor, aventureiro e libertino. Os goliardos contribuíram para criar e difundir a cultura laica ou secular do período. Adversários dos eruditos acadêmicos e dos pensadores oficiais da Igreja, desenharam a imagem de vagabundos, boêmios, farristas, agitadores culturais ou revolucionários. Quase sempre pobres, ainda que de origem nobre, a grande maioria permaneceu como autor anônimo de poesias satíricas ou amorosas, escritas em língua nacional ou conjugadas ao latim. Foram eles os criadores da rima poética, fazendo-a conviver com os versos métricos latinos, bem como os introdutores de variados tipos de estrofes ou estâncias. Ao gosto e estilo populares, suas obras eram feitas regularmente de maneira coletiva, como os *Carmina Burana* (Cantos de Buran). De procedências urbana ou rural, apareceram com as universidades, com o impulso do comércio e a construção de cidades, concorrendo para a desestruturação dos valores feudais, tanto pelo modo de vida errante, como pela linguagem crítica generalizada – ataques ao alto-clero, aos ricos senhores feudais e mesmo aos

camponeses, por suas superstições e rusticidade. Uma poesia goliarda assim expressa sua relação com o mundo: “Eu sou coisa ligeira / Como a folha com que brinca a tempestade... / Como o batel vagando sem piloto / Como a ave errando nos caminhos do ar / Não estou preso nem por âncora, nem por cordas ou laços.../ A beleza das moças feriu-me o peito / As que não posso tocar, as possuo em pensamento”. Outra, em referência ao camponês: “Deste rústico / a este pobre diabo / este ladrão / ó salteador! / Por este larápio / estes malditos / destes miseráveis / a estes mentirosos / ó detestáveis! / por estes infiéis”. Dois de seus mais renomados representantes foram o filósofo Abelardo (século XII) e o poeta e ladrão François Villon (século XV). *Livro.

GÓRGONAS

Ornamento arquitetônico que reproduz as irmãs monstruosas da mitologia grega, sobretudo Medusa, inicialmente talhado ou esculpido, em igrejas cristãs, como amuleto defensivo frente a criaturas demoníacas.

GOSTO

A noção de gosto começou a ser aplicada ao campo das artes a partir de meados do século XVII por ensaístas de filosofia, tais como Baltasar Gracián (*El Criticón, Acuidade ou a Arte do Engenho*) mas, sobretudo, no século seguinte por figuras como Montesquieu (Ensaio sobre o Gosto), Vauvenargues (Introdução ao Conhecimento do Espírito Humano), Kant (Crítica da Faculdade de Julgar) ou Edmund Burke (Investigação Filosófica a respeito da origem de nossas idéias sobre o Sublime e o Belo). Se aproximarmos as ideias de belo e de gosto (o que nem sempre é possível) a primeira ideia de gosto poderia remontar à hipótese pitagórica que se fundamenta na possibilidade racional de se poder medir o belo através da definição de critérios numéricos. Por exemplo, a seção áurea, os acordes e as escalas musicais matemáticas, a simetria das dimensões, a harmonia das composições formais, na convicção absoluta de que tudo pode ser reduzido a uma entidade numérica, sendo assim mensurável e comparável a padrões sólidos. Naquele momento histórico, o do século XVIII, o gosto serviu para a disseminação do conceito de *estética (modernidade), em substituição à *poética (tradição). Se esta última estabeleceu padrões objetivos e exteriores capazes de orientar a criação e também o julgamento de uma obra, a noção de gosto procurou consolidar, ao contrário, sentimentos de ordem puramente subjetiva para a apreciação artística. A ideia de um gosto desligado do corpo e do palato, em particular, assim como à beleza e à arte, está ausente da cultura grega e daquelas que lhe precederam; só a encontramos a partir da antiguidade latina. “O contributo da Idade Média para a fixação do conceito de gosto parece consistir, sobretudo, na acentuação do nexo entre saber e sabor, pelo qual o gosto vem a se configurar como o sabor individual do saber” (Paolo D’Angelo, *Il Gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, incluído em *Il gusto - Storia de una idea estetica*). Vauvenargues, por exemplo, o definiu como “a disposição para julgar os objetos do sentimento”. Burke o entendeu como a faculdade de sermos impressionados “por obras da imaginação e das belas-artes” e, a partir das sensações por elas provocadas, formularmos um juízo ou opinião. Kant, por fim, em *A Metafísica dos Costumes*, define o gosto como o prazer ligado a um objeto ou à sua representação. Neste segundo caso, a um prazer meramente contemplativo. Genericamente, portanto, trata-se de um conjunto de *valores sensíveis autônomos* que serve à crítica ou à exteriorização de uma preferência pessoal, subjetiva, face a uma obra, ação ou gênero artísticos. Essa avaliação tende a estabelecer sentimentos opostos e impressionistas como os de bom/ruim, fealdade/beleza, simpatia/antipatia, sedução/aversão, falho/exitoso, bem-formulado/mal formulado etc. Como, no entanto, a sensibilidade e as reações emotivas que lhe são derivadas variam continuamente e se expressam, não poucas vezes, de modo irracional, tornou-se comum dizer-se que “gosto

não se discute”. Na verdade, com tal atitude renuncia-se ao exercício da razão, pois que se abandonam, entre outras possibilidades de crítica: 1) a necessidade de comparações ou analogias; 2) o exame das diferenças ou distinções; 3) a formulação de critérios ou princípios; 4) a observação dos níveis de qualidade ou de elaboração formal; 5) a importância histórica ou o grau de influência exercida pelas obras de arte. Ver Estética.

GÓTICO

1. Consultar Arte Medieval. 2. Tipo de literatura narrativa e de entretenimento – romances e contos – surgida em fins do século XVIII, e cuja denominação nada tem a ver com os fundamentos ou princípios das artes góticas realmente medievais. Em seus inícios – considera-se o romance “O Castelo de Otranto: uma história gótica” (1764), do aristocrata e dileitante literato Horace Walpole, a primeira obra do gênero –, pode-se perceber uma predisposição pré-romântica e irracionalista de crítica protestante e inglesa ao passado católico da Europa continental. Nesse sentido, o termo gótico é praticamente oposto às idéias de “luminosidade” ou de “elevação espiritual” presentes na arquitetura, assim como ao heroísmo das sagas romanceadas e ao lirismo poético e trovadoresco da poesia medieval. Os enredos da literatura gótica criaram, já nos fins do século XVIII e no transcorrer do XIX, atmosferas de mistérios e pavores, eventos sinistros, violentos e sobrenaturais, ocorridos em monastérios e palácios sombrios, explorando as superstições populares da fé católica medieval, como possessões demoníacas, a existência de almas “penadas”, de espíritos malignos ou aparições de fantasmas vingadores durante a bárbara idade das trevas (“dark-age”). De maneira geral, encontram-se monges envenenadores, freiras depravadas, assassinos cruéis e donzelas encarceradas. O gótico, nessa acepção, contrapõe-se à literatura neoclássica da racionalidade e do iluminismo, que ainda lhe foi contemporânea no início, e mesmo à vertente de revalorização da arte gótica, empreendida pelo romantismo subsequente. Alguns exemplos de literatura gótica – ou por ela inspirados e adaptados a épocas contemporâneas – são: O Romance da Floresta (1792), Os Mistérios de Udolfo (1794) e O Italiano (1797), de Ann Radcliffe; Sir Bertrand (1773), de Anna Aikin; O Monge (1796), de Matthew G. Lewis; As Ruínas da Abadia de Fitz Martin (1801, anônimo); Manuscrito Encontrado em Saragoça (1805), de Jean Potocki; Melmoth, o Vagabundo (1820), de Charles Maturin; A Queda da Casa de Usher (1839), de Edgar Allan Poe; Andreas Vesalius, o Anatomista (1883), de Petrus Borel; Ollala (1885), de Robert Louis Stevenson; A Videira sobre a Casa (1905), de Ambrose Bierce; ou O Monge (1934), de Isak Dinesen. *Neogótico.

GRAAL

Narrativa literária cuja origem encontra-se na Idade Média, e mais precisamente nos “romances” de cavalaria do ciclo arturiano (conferir este adjetivo). Trata-se da busca ao cálice sagrado no qual Jesus ofereceu aos apóstolos o seu sangue, na última ceia, instituindo o mistério ecumênico da eucaristia. Conservado por José de Arimatéia, um discípulo secreto dos primeiros cristãos, o Graal teria sido transportado para a Bretanha, estando guardado no castelo Corbênic, nem sempre visível, cabendo aos cavaleiros da Távola Redonda a sua recuperação. O primeiro texto, em verso, a tratar do assunto foi o de Chrétien de Troyes, Parsifal ou o Conto do Graal (c. 1185), seguindo-se o poema A História do Graal, de Robert de Boron (c. 1200), a trilogia em prosa atribuída a Gautier Map – Lancelote, A Busca do Santo Graal e A Morte do Rei Artur –, em que, além de Lancelote, entra em cena seu filho Galaad ou Galahad, e o Parzifal alemão, de Wolfram von Eschenbach (c.1210). Na obra renascentista e de compilação de Thomas Malory, A Morte de Artur, o Graal é denominado *Sangréal* (sangue real). Tennyson também recuperou a história n’Os Idílios do Rei, um conjunto de doze poemas dedicados à rainha Vitória. O Graal está presente ainda nos dramas operísticos de Wagner, o Lohengrin e o Parsifal. Em

comum, as obras literárias e dramáticas conservam um dos possíveis significados dessa busca, qual seja, o da iniciação ou aprendizado de um personagem ingênuo e puro nos sofrimentos do mundo, cuja salvação permanece ambígua (o Ideal como impossibilidade de plena realização humana).

GRADAÇÃO

Forma retórica ou figura de estilo caracterizada pela sucessão de palavras com sentido próximo – sinonímia – ou complementar, com o intuito de aumentar, gradualmente, a intensidade da idéia ou do sentimento a ser expresso. Exemplo de Flaubert, contido em sua *Educação Sentimental*: “Arruinado, despojado, perdido!”. Outro em Cruz e Souza, do poema *Lubricidade*: “Quisera ser a serpa (serpente) veludosa / para, enroscada em múltiplos novelos, / saltar-te aos seios de fluidez cheirosa / e babujá-los (lambuzar-se em baba), e depois mordê-los”.

GRAMÁTICA

Do grego *gramma*, *grammatos*, letra ou medida, designa o conjunto de regras a que está sujeita toda língua articulada, o que lhe permite representar idéias, sentimentos, necessidades, ações e saberes. Ou ainda, na definição de Lalande, “ciência objetiva das regras que as necessidades lógicas, o uso e a vida social impuseram a todos os indivíduos no emprego da língua”. O conhecimento que uma comunidade lingüística possui de sua língua encontra-se representado na mente dos indivíduos que são seus falantes e ouvintes (compondo, portanto, um substrato da estrutura cognitiva). Esse conhecimento empírico, regular e extensivo aos indivíduos, que lhes permite a intercomunicação, é chamado gramática da língua. Difere da gramática do lingüista, “que é uma teoria articulada, explícita, que procura expressar com precisão as regras e princípios gramaticais que se encontram na mente do falante-ouvinte ideal” (Noam Chomsky, *Linguagem*, Enciclopédia Einaudi). A gramática da língua, aquela interiorizada nos indivíduos, delimita as propriedades da língua “de maneira fraca”, flexível (dadas as diferenças individuais), enquanto a gramática do lingüista gera, “de maneira forte, as descrições estruturais das mesmas frases” (Chomsky, *idem*, *ibidem*). Para além dos fatos e das características empíricas de uma língua em particular (fala e escrita), podem ser abstraídas certas estruturas comuns ao conjunto de todos os idiomas (emissão fonética, frases, locuções verbais, por exemplo), objeto de análise e de teorias sobre uma Gramática Geral. Além dela, subdivide-se ainda a gramática em: histórica – dedicada à pesquisa das origens e da evolução temporal da língua; comparada – a que estuda as relações de semelhança e de oposição entre as estruturas particulares dos idiomas (sob este aspecto, ver também etimologia); normativa – vinculada ao estabelecimento daquelas regras consideradas as mais corretas para as utilizações escrita e oral de um determinado idioma, ou seja, da língua-padrão. A idéia de correção significa, obviamente, obediência às prescrições da gramática teórica, do lingüista ou normativa. Embora a língua seja um fenômeno codificado de comunicação e de expressão, ela é passível de mudanças históricas e sociais; por isso, a gramática normativa acaba lidando com a existência de três diferentes níveis de fala e de linguagem: a culta, a coloquial e a popular, distintas entre si pela maior ou menor adequação a normas já definidas, assim como pela maior ou menor facilidade de circular entre esses próprios níveis de conhecimento. Com isso, quer-se dizer que um indivíduo que domine a regra culta terá mais facilidade para entender as formas comunicativas populares do que o inverso. Na dependência de aspectos inerentes ou de relações particulares ao código, a gramática normativa abrange os seguintes campos de estudo: 1) *fonética; 2) *morfologia; 3) *sintaxe; 4) *semântica; 5) estilística ou *figuras retóricas de linguagem.

GRANULAÇÃO

Em fotografia ou cinema, o agrupamento dos grãos dos haletos de prata que formam a imagem, tendo-se por resultado uma aparência mais áspera (granulosa) que o normal (em fotografia, a granulação é visível em fotos muito ampliadas). Esta concentração que granula a imagem é devida, voluntária ou involuntariamente, a filmes de alta velocidade, a revelações prolongadas ou a superexposições.

GRAVURA

Podendo ser incluída entre as artes gráficas, a gravura se caracteriza, em primeiro lugar, pela capacidade de multiplicação de imagens e, conseqüentemente, de prover o acesso comum e simultâneo, de uma mesma obra, a vários receptores. Por essa natureza de reprodutibilidade, diferencia-se da pintura e da escultura, peças únicas e restritas de arte visual. Tornou-se, assim, o primeiro processo de arte “massificada”, antes mesmo do aparecimento do *livro em tipos móveis. Em todas as suas formas e variantes, a gravura consiste de um processo triplo: a elaboração de um desenho ou forma plástica, a sua transferência ou gravação em uma matriz entintada, e a impressão final em um suporte leve de registro, como papel ou tecido. Em síntese, são quatro as técnicas gravuristas, tomando-se como base a elaboração da matriz e sua forma de transferência ou impressão: a) em relevo – xilogravura (madeira) e linoleogravura (tecido de juta untado em óleo); b) de entalhe, calcografia ou talho-doce, abrangendo os diferentes modos da gravura em metal; c) em plano ou processo litográfico (pedra); d) em tela ou processo serigráfico. No ocidente, a gravura começou a se desenvolver em finais do século XIV por meio da xilogravura, considerando-se a prancha mais antiga, ou assim reconhecida, o “Bois Protat”, uma obra francesa representando duas cenas bíblicas – a da Anunciação e a da Crucificação. Já na primeira metade do século XV (por volta de 1440), apareceram as gravuras em metal, inicialmente destinadas, como também as xilogravuras, à reprodução de imagens de santos em cartões e à reprodução de cartas de baralho. Os mestres do Renascimento, no entanto, fizeram da gravura um procedimento reconhecidamente artístico ao criarem obras inéditas ou exclusivas, deixando de copiar telas ou esculturas mais antigas, e também por se desvincularem daqueles objetivos primários já mencionados. Entre seus grandes representantes mencionam-se, entre outros, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein (o jovem), Jacopo de Barbari, Antonio del Pollaiuolo, Andrea Mantegna, Pieter Brueghel (o velho), Lucas van Leyden, Rembrandt, Piranesi, Goya, William Hogarth, Gustav Doré, Delacroix, Daumier, Gauguin, Matisse, Degas, Picasso e Käthe Kollwitz. Até o início do século XX, as gravuras continham, habitualmente, os nomes do autor e do impressor (nem sempre as mesmas pessoas), mas raramente se estabelecia um limite de tiragem. A partir de então, o artista assumiu o controle sobre a edição (ao mesmo tempo em que se desenvolvia o direito autoral), ainda que não seja ele o impressor da obra. Durante o processo de reprodução, executam-se provas para se obter a melhor e mais exata reprodução da matriz (ou matrizes). Algumas dessas cópias, quando se alcança o resultado desejado, podem vir com a inscrição PA, indicando “prova do artista” ou “prova de autor”. A seguir, imprime-se a edição, ou seja, uma quantidade de dezenas ou mesmo de centenas de trabalhos, na dependência da intenção do artista ou das possibilidades técnicas empregadas. Acompanhando de perto as tendências estéticas da pintura do século – expressionismo, cubismo, surrealismo, abstracionismo –, a gravura brasileira alcançou grande qualidade plástica no século XX, principalmente a partir dos decênios 20 e 30, com os trabalhos pioneiros de Carlos Oswald (filho do compositor Henrique Oswald), Lasar Segall, Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo, dedicados a temáticas nacionais. Em anos posteriores, obtiveram renome personalidades como Cândido Portinari, Santa Rosa, o austríaco Axl von Leskoschek, Marcelo Grassmann, Fayga Ostrower, Renina Katz, Mário Gruber, Maria Bonomi, os integrantes do Clube de Gravura de Porto Alegre – Carlos Scliar,

Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado e Glauco Rodrigues –, os da Escola Baiana – o alemão Hasen Bahia, Mário Cravo Jr., Henrique Oswald (filho de Carlos), Calazans Neto e Emanuel Araújo, os nordestinos Newton Cavalcanti e Samico, além de Iberê Camargo e gravadores saídos do ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (inaugurado em 1959), como Edith Behring, Rossini Perez, Isabel Pons ou Anna Bella Geiger (menções a gravuristas populares podem ser encontradas no verbete Cordel, Literatura de). A palavra gravura provém do francês arcaico “graban” e do correspondente alemão “graben”, tendo gerado, no inglês do período renascentista, o verbo “to engrave” e o substantivo “engraving”. *Entalhe, *Gravura em metal, *Litogravura, *Relevo, *Serigrafia, *Xilogravura e *Monotipia.

GRAVURA A BURIL

Gravura cujo desenho é efetuado diretamente pelo buril, uma espécie de estilete de aço, de seção quadrada e ponta oblíqua, provido de um cabo de madeira. A maior ou menor profundidade da incisão sobre a placa de metal depende da pressão exercida pela mão do gravador. As rebarbas que saem da incisão são limpas e o desenho obtido passa pelas fases de entintamento e de impressão. Essa técnica, assim como a da ponta seca, provém do século XV.

GRAVURA A PONTA SECA

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

GRAVURA EM METAL

Tipo de gravura cuja matriz de impressão é uma placa de metal (geralmente de cobre), confeccionando-se o desenho por meio de entalhes em profundidades variadas. Basicamente, existem duas técnicas principais, de possível conjugação: a) seca, subdividida, em função do instrumento requerido, em buril, ponta-seca e maneira-negra. O buril constitui uma barra de aço temperado, de seção quadrada ou em forma rombóide, que deixa traços incisivos de perfil triangular; a ponta-seca é um estilete de aço ou de pedra preciosa, sem facetas, cujo entalhe produz rebarbas laterais ao sulco, nas quais a tinta se deposita; para a maneira-negra, utiliza-se o berço, espécie de cinzel com extremidade recurva e dentes finos. O resultado de sua incisão constitui um granido negro na placa, posteriormente raspado para que se obtenham gradações de tonalidade, do cinza ao branco; b) *água-forte, compreendendo a água-forte propriamente dita, caracterizada pela aplicação prévia de cera ou verniz protetor na chapa e, após a realização do desenho, de um banho de ácido ou mordente, também chamado mordacagem ou morassagem, em diluição adequada; *água-tinta, variante da técnica anterior, em que se faz depositar sobre a chapa, após o banho de ácido, uma camada de pó resinoso para efeito de tonalidade, voltando-se posteriormente à morassagem. O papel ou suporte de impressão é umedecido e posto contra a placa-matriz, protegendo-o com camadas de feltro para a impressão final. A gravura em metal recebe também os nomes de talho-doce, calcografia ou encavo. *Gravura a buril e *Ponta Seca.

GRIMPA

Elemento ornamental e de remate posto no alto de edificações – figuras de animais, uma lua, um barco, um pináculo, uma rosa dos ventos – podendo eventualmente possuir um

significado simbólico, como anjos ou cruzeiros de igrejas. Certas grimpas recebem o nome específico de cata-vento, quando servem para indicar a direção em que sopra o vento.

GRISALHA

1. Obra de artes plásticas (desenho, pintura, gravura ou vitral) elaborada em tom monocromático de cinza, ou em tons acinzentados. Pode ser empregada como delineamento básico de uma composição pictórica, antes da aplicação de tinta opaca, de veladuras e esbatimentos. 2. Tipo de trabalho em *esmalte. 3. Pasta constituída por limalha de cobre, vidro moído e verniz ou resina e que serve para dar contornos ou esboçar imagens na elaboração de *vitral.

GROTESCO

Termo que se consolidou a partir do Renascimento e que, inicialmente, esteve ligado às artes plásticas e à ornamentação pictórica. Pouco antes do Romantismo, trasladou-se para as literaturas (narrativa, poética ou dramática) já com outro significado. Assim sendo, na dependência da linguagem artística, os sentidos não são idênticos, apesar de alguns aspectos em comum. Mas a primeira referência ao conteúdo do grotesco, sem que o vocábulo ainda seja mencionado, pode ser encontrada no fim do primeiro século a.C., na obra *De architectura*, do arquiteto e escritor romano Vitruvius. Essa recuperação foi feita pelo também arquiteto, pintor e tratadista da Renascença, Giorgio Vasari. No livro de Vitruvius, existe a seguinte passagem: "...aos retratos do mundo real prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez de colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas, em vez da ornamentação dos tímpanos... brotam das raízes flores delicadas sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal... como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade humanos?". Na época de Vasari, essas figuras fabulosas, híbridas ou bizarras, em que se misturavam motivos florais, animais e humanos, haviam retornado como objetos de pintura, mas sobretudo de decoração, aparecendo, por exemplo, em trabalhos mais fantasiosos de Pinturicchio, de Rafael ou do gravador Agostino Veneziano. Foi também quando se passou a aplicar o termo grotesco, derivado do italiano "grotta" (gruta), pois que muitas das decorações antigas foram encontradas em ruínas subterrâneas de Roma, durante trabalhos de escavação no período renascentista. As imagens também pareciam indicar, por seus elementos estranhos, heterogêneos ou extravagantes, uma região "velada", "sombria" ou "abissal" do próprio ser humano. Talvez por isso Montaigne se auto-refira aos Ensaíes desta forma e, como de costume, irônica: "Que são aqui também... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de membros diversos, sem figuras corretas, não tendo nem ordem, nem proporção, a não ser fortuita". Logo aplicou-se também às visões alucinantes, às deformações fisionômicas e às paisagens fortemente alegóricas ou escatológicas de Hieronymus Bosch (*Jardim das Delícias* ou *das Volúpias*, *O Inferno*), de Pieter Brueghel (*Gret, a Louca*) e aos desenhos do pintor e ilustrador Jacques Callot, sobretudo para a série de personagens que fez da *commedia dell'arte*, e aos quadros sobre a Tentação de Santo Antão. Em sua coleção de desenhos (*Balli di Spessania*), Callot reforçou o caráter animalesco das máscaras e os movimentos contorcionistas das figuras dos atores, a fim de realçar a multiformidade de suas interpretações: acrobacia, dança, música e canto. Com essa obra, ao sentido anterior de monstruosidade, mistura de gêneros ou inaturalidade se acrescentou o de farsesco ou burlesco, típicos daquele teatro popular. É o que aparecerá em comentários posteriores do alemão Justus Möser (*Arlequim, ou a Defesa do Cômico-Burlesco*, 1761) e do francês Diderot, quando tratou da farsa: "Ela supõe uma graciosidade ou alegria natural; os caracteres devem ser como os grotescos de Callot, nos quais os princípios da figura humana são conservados". Na seqüência, o caráter

grotesco que se insinuava na literatura do fim do século XVIII foi percebida por Friedrich Schlegel, ao comentar os romances do então famoso Jean Paul (Johann Paul Richter), como *A Loja Maçônica Invisível* e *Titan*: “Concedo haver uma miscelânea multicolor de engenho enfermício, mas tomo a sua defesa e atrevo-me a afirmar que tais grotescos e confissões são os únicos produtos românticos de nossa época não-romântica” (*Conversações sobre a Poesia*). A “miscelânea multicolor” a que alude Schlegel resumia as intrigas complicadas da narrativa, em que se misturam sentimentalismo, ironia e eventos misteriosos. Esses aspectos distintos e mesmo contraditórios da nova estética romântica ressurgiram no prefácio de Victor Hugo ao seu *Cromwell*: “Eis um princípio estranho à antigüidade, um novo tipo introduzido na poesia. Este tipo é o grotesco... que está em toda parte; de um lado, ele cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufão”. Sob tal ponto de vista, o grotesco romântico pode aproximar-se do sublime romântico (visões aterradoras, sombrias), embora se oponha ao sublime classicamente entendido. Isso porque o cômico é conduzido de modo farsesco, exagerado, caricatural, e, simultaneamente, como fruto de aspectos sinistros, absurdos, irracionais ou “noturnos” do comportamento humano. Conjunções que, plasticamente, estão sintetizadas nos *Caprichos* ou nos *Desastres da Guerra*, de Goya. A vertente mais aterradora do grotesco literário encontrou-se então em ETA Hoffmann (*Contos da Noite*) ou em Edgar Allan Poe (*Contos do Grotesco e do Arabesco*). Já a irônica e surrealista apareceu, *avant la lettre*, nos poemas de Edward Lear (*Quadros e Rimas Sem Sentido*), que exploram uma “botânica insensata”, descrevendo, entre outros fenômenos, caules de lírios de onde brotam porquinhos. Caminho trilhado, aqui e ali, no século XX, por dadaístas, surrealistas e pelo realismo fantástico latino-americano. Como neste poema de Jean ou Hans Arp: “As mesas são moles como pão fresco / e os pães nas mesas duros como lenha. / Isso explica os inúmeros dentes quebrados / que estão cuspidos ao redor das mesas. / O motivo disto / já causou muita dor de cabeça. / Mas tais dores explicam o sem-número de cabeças quebradas, / que estão ao redor das mesas por entre os dentes”.

GRUPO DOS CINCO

Movimento musical erudito e romântico-nacionalista russo, integrado pelos compositores autodidatas Alexander S. Dargomychky, César Cui (Tsezar Antonovitch Kyui), Mily Alexeievitch Balakirev, Alexander P. Borodin e Modest P. Mussorgsky. Na época, segunda metade do século XIX, eram conhecidos em seu próprio país como “O Grupo Poderoso” (*Mogutchaya Kutchke*) e pretendiam a consolidação de uma estética especificamente eslava. Assim, o aproveitamento das sonoridades, formas musicais, danças e histórias populares, bem como de harmonizações modais da música sacra eslava e de textos literários esteve no centro das criações de cada um dos autores, verdadeiros *narodniki*, como eram conhecidos então os intelectuais simpatizantes das causas populares. A qualidade e a sobrevivência de suas obras são muito variadas, no entanto. A personalidade de proa continua sendo Mussorgsky que, em seus trabalhos mais comprometidos, optou por um tipo de harmonização modal retirada dos ritos sacros ortodoxos, obtendo um estilo inconfundível, como no ciclo das *Canções e Danças da Morte* (1875) ou em sua obra mestra, *Boris Godunov*, baseada em Puchkin (1868, com versões até 1874), considerada a “ópera nacional russa”. Os outros dois de maior renome são Balakirev e Borodin. Ao primeiro deve-se o poema sinfônico *Tamara*, a *Sinfonia Rússia*, de 1861, mesmo ano em que fundou a *Escola Livre de Música*. Mais tarde, publicou a conhecida *Canção dos Barqueiros do Volga* (1886), reunindo melodias de origem folclórica. Borodin alcançou fama internacional com a ópera *Príncipe Igor*, cuja passagem das *Danças de Polovetz* ainda integra o repertório fonográfico. Trabalhos de maior requinte, porém, são as *Sinfonias de números 1 e 2* e o *Quarteto para Cordas nº 1* (1877). Dargomychky compôs as óperas *Russalka* e *O Convidado de Pedra*, cuja abertura foi escrita por César Cui. Os Cinco

exerceram grande influência sobre a geração mais nova de Rimsky-Korsakov e de Alexander K. Glazunov.

GRUPO DOS SEIS

As atividades de animador lítero-musical levaram o poeta Jean Cocteau a fazer a aproximação, em 1918, de seis jovens compositores que, entre outros artistas e intelectuais do período, freqüentavam o café parisiense *Vieux-Colombier*. O lançamento de sua coletânea de aforismos estéticos *Le Coq et l'Arlequin* (O Galo e o Arlequim) serviu como data de constituição do grupo, então conhecido por *Les Six*. Dois artigos escritos por outro compositor, Henri Collet, na revista *Comoedia* (1919), vieram a consolidar a imagem de uma nova irmandade artística. Eram eles: Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Georges Auric (a quem foi dedicado o Galo e o Arlequim) e o alemão Arthur Honegger. Os elementos musicais de identidade achavam-se nas críticas comuns ao excessos românticos e mesmo às sutilezas impressionistas de Debussy e Ravel, tendo-se a música contrapontística de Bach e a simplicidade alegre de Satie por modelos. Ao mesmo tempo, concordavam na afirmação de um retorno à ordem, ao equilíbrio, à clareza ou àquilo que, genericamente, chamou-se neoclacismo. Juntos, compuseram *Álbum dos Seis* (peça para piano) e o balé *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Segundo Poulenc (Entrevistas com Claude Rostand), a experiência, inicialmente, “não foi mais do que um agrupamento de amizades. Depois, pouco a pouco, estabeleceram-se idéias comuns que nos ligaram de maneira íntima, a saber: a reação contra o vago, o retorno à melodia, ao contraponto, à precisão, à simplificação”. As melhores composições individuais dos participantes foram escritas, no entanto, após a dissolução do grupo.

GUACHE

Do francês *gouache*, constitui uma tinta da família da têmpera, pois o pigmento (um ou mais) liga-se a uma cola (v.g., goma arábica), bem como à dextrina. Ao mesmo tempo, assemelha-se à aquarela por sua solubilidade em água, mas, ao contrário daquela, não possui brilho ou transparência (aquarela opaca), exigindo ainda pigmento branco na obtenção de tons claros. Habitualmente, é aplicado em camadas finas, já que as espessas tornam-se propensas ao craquelamento ou à escamação. Bastante usado no transcorrer da Idade Média, sobretudo para a pintura de miniaturas iluminadas e, em menor proporção, para afrescos, ganhou popularidade no século XX em trabalhos de ilustradores e desenhistas gráficos, dada a rapidez de uso e facilidade de contrastar e reproduzir cores. Pode ser utilizado ainda como base para a pintura a óleo e em combinação com a aquarela, o pastel e o carvão.

GUARDA-CORPO

Proteção arquitetônica de meia altura (variando normalmente de 80 cm a 1,10m) construída ou instalada ao lado de escadas, alpendres, balcões ou terraços, à qual se sobrepõe o corrimão ou travessa. Uma *balaustrada pode servir como guarda-corpo. O mesmo que parapeito.

GUILHOCHÊ

Ornamento baseado em linhas entrelaçadas, formadoras de tranças, e dispostas de maneira paralela ou cruzada, constituindo um padrão simétrico e seriado. Utilizado em arquitetura, para guarnição de paredes ou portas, assim como em cerâmica, arte têxtil ou como adorno de textos impressos ou manuscritos. *Guirlanda.

GUIRLANDA

Decoração arquitetônica ou pictórica composta por flores, folhas e frutos, arranjados em seqüência, de modo a constituir fitas pendentes. Bastante utilizada em talhas, molduras e portais do barroco e do rococó.

H

HACHURA

Em desenho e gravura, o conjunto de linhas finas e paralelas que tem por função sombrear o motivo principal, ressaltando os seus volumes. Na dependência do efeito desejado, a hachura pode ainda ser elaborada com linhas cruzadas.

HANCHEMENT

Consiste no arqueamento ou elevação de um dos quadris de uma estátua figurativa, permitindo que o peso da estátua seja posto sobre ele e sobre a perna que lhe corresponde (a perna “reta”). Com isso, torna-se possível inclinar a outra perna e fazer com que o seu joelho se projete para a frente. O *hanchement* resulta em uma postura ereta de maior leveza ou naturalidade e é também chamado de “flexão gótica”, embora a técnica tenha sido utilizada, desde então, em períodos subseqüentes. Do francês *hanche*, quadril.

HAPPENING

Termo inglês proposto pelo norte-americano Allen Krapow em um artigo da revista *Art News* (1958) e que se incorporou ao movimento *pop, para se referir a espetáculos dramáticos improvisados, espontâneos, ou a performances (já utilizadas por dadaístas e surrealistas em ambientes fechados), realizados preferencialmente em ruas e praças públicas, com a participação do público, numa tentativa de “tornar indistinta a arte e a vida”. Como manifestação *underground*, isto é, fora dos meios e espaços profissionais já consagrados, constitui – ainda nas palavras de Krapow – uma “colagem provocativa de acontecimentos, intransferível no espaço e não reproduzível no tempo” e que denuncia fatos e valores dominantes, de maneira anárquica, irônica ou mesmo agressiva. Confunde-se ainda com a expressão *intermedia event*, ou espetáculo público improvisado para o qual confluem várias manifestações de tipo artístico – recitativo poético, mímica, esquetes ou cenas dialogadas, música, show de luzes. No Brasil, um dos primeiros *happenings*, assim considerado, realizou-se em 1963, por iniciativa do pintor Wesley Duke Lee. Tratou-se primeiramente de uma filmagem (16mm), cujo tema constituiu o passeio de uma mulher pelo centro de São Paulo, vestida de modo extravagante e se exibindo provocativamente aos populares. Na seqüência, o filme foi exibido no Juão Sebastião Bar e, ao final da sessão, a protagonista furou a tela e promoveu um *strip-tease*. Em 1965, o crítico teatral norte-americano Michael Kirby propôs a adoção do *happening* (em livro homônimo) como “uma nova forma intencionalmente composta de teatro, na qual diversos elementos ilógicos, inclusive a interpretação não convencional, se organizam em uma estrutura compartimentada”. Ou seja, o que se apresenta não precisa seguir um delineamento dramático coerente – exposição, desenvolvimento e clímax do enredo –, mas estar pulverizado em unidades separadas.

HARD-BOILED

Expressão inglesa para narrativas e filmes do gênero *policial ou de detetive, baseados em situações de assassinatos, raptos, extorsões e suspense.

HARMONIA. *MÚSICA

HARPIAS

Etimologicamente, as harpias são personagens que “arreatam”, pelo uso da força, num sentido negativo ou destruidor do arrebatamento. Figuras da mitologia greco-romana,

fazem parte dos poderes cósmicos associados à morte, à ruína, ou às paixões avassaladoras e torturantes da psique humana, que levam à degeneração. Surgiram muito antes da geração olímpica, segundo Hesíodo, na forma de três mulheres aladas – Aelo, Ocípite e Celeno – sempre dispostas a beber o sangue de mortos recentes, sobretudo nas guerras, e sexualmente insaciáveis. Daí aparecerem representadas em cemitérios, por carregarem as almas para o Hades, tendo ainda a fama de raptoras de jovens. Do período clássico em diante, suas imagens foram alteradas popularmente, sendo então simbolizadas como abutres, com rosto de mulher decrépita, seios pendentes e cheiro fétido.

HAZAN. *CHANTRE

HEMISTÍQUIO

A metade ou cada uma das partes métricas iguais em que se divide o verso alexandrino, de doze sílabas. Como exemplo, no verso “a noite que se foi levou-me quase tudo”, de Cassiano Ricardo, o primeiro hemistíquio, de seis sílabas, corresponde à sentença “a noite que se foi”; o segundo, igualmente hexassilábico, à sentença complementar “levou-me quase tudo”. Por extensão, cada um dos “membros métricos” de um verso, separado por uma pausa, ou cesura lógica e de recitação.

HEPTASSÍLABO

*Verso de sete sílabas, também chamado de redondilha ou, mais especificamente, de redondilha maior. Exemplo em Cruz e Souza (Litania dos Pobres): “Os miseráveis, os rotos / São as flores dos esgotos. / São espectros implacáveis / Os rotos, os miseráveis. / São prantos negros de furnas / Caladas, mudas, soturnas”.

HÉRCULES, HÉRACLES

O mais forte e popular semideus ou herói greco-latino, filho de Zeus e de Alcmena, é aquele que, segundo o Hino Homérico a ele dedicado, “errou e sofreu, primeiro sobre a terra e no mar imensos; / em seguida triunfou, graças à sua bravura / e, sozinho, executou tarefas audaciosas e inimitáveis. / Agora, habita feliz a bela mansão do Olimpo nevoso, / e tem por esposa a Hebe de lindos tornozelos” (tradução de Junito Brandão). Alcmena estava casada com Anfitrião que, no entanto, lutava em Tafos para vingar as mortes de seus cunhados e, somente assim, poder consumir o ato nupcial. Nesse ínterim, o insaciável Zeus escolheu Alcmena para gerar um destruidor de monstros. Na figura de Anfitrião, como se de volta estivesse da campanha, apresentou-se à “esposa” e durante três noites (sem que os dias se levantassem), amou Alcmena. Por essa traição, Hércules vai sofrer, até à morte, uma implacável perseguição de Hera, a ciumenta mulher de Zeus. A primeira demonstração de sua força extraordinária ocorreu quando contava apenas oito meses. Hera enviou-lhe duas serpentes, que foram estranguladas enquanto seu meio-irmão Íficles chorava de pavor. Sua personalidade às vezes arrebatada e furiosa levou-o a matar o aedo Lino, seu professor de música, pelo simples fato de ter sido chamado à atenção. Já casado com Mégara, filha do rei Creonte de Tebas, e tendo com ela um prole numerosa, foi acometido não apenas de fúria, mas ainda de demência (*ánoia*), insuflada por Hera, no que resultou no assassinato de todos os seus filhos. Para tão hediondo crime, o oráculo de Delfos fê-lo submeter-se ao primo Euristeu, completa encarnação de um homem covarde e mesquinho, que lhe determinou a realização de doze trabalhos então considerados impossíveis – Leão de Neméia, Hidra de Lerna, Javali de Erimanto, Corça de Cerínia, Aves do Lago de Estinfalo, Os Estábulos de Augias, Touro de Creta, Éguas de Diomedes, Cinturão de Hipólita, Bois de Gerião, Busca do Cão Cérbero e o Pomo de Ouro das Hespérides. Só após sua morte, Hera o perdoou, aceitando sua imortalidade, e permitindo que desposasse

Hebe, a eterna juventude. Daí também, segundo relembra Sófocles nas Traquínias, o seu nome: glória (*kléos*) de Hera, ou *Héracles*.

HERESIA

Do grego *haeresis*, divisão, ruptura, consiste na opinião e/ou na prática contrárias a princípios estabelecidos, sejam eles religiosos, científicos ou mesmo artísticos. A idéia de heresia, no entanto, tem sido mais correntemente empregada quando se trata de uma doutrina que contraria os preceitos ou dogmas de uma religião unificada, passando a ser vista então como “erro em matéria de fé”. Para a estrutura ortodoxa de uma crença, a heresia constitui um erro voluntário e perigoso para a verdade do dogma, para a condução unificada dos fiéis e para a estabilidade dos poderes espiritual e material da Igreja. Representa uma divergência em relação à doutrina dominante, bem como o primeiro degrau de uma escala de desvio progressivo da crença, ou seja, a negação de um ou de alguns princípios estabelecidos e intocáveis. Se a negação for ampla ou absoluta, configura-se a *apostasia*. Quando, no entanto, a ruptura se caracteriza por uma dissolução da unidade hierárquica eclesiástica, e não propriamente de fé, ocorre o *cisma* (“schisma” ou cisão), ou seja, a contestação, a insubmissão ou a recusa peremptória de participação no seio da comunidade religiosa. Considerando-se que a religião pressupõe um vínculo socioespiritual, a heresia aparece em seu meio como opção voluntária em se defender uma opinião ou credo particular, o que, em tese, prejudicaria a comunhão, a unicidade e a indivisibilidade da fé. Um autor de heresia é denominado heresiarca; seu seguidor, herege. Com a heresia cismática, fere-se não apenas o sistema de autoridade, mas o poder central, tendo-se como exemplos, no interior da igreja católica, aqueles ocorridos com os ortodoxos do oriente, os anglicanos ou a igreja nacional da Escócia. Na história do cristianismo houve as assim chamadas heresias “orientais”, que datam do início da religião, e caracterizadas por divergências teológicas no interior do clero. Assim, a igreja de Bizâncio, no século VI, enfrentou dissociações doutrinárias consideradas heréticas, como o nestorianismo (negação da natureza divina de Cristo) e o monofisismo (supremacia da natureza divina de Jesus sobre a humana). Já no correr da baixa Idade Média, nos séculos XI e XII, sucederam-se as heresias “ocidentais”, de origem popular e urbana, contrárias à riqueza, à hierarquia e aos privilégios eclesiásticos, como os movimentos dos albigenses ou cátaros, dos valdenses (ambos na França) e dos Apóstolos de Cristo (na Itália).

HERÓI

Do grego *héros* e do latim *servare*, a figura mítica, lendária ou literária do herói traz consigo o sentido de guardião, defensor ou daquele que “nasceu para servir”. Em suas *Olímpicas*, o poeta Píndaro enumera três categorias de seres: deuses, homens e heróis, aos quais Platão (no *Crátilo*) acrescenta os demônios. Em ambos, portanto, o herói, seja ou não descendente dos deuses, está incumbido de realizar uma ação intermediária entre criadores e criaturas, não apenas dinamizando como elevando as forças físicas ou mentais dos humanos. Ainda no mundo grego, o herói é por vezes denominado “anér”, ou seja, aquele que ultrapassa as medidas humanas normais, o “métron”. A partir da tradição literária criada por Homero, podemos distinguir dois tipos predominantes de heróis: os motivados pela cólera (Aquiles, El Cid, Rolando), e os estimulados pela necessidade de reconstrução de um mundo ou de reposição de valores passados (Ulisses, Enéas). Com eles, indica-se uma oscilação entre o destemor incontido, a valentia apaixonada, e a sabedoria ou a astúcia. L.R. Farnell (*O Culto dos Heróis Gregos e as Idéias da Imortalidade*) defende a interpretação de que o herói tanto pode ser humano quando divindade particular, mas protegido dos deuses. Preenche, portanto, necessidades emocionais e psíquicas, tornando-se um *arquétipo ou exemplo especular, ao permitir, ao menos idealmente, que a fragilidade humana seja superada na forma de conquistas alcançadas ou desejos

satisfeitos. Para Angelo Brelich (Os Heróis Gregos), “virtualmente, todo herói é uma personagem cuja morte apresenta um relevo particular e que tem relações estreitas com o combate, com a agonística, a arte divinatória e a medicina, com a iniciação à puberdade e aos mistérios; é fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico; o herói é, além do mais, ancestral de grupos consangüíneos e representante prototípico de certas atividades humanas fundamentais. Todas essas categorias demonstram sua natureza sobre-humana, enquanto, de outro lado, a personagem pode aparecer como ser monstruoso, teriomorfo ou andrógino, fálico, sexualmente anormal ou impotente, voltado para a violência sanguinária, a loucura, a astúcia, o furto, o sacrilégio e para a transgressão dos limites e medidas que os deuses não permitem aos mortais... sua carreira, por isso mesmo, é ameaçada por situações críticas. Assim, após alcançar o vórtice do triunfo, com a superação de provas extraordinárias, após núpcias e conquistas memoráveis, em razão mesmo de suas imperfeições congênitas e descomedimentos, o herói está condenado ao fracasso e a um fim trágico”. Deve-se notar, como ressalta Brelich, que o herói “clássico” pode apresentar algumas características de excelência desde a infância, passar por vicissitudes, provas e sofrimentos dolorosos e obter o seu culto com a morte (Hércules, Teseu, Édipo, Tristão, Siegfried, El Cid, Rolando, etc), característica essa adotada até mesmo pelo romantismo literário. Na opinião de Mircea Eliade, “Se, por um lado, não são imortais como os deuses, por outro os heróis se distinguem dos seres humanos pelo fato de continuarem a agir depois da morte. Os despojos dos heróis são carregados de temíveis poderes mágico-religiosos. Os seus túmulos, relíquias e cenotáfios atuam sobre os vivos durante longos séculos. Em certo sentido, poderíamos dizer que os heróis se aproximam da condição divina graças à sua morte”. Já Max Scheler (O Formalismo na Ética), distingue cinco valores ideais do ser humano: a santidade, os valores espirituais, a *nobreza*, o útil e o agradável, aos quais correspondem cinco personalidades exemplares: o santo, o sábio, o *herói*, o dirigente e o artista. O herói, nessa classificação, é aquele que realiza as qualidades da nobreza, que não são nem técnicas nem relativas ao *homo faber* (o homem prático, construtor ou comerciante, por exemplo). É o agente de uma vontade espiritual e de uma ação instintiva, vital, carregada de audácia e destemor. Daí também a defesa intransigente da honra e do penhor – este aqui entendido tanto no sentido de palavra empenhada quanto no de conquista e apreensão de um objeto de valor, após a vitória alcançada. Mas foi justamente no período romântico que a figura do herói sofreu uma modificação radical. Sua figura moderna e juvenil começou a surgir em meio aos folhetins romanescos, ganhando contornos absolutamente diversos na comunicação de massa e na indústria cultural – em novelas ou seriados radiofônicos, no cinema, nas histórias em quadrinhos e na televisão. Em primeiro lugar, porque dos novos personagens foram suprimidos os elementos trágicos dos mitos, das sagas e das religiões. Neste enredo havia um só destino a ser cumprido, associado a um história integral, a ser recontada e memorizada, a um ciclo completo e seu julgamento. A partir da era romântica, o herói foi deslocado para aventuras aparentemente imprevisíveis, cabendo então ao enredo sustentar uma renovação permanente de seus feitos e do interesse pela leitura ou assistência. Ao mesmo tempo, e justamente por estar submetido à recriação mecânica do enredo, o herói mantém-se fixo, imutável, indefinido, escapando aos ciclos vitais do nascimento, da maturidade, do envelhecimento e da morte. Sua existência passou a depender de tramas iterativas e redundantes. Por fim, estabeleceu-se uma rigidez adicional, aquela que obedece a uma lógica muito particular, de ordens psicológica e comercial. Os novos heróis constituem uma síntese perfeita de qualidades irretocáveis que refogem à natureza humana. São invariavelmente belos, atraentes, atléticos, inteligentes, simpáticos, magnânimos e invencíveis. Ou quando vencidos pela morte, conseguem reviver. *Anti-Herói e *Trickster.

HERMENÊUTICA

1. Termo proveniente de Hermes, deus e mensageiro olímpico, incumbido da comunicação entre as divindades, bem como entre essas e os mortais. Em contato com a cultura egípcia, os gregos relacionaram Hermes ao deus Toth, que, participando do tribunal de Osíris, procedia às anotações das virtudes e das faltas dos mortos. Toth-Hermes era considerado ainda o introdutor da escrita e das ciências entre os egípcios e gregos, bem como patrono e zelador da cronografia (medição do tempo). A ele se atribuiu igualmente a autoria de centenas de livros, entre os quais, e mais importantes, Pimandro, Asclépios (Discurso de Iniciação) e a Tábua de Esmeralda (iniciações ocultas), nos quais se interpretam as prescrições e os conhecimentos sagrados, de maneira esotérica, iniciática. Daí o sacerdote do templo de Delfos ter sido chamado *hermeios* e a língua grega ter adotado o verbo *hermeneuein* (interpretar) e seu correspondente substantivo *hermeneia* (interpretação), os quais, em conjunto, designam os meios de transmitir e dar inteligibilidade aos fenômenos. Por derivação, indica o processo ou o conjunto de métodos sistemáticos para a decifração, interpretação e compreensão dos significados de textos, particularmente os das escrituras sagradas do cristianismo e do judaísmo, de obras filosóficas, literárias e jurídicas. Tem, conseqüentemente, objetivos de ordem epistemológica e ontológica. No sentido eclesiástico, ou hermenêutica teológica, aplica-se à leitura e interpretação das Escrituras canônicas ou mesmo apócrifas e de seus significados. Entre os primeiros hermeneutas cristãos, são considerados Orígenes, Crisóstomo, Deodoro, Jerônimo e Agostinho (católicos) e Lutero, Melanchton, Zwinglio e Calvino (protestantes), ainda que a primeira obra a se utilizar do conceito tenha sido publicada só em 1654 – “Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum”, de J.C. Danhauer. No terreno teológico, há pelo menos três formas de abordagem: a literal, em que as palavras são encaradas como fruto direto da inspiração divina, inscrevendo-se, portanto, de modo explícito e irretocável; a alegórica, que entende o texto bíblico como substrato simbólico, havendo, portanto, um nível de referência superior a ser interpretado, normalmente contendo finalidades éticas; a mística ou anagógica, pela qual as escrituras são todas elas signos místicos, esotéricos, envolvendo os princípios e as finalidades da criação (atitude dos cabalistas, por exemplo. Consultar Cabala). No entendimento de Martin Heidegger, a filosofia, como exercício de uma hermenêutica permanente, “traz a mensagem do destino; *hermeneuein* é esse descobrir de qualquer coisa que traz uma mensagem, na medida em que o que se mostra pode tornar-se mensagem. Uma tal descoberta torna-se uma explicação do que já fora dito pelos poetas que são, eles próprios, segundo Sócrates, no Íon, ‘mensageiros dos deuses’”. Para o filósofo alemão Wilhelm Dilthey, a hermenêutica, como consciência histórica, corresponde a um novo método de análise que leva à “compreensão vital” dos fenômenos humanos. Ou seja, se a natureza pode ser *explicada*, a vida, as ações e os valores humanos só podem ser *compreendidos*, dado o caráter psicológico da consciência, a participação vivida e histórica do homem e a atribuição de sentidos naquilo que diz respeito a si próprio (individual e coletivamente). Sua hermenêutica aplica-se mais às “ciências do espírito”, cujas categorias – valor, finalidade, estrutura e forças sociais em jogo – diferem daquelas aplicadas às ciências naturais. Hans-Georg Gadamer, discípulo de Heidegger, defende a idéia que a hermenêutica encontra-se presente em todas as formas de conhecimento humano, ou seja, não apenas nas proposições das “ciências do espírito” (religião, filosofia, direito, história, estética), mas igualmente nas “ciências naturais” (física, química, biologia), que julgam ter alcançado a “essência” ou a natureza intrínseca de seus objetos de investigação. Para ele, no entanto, “o ser que pode ser compreendido é a linguagem”. Para se entender os fenômenos, é necessário descrevê-los, pronunciar-se sobre eles; logo, só através do exame da linguagem (da hermenêutica) é que se chega à compreensão dos objetos e de suas relações. Compreende-se algo melhor quanto mais se tenha a dizer sobre ele. Já para o francês Paul Ricoeur, bastante influenciado pela

fenomenologia, todo pensamento moderno é uma questão de interpretação de sentidos, sendo o símbolo aquilo que melhor exprime as experiências fundamentais do ser e de suas situações. Portanto, a hermenêutica constitui tanto uma interpretação filosófica dos símbolos e mitos criados pelo aparelho mental, e que são descritos pela prática psicanalítica, como a tentativa de se erigir uma “teoria do conhecimento” a partir dos significados que os símbolos dão ao comportamento humano, tornando-os de ocultos em aparentes. No caso jurídico, a hermenêutica consiste numa reflexão cujo objetivo é o determinar um sentido absoluto, o espírito da lei, embora relacionado a fatos empíricos. Se os fatos em si envolvem nuances ou circunstâncias particulares – sociais, históricas, culturais, econômicas, etc – a interpretação restringe o significado a certos limites inamovíveis, sobretudo no que diz respeito aos resultados do conflito em causa. 2. Extensivamente, entende-se ainda como hermenêutica literária a interpretação e análise de um texto ficcional, com o intuito de torná-lo compreensível, extraindo-lhe as mensagens explícitas ou alusivas, e ainda submetê-lo a comparações com outras obras semelhantes. Na opinião do crítico E.D. Hirsch (*Validity in Interpretation*), deve ser a disciplina fundamental da crítica literária. Vale-se, portanto, da semântica, da história, da mentalidade e das ideologias da época, assim como das relações lógicas, retóricas ou estilísticas internas à elaboração do texto. *Heurística.

HERÓI-CÔMICO

Gênero poético relativamente freqüente nas literaturas dos séculos XVI ao XVIII, constituído por uma narrativa de tipo épico, mas tratado de maneira burlesca ou paródica, ou seja, elevando desmesuradamente um assunto banal ou rebaixando um tema nobre ou sério, a fim de torná-lo risível. Como salientou Carpeaux, “A epopéia herói-cômica é de um realismo grosseiro, às vezes brutal; é antítese exata da epopéia heróica, da qual é contemporânea... As mais das vezes (isto é, até o século XVII), são muito inofensivas, de um humorismo quase infantil; nada revelam de espírito revolucionário, que só se encontrará nas epopéias herói-cômicas do século XVIII... Em parte, o gosto pela epopéia herói-cômica é conseqüência do conceito de poesia como ficção gratuita, jogo de imaginação sem responsabilidade. Em parte, essas epopéias são realmente produtos de oposição; mas não contra a epopéia séria, nem contra a aristocracia, e sim contra a pretensão da aristocracia, já domesticada nas cortes, de manter as tradições do seu passado bárbaro e bélico” (História da Literatura Ocidental). Entre obras e autores que se consagraram no gênero, podem ser mencionados: *La Secchia Rapita* (O Cântaro Roubado), de Alessandro Tassoni; *Scherno degli Dei* (Escárnio dos Deuses), de Francesco Bracciolini; *Hudibras*, de Samuel Butler; *Le Lutrin* (A Estante do Coro), de Boileau; *The Rape of the Lock* (O Roubo da Madeixa), de Alexander Pope, ou *Ricciardetto*, de Niccolò Forteguerri. *Paródia.

HETERODOXIA

Outra opinião ou opinião diferente, em sua origem grega. Designa as formas de pensamento, as doutrinas, os valores morais ou os preceitos estéticos contrários ou diferenciados de um saber e de uma prática instituídas ou já consolidadas (política, filosófica, religiosa, artística, etc), seja as oficiais, seja as culturalmente cristalizadas. Particularmente na religião, é o dissentimento ou oposição à fé e aos dogmas apregoados. Oposto a Ortodoxia. Cotejar também Heresia.

HETERÔNIMO

1. Nome fictício de um autor em obra artística, cujas qualidades de forma e de sentidos diferem sensivelmente daquelas utilizadas ou conhecidas em seu trabalho de autônomo, constituindo assim um outro “eu” artístico. Visto pela poética, isto é, pela criação artística, é um fenômeno extremo de capacidade imaginativa e de sensibilidade múltipla. Na

heteronomia real, se estabelece um jogo entre a despersonalização e a construção de outra subjetividade, máscara ou “persona”. O caso mais célebre é o de Fernando Pessoa, que se desdobrou também em Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, todos eles distintos entre si. Segundo Pessoa, deveria ele “multiplicar-se para sentir-se, para se conhecer, para se encontrar”. Na análise de A.J. Saraiva e Oscar Lopes (História da Literatura Portuguesa), “cada heterônimo corresponde ao ciclo de uma atitude de aparência implausível, mas experimentada até às últimas conseqüências – como se fosse um repto a dada convicção ou opinião aceite; cada heterônimo parece apostado em invalidar uma tese de algum modo consagrada, e acaba por também se invalidar como antítese. Assim, o heterônimo Alberto Caeiro reage em verso prosaicamente livre contra o transcendentalismo saudosista, evidenciando que ‘o único sentido oculto das coisas / É elas não terem sentido oculto nenhum’, e contra o farisaísmo, então correntemente jacobino e devoto, da poesia humanitária. O heterônimo Ricardo Reis exprime, contra aspirações de sobrevivência post mortem ou de progresso humano, e em estilo que pelas formas estróficas e loci communes clássicos pode parecer neo-arcádico... a antiga sabedoria epicurista egocêntrica... Álvaro de Campos, pelo contrário, prega nas odes em verso livre... a sabedoria futurista da sem-razão, da energia mecânica, da vida jogada por aposta... ou então o anseio whitmaniano, ou sensacionista, de sentir tudo de todas as maneiras”. 2. Autor que produz uma obra sob o nome de outra pessoa, na verdade existente.

HEURÍSTICA

1. Termo de origem grega, significando a ação de encontrar. Em ciência e filosofia, refere-se aos procedimentos ou métodos por meio dos quais se conduz alguém ao conhecimento, à descoberta ou ao encontro do que se pretende ensinar ou transmitir, bem como às condições necessárias do descobrimento científico, podendo ser entendida como a matriz das pedagogias atuais, sobretudo em seu aspecto mesológico, ou seja, dos meios e formas educacionais. O primeiro método heurístico aplicado foi a maiêutica (consultar) de Sócrates. 2. Fase prévia da pesquisa histórica, na qual se compulsam os documentos e fontes bibliográficas que serão posteriormente interrelacionadas e submetidas então à crítica ou hermenêutica, isto é, à interpretação renovada do fato. 3. Significa ainda, no entendimento de Paul Foulqué, uma hipótese nova para o trabalho de pesquisa e, portanto, uma atitude intelectual que, em princípio, põe em dúvida uma verdade estabilizada.

HIEROGAMIA

Casamento sagrado ou comunhão divina, geradora de novos princípios, de seres e de forças criadoras, fertilizantes ou destrutivas, representativas de fenômenos naturais ou de instituições humanas. Assim, por exemplo, a hierogamia de Urano (Céu) e de Géia (Terra), da qual nasceu Crono, o Tempo Devorador. Ou a de Zeus (poder e autoridade) e de Têmis (ordem), produzindo Dikê (justiça) e Irene (paz). Do grego *hieros* (sagrado) e *gamos* (união, comunhão).

HIERÓGLIFOS

1. Os sinais ou signos constituintes dos três sistemas de escrita caligráfica da antigüidade egípcia. Do primeiro, especialmente denominado hieroglífico, e utilizado em monumentos públicos e privados, desenvolveram-se o hierático, aplicado à vida cotidiana e à literatura, e, posteriormente, o demótico (mais popular e também de uso comercial). Vários estudiosos da epigrafia tentaram e, de certa forma, contribuíram para o deciframento da escrita hieroglífica. O trabalho começou com o oficial francês Broussard, descobridor da Pedra de Roseta (1799), que continha três escritas: a hieroglífica, a demótica e a grega. Por esta última, verificou-se que as inscrições tinham como referência um decreto sacerdotal em honra ao faraó Ptolomeu (o quinto da linhagem). O sueco Akerblad, em seguida,

debruçou-se sobre a escrita demótica, de composição cursiva, revelando cinco de seus caracteres. A solução final coube ao arqueólogo francês François Champollion, cujo primeiro trabalho foi publicado em 1822, sendo o definitivo, “Tratado sobre o sistema hieroglífico”, datado de 1824. Os caracteres de base já não eram inteiramente ideográficos, mas sobretudo fonéticos, isto é, representativos da emissão vocal de sons diferentes. Assim, um felino deitado indicava o som de R ou L; um retângulo achatado equivalia aos sons S ou Sh; uma serpente traduzia a emissão vocal de T, Ts ou Dj. Outros signos articulavam sons complexos ou sílabas, como, por exemplo: cruz envolta em círculo = NU; homem ereto com cajado = UR; falcão em vôo, visto de frente = AP. A estes podiam articular-se ainda outros sinais ideográficos, representativos de objetos-sínteses de idéias. A escrita hieroglífica propriamente dita era grafada indiferentemente, tanto da esquerda para a direita como em sentido inverso. As demais eram cursivas, da direita para a esquerda. Literalmente, gravura ou cinzeladura sagrada. 2. Sinais ou caracteres gráficos de difícil entendimento, ou intencionalmente criados com significado místico, oculto ou secreto.

HIEROGRAFIA, HIEROLOGIA

Exposição ou descrição de princípios sagrados – teológicos, axiológicos, ritualísticos –, assim como história de uma ou de várias religiões.

HINO

1. Do ponto de vista literário, constitui um cântico de veneração aos deuses ou de louvor à pátria e a seus heróis, tendo, na Grécia, abrangido o encômio (homenagem a soberanos ou a vencedores de guerra), o epinício (a vitória nos jogos olímpicos), o ditirambo (hino a Dioniso), o hiporquema (canto religioso acompanhado por dança) e mesmo o epitalâmio (ver à parte). Os epinícios de Píndaro e os cantos religiosos derivados dos salmos constituíram as duas fontes da poesia hínica ocidental, conforme entendimento de Wolfgang Kayser. A literatura poética sacra, sobretudo a composta em latim, é extensa, tendo sido bastante cultivada nos mosteiros medievais, após o século X. Sua maior coletânea denomina-se *Analecta Hymnica Medii Aevi* (55 volumes), e nela encontram-se textos anônimos (os mais numerosos) e de prelados conhecidos, como Rabanus Maurus, Adam de Saint Victor e Tomás de Aquino. 2. Música de louvor a Deus, a Cristo, à Virgem Maria ou aos santos, contendo um texto poético, inicialmente desenvolvido pelo canto gregoriano. Dessa estrutura monofônica, os hinos passaram à escrita contrapontística e à polifonia, na transição dos séculos XIV ao XV, contendo, habitualmente, três ou quatro vozes. Alguns músicos então de renome, como Lassus, Dufay e Palestrina, compuseram várias obras com esse intuito e denominação. Mais tarde, o órgão passou a acompanhar ou dobrar o baixo vocal, ensejando a criação de partituras até mesmo independentes do canto. No século XVIII, outros compositores também se dedicaram à criação de hinos religiosos, destacando-se o padre Giovanni Martini, Johann Fux e seu discípulo Georg Wagenseil. Händel chegou a escrever os Hinos de Chandos, cantatas acrescidas de acompanhamento instrumental. O culto protestante adotou o hino como parte integrante da liturgia (e não apenas na qualidade de música comemorativa ou festiva), em forma de coral, aproveitando-se inicialmente de peças mais antigas e de canções populares. Essa tradição, arraigada no movimento evangélico norte-americano e aliada à prática do responsório musical negro, deu origem ao “gospel” e ao “spiritual”. 3. Peça musical patriótica e oficial de um país, ou ainda destinada a louvar instituições nacionais ou agremiações particulares, cuja origem remonta a 1740, quando a composição inglesa “God Save the King/Queen” foi instituída como símbolo musical do país, seguindo-se a Marselhesa francesa (Rouget de Lisle, a partir de 1795) e o Hino do Imperador, composto por Haydn, em 1797, para a casa real austríaca. No Brasil, o mais prolífico compositor de hinos foi Francisco Braga, autor de vinte e três obras, incluindo-se o Hino à Bandeira.

HIPÁLAGE

Figura de retórica que consiste em se atribuir a uma palavra da frase o papel ou o sentido de outra, em princípio tida por mais habitual ou adequada. Por exemplo, “árvores que me olham passar” (ao invés de eu olhar, o que seria natural, são as árvores que me observam). Ou ainda: “o coração tremeu e as mãos se alarmaram”. Do grego *hipallagé*, troca ou inversão.

HIPÉRBATO

Figura retórica de construção de frase ou de orações (figura de sintaxe) que inverte ou modifica a ordem direta de sua elaboração, fazendo com que o complemento, por exemplo, esteja situado antes do sujeito e da ação principal. Ex.: “Que os tribunais não podem rever atos políticos, não contestei, não contesto” (Rui Barbosa); Por mais que olhasse, nada conseguia ver; “A grita se levanta ao céu, da gente” (Camões). Foi utilizado freqüentemente nas literaturas barrocas, sobretudo na vertente culteranista da Espanha, Portugal e de suas colônias. Na opinião de Dámaso Alonso (A Língua Poética de Góngora), o hipérbato serve para “dar flexibilidade e desenvoltura à língua... aqui facilita um donaire ou momentânea alusão, ali um efeito imitativo, por vezes faz ressaltar o valor eufônico ou pictórico de uma palavra, permitindo sua colocação em um ponto onde o ritmo atinge o ápice de intensidade, outras faz surgir nítido... um esplêndido verso”. O seu emprego pode tornar mais flexível e inesperada a construção sintática, mas, em situações extremas, obscurecer o sentido ou fazê-lo ambíguo.

HIPÉRBOLE

Figura retórica de pensamento que exagera a imagem evocada ou descrita, seja na quantidade, seja na qualidade, de modo positivo ou negativo: morto de sede, mar de lágrimas, milhardários e chiquérrimos, “chorei bilhões de vezes com a canseira / de inexorabilíssimos trabalhos” (Augusto dos Anjos). Do grego *hiperbolê*, excesso.

HIPER-REALISMO

Movimento de artes plásticas – pintura, escultura, instalações e fotografia – difundido a partir dos finais dos anos 60, no século XX, particularmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, e que buscou reproduzir, com minúcias e total verismo, a realidade exterior (seres, objetos e situações), de maneira impessoal, embora, por vezes, de maneira crítico-humorística. Como vários de seus integrantes pintaram ou esculpiram com base em fotografias, é também chamado de fotorrealismo e, ainda, de supra-realismo. Entre seus representantes encontram-se Duane Hanson, John De Andrea, Chuck Close, Malcolm Morley, Richard Estes e Robert Cottingham.

HIPERTEXTO

Sistema computadorizado de organização e de gerenciamento de informações (guarda, inclusão e recuperação), que permite: 1) o armazenamento e a interligação de textos, gráficos, desenhos e outras formas de imagens; 2) a possibilidade de uma leitura simultânea, não-sequencial ou multívaga de mais de um documento (por meio de “janelas”); 3) a liberdade de se combinar trechos ou conteúdos, de acordo com as necessidades ou interesses do consulente. Em síntese, seleciona, hierarquiza e estabelece ligações ou conexões entre informações já armazenadas, ensejando ainda a inclusão de novos dados. Em decorrência, “a hipertextualização dos documentos pode ser definida como uma tendência à indistinção, à mistura das funções da leitura e da escrita” (Pierre Lévy). O sistema já houvera sido previsto antes do desenvolvimento da tecnologia computacional pelo belga Paul Otlet em seu *Traité de Documentation*, de 1934, por meio de “máquinas

intelectuais”, contendo inclusive dispositivos sonoros conectados a linhas telefônicas. Pouco mais tarde, em meados dos anos quarenta, também o inglês Vannevar Bush propôs o Memex, “um dispositivo no qual um indivíduo armazena todos os seus livros, registros e comunicações, de maneira a poder ser consultados com velocidade e flexibilidade”. A conceituação técnica atual é a de uma rede de nós – unidades informativas – passíveis de serem exibidos na tela do computador (textos parcelados, gráficos, fotos, seqüências animadas), de modo inter-remissivo ou cruzado por ligações ou marcas (*links*). A palavra foi criada nos anos 60 por Theodor Nelson. *Multimeios -Multimídia e *Virtual (imagem, realidade).

HIPERMÍDIA. *MULTIMEIOS, MULTIMÍDIA

HIP-HOP

“With a hip, hop, the hipit, the hipidipit, hip, hip, hopit, you don’t stop”. Este refrão da música “Rapper’s Deligth” (1979) do grupo Sugarhill Gang serviu para simbolizar o estilo de vida ou de comportamento “tribal” de jovens negros e mestiços, residentes em guetos e bairros pobres dos Estados Unidos, adeptos do Rap (consultar). Logo se espalhou pelo universo da música e da cultura pops, em diferentes regiões ou comunidades marginalizadas e de classe média, sendo incorporado pela indústria fonográfica e do vestuário. A identidade visual mais comum do hip-hop é o uso de calças ultralargas, desfiadas ou remendadas, boné com viseira (de preferência invertida), óculos escuros, jaquetas de malha, correntes douradas e tênis com cordões desamarrados.

HIPOGEU

1. Edificação subterrânea pertencente a um complexo arquitetônico, como as existentes no Vale dos Reis, no Egito. 2. *Catacumba ou sítio escavado para o enterro de membros de uma família ou de irmandades.

HIPÓTESE

Em filosofia e ciência, e de conformidade com Aristóteles, designa o enunciado ou o conjunto de proposições que constitui o ponto de partida de uma verificação ou comprovação que ocorre de maneira indireta, ou seja, pelas *conseqüências* geradas. Nesse sentido, difere do axioma ou proposição evidente, que é clara por si ou diretamente verificável. Assim, e de modo mais específico na matemática, indica a proposição que adquire valor quando se assume como fundamento de um raciocínio que permite o seu próprio desenvolvimento lógico. Na época moderna, a hipótese também foi entendida como causa geral de fenômenos, mas na qualidade de uma conjectura ainda “duvidosa” (Locke), “engenhosa” (Leibniz) ou dependente. Newton a rechaçou explicitamente, ao afirmar que “até agora, não pude deduzir dos fenômenos as razões dessas propriedades da gravidade, e não formulo hipóteses (*hyphoteses non fingo*). Tudo o que não se deduz dos fenômenos deve ser chamado de hipótese, e as hipóteses, tanto metafísicas quanto físicas... não têm lugar na filosofia experimental” (*Principia Mathematica*). Ainda assim, a hipótese continua a ser entendida como uma suposição explicativa de utilidade filosófica ou científica, e Ernst Mach entendeu-a como: “a explicação provisória que tem por objetivo fazer compreender mais facilmente os fatos, que foge à prova dos fatos” (explicação para fatos inconclusivos – Conhecimento e Erro). Diz-se ainda hipotético o raciocínio ou o juízo cuja comprovação se encontra submetida a uma condição determinada, diferentemente do juízo categórico, que é absoluto ou incondicionado.

HISTÓRIA EM QUADRINHOS, H.Q.

Narrativa desenhada em quadros seriados ou seqüenciais, habitualmente baseada em aventuras cotidianas e humorísticas, heróicas ou fantásticas, ambientadas em períodos diversos, da pré-história às ficções futuras, vividas por personagens fixos, cada um deles tendendo a se comportar de maneira iterativa ou “canônica”. Além, obviamente, das imagens visuais, as histórias são acompanhadas por legendas e diálogos curtos, em prosa simples ou familiar. Fruto do jornalismo e de sua linguagem popular, a H.Q. tornou-se, ao lado da publicidade e do cinema, um dos primeiros fenômenos da cultura de massa ou da indústria cultural. Inicialmente dedicada ao público infanto-juvenil, ao longo do tempo conquistou as faixas etárias adultas, inclusive com a criação de personagens e de intrigas policiais, eróticas, de humor negro, de horror ou de crítica sociopolítica. Certos comentadores vêem nas pinturas rupestres, em baixos-relevos esculpidos sobre arcos e colunas triunfais da Roma antiga ou nas ilustrações xilográficas da Bíblia os mais antigos antecedentes dos quadrinhos modernos. Essa aproximação pouco considera as intenções artísticas, os condicionamentos culturais e as formas plásticas empregadas anteriormente. De fato, os precedentes históricos que anunciam diretamente o desenho narrativo atual, de entretenimento popular e caráter mercantil, encontram-se nas caricaturas e nos cartuns jornalísticos do século XIX e, principalmente, nos álbuns cômicos do suíço Rodolphe Töpffer, tanto por seu espírito quanto pelos detalhes técnicos (legendas e diálogos postos abaixo das ilustrações) – Os Amores do Sr. Vieux Bois, Senhor Jabot ou Viagens e Aventuras do Dr. Festus (nos anos 40 do século XIX). Entre 1865 e 1877, o alemão Wilhelm Busch produziu histórias simultaneamente satíricas e pessimistas, recorrendo à fórmula de Töpffer, obtendo repercussão com os travessos garotos *Max und Moritz* (traduzido no Brasil por Olavo Bilac, sob o título de Juca e Chico), com A Piedosa Helena e ainda com Tobie Knopp. Busch introduziu pela primeira vez aqueles signos gráficos indicativos de sentimentos e de movimentos das figuras. As onomatopéias propriamente lingüísticas (representativas de ruídos como bum, zum, creck, plof, cataplin, etc) e os signos visuais de realce cinestésico (traços horizontais ou verticais que acompanham alguém em queda, vôo ou deslocamento) constituíram então recursos largamente acrescidos e codificados no século XX, ensejando uma linguagem típica e inovadora.

H.Q. e a linguagem do cinema

Com o advento do cinema, as histórias ainda incorporaram a diversidade dos planos visuais, variando os enquadramentos dos mais gerais ou abertos ao *big close*, como se se tratasse de movimentos de câmera. A esse respeito, comenta Umberto Eco que a iconografia dos quadrinhos desenvolveu “vários processos de visualização da metáfora ou do símile, como... ver estrelas, ter o coração em festa, sentir a cabeça rodar, roncar como uma serra... são expressões que se realizam com o recurso constante a uma simbologia figurativa elementar, imediatamente compreendida pelo leitor. À mesma categoria pertencem as gotinhas de saliva que exprimem concupiscência, a lampadazinha acesa que significa ‘tive uma idéia’, etc... (Já) a relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, melhor ainda, de uma série de leis de montagem. Dissemos ‘leis da montagem’, mas o apelo ao cinema não nos pode fazer esquecer de que a estória em quadrinhos ‘monta’ de modo original, quando mais não seja porque a montagem da estória em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatural descontinuidade. A H.Q. quebra o continuum em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como continuum – esse é um dado mais que evidente” (Apocalípticos e Integrados). Mas foi nos Estados Unidos que os quadrinhos se converteram em publicação periódica, quando, em 1894, o jornal New York World passou a divulgar os enredos de *At the Circus in Hogan’s*

Alley em suplementos dominicais. A série, imaginada e desenhada por Richard Outcault, deu celebridade a um de seus personagens, o Menino Amarelo (*The Yellow Kid*), de comportamento crítico e debochado. “The Yellow Kid” veio a ser o protagonista de uma nova série, transferindo-se, em 1896, para outra folha, o New York Journal. O interesse despertado estimulou o aparecimento, em 1897, d’Os Sobrinhos do Capitão (*Katzenjammer Kids*), criação de Rudolph Dirks, inspirada nos já conhecidos *Max und Moritz*. Dirks deu sua contribuição à linguagem dos quadrinhos ao enfeixar os textos dos diálogos em balões. Na primeira década do século XX, a recente expressão de arte e de comunicação populares (*comics*, em inglês – dada a predominância do gênero cômico –, banda desenhada, em Portugal, *bande dessinée*, na França, *tebeo*, na Espanha, ou *fumetto*, na Itália) difundiu-se pelo mundo, sobretudo com as publicações diárias em jornais, inauguradas pelas tiras Piker Clerck, de Clara Briggs (1904) e Mr. Mutt, de Bud Fischer, que logo se transformaria em Mutt & Jeff (1907), com a edição de revistas periódicas (os gibis) e as transposições para o cinema, na forma de desenho animado. Desde então, a galeria de personagens não parou de crescer, e muitos dos enredos e dos desenhos já consagrados tiveram continuidade nas mãos de outros artistas, após a morte de seus criadores, por interesse dos sindicatos patronais. Entre alguns dos mais conhecidos heróis e heroínas, além dos já mencionados, citam-se: Buster Brown, de Outcault (publicado no Brasil, já em 1905, com o nome de Chiquinho, na revista Tico Tico); Little Nemo, de Winsor McCay; Krazy Cat, de George Herriman; Pieds Nickelés, os primeiros quadrinhos franceses, de Louis Forton; Bécassine, de Caumery (Maurice Languereau) e desenho de J. Pinchon; Pafúncio (Bringing up Father), de George McManus; Betty Boop, de Max Fleischer; Gato Félix, do australiano Pat Sullivan; Tarzan (retirado dos romances de E. Rice Burroughs, desenhado por Hal Foster e depois por Burne Hogarth); O Príncipe Valente, de Foster; Buck Rogers (Philip Nowlan e Dick Calkins); Flash Gordon, Dick Tracy e Jim das Selvas, de Alex Raymond; Mandrake e O Fantasma, de Lee Falk; Ferdinando e a Família Buscapé (Li'l Abner), de Al Cap; Terry e os Piratas e Steve Canyon, de Milton Caniff; Super-Homem, de Jerry Siegel e Joe Shuster, gênese dos intermináveis super-heróis, como Batman (de Bob Kane), Capitão Marvel, Capitão América, etc; O Espírito, de Will Eisner; Popeye, de E.C. Segar, Zig et Puce, do francês Alain Saint-Ogan; Tintin, do belga Hergé; os personagens de Disney, que provieram do desenho animado (Mickey, Pato Donald, Pateta, etc); Brucutu (Alley Oop), de V. Hamlin; Peanuts (Charlie Brown, ou ainda Minduim, e sua turma), de Charles Schulz; Andy Capp (ou Zé do Boné, de Reg Smythe); Asterix e Obelix, da dupla R. Goscinny e A. Uderzo; as sensuais Barbarella, de Jean-Claude Forest, Valentina, de Guido Crepax e Paulette, de dois Georges, Wolinski e Pichard; Mafalda, do argentino Quino; Hagar, o Horrível, de Dick Browne. A contracultura das décadas de 60 e 70 gerou, por sua vez, uma série de quadrinhos adultos, de refinada elaboração formal, tanto nos Estados Unidos quanto na França. As revistas americanas *Yellow Dog* e *Zap Comics* (das quais participou Robert Crumb) e as francesas *Hara-Kiri* e *L’Echo des Savanes* colocaram em cena personagens anárquicos, debochados, delirantemente críticos de costumes, defensores do sexo livre e das drogas. Já *Metal Hurlant*, também francesa (e de cuja elaboração participou Moebius), apostou na mistura de sexo, horror e ficção científica.

H.Q. no Brasil

No Brasil, a divulgação das histórias em quadrinhos teve início antes mesmo das séries americanas. Ela se deu em 1884 com As Aventuras de Zé Caipora, publicadas na Revista Ilustrada, e imaginadas pelo emigrante italiano Angelo Agostini. Em outubro de 1905, saía o primeiro almanaque infantil – O Tico Tico – editado pela revista O Malho, até então consagrada apenas ao humor e à caricatura adultas. Além de material estrangeiro, O Tico Tico promoveu o surgimento de personagens brasileiros, entre eles Lamparina, de J. Carlos, Peteleco, de Luís Sá (que mais tarde ainda criaria Reco-Reco, Bolão e Azeitona),

Chico Muque e Kaximborn, de Max Yantok, e Bolinha e Bolonha, de Nino Borges. Em 1934, apareceu o Suplemento Juvenil, dirigido por Aldolfo Aizen, contendo igualmente narrativas já consagradas nos Estados Unidos e um novo personagem nacional – Roberto Sorocaba, de Monteiro Filho. Para concorrer com o Suplemento, a editora Globo passou a editar o Gibi (palavra que, na época, significava “crioulinho”), mas cujo sucesso fez do termo um sinônimo para as revistas infanto-juvenis. A radionovela da década de 40 serviu de esteio para o lançamento de três séries ilustradas: O Vingador (texto de Péricles Amaral e desenhos de Fernando Dias da Silva), Jerônimo, o Herói do Sertão (de Moisés Weltman e Edmundo Rodrigues) e Aventuras do Anjo (de Álvaro Aguiar e Flávio Collin). No final do mesmo decênio, a Edição Maravilhosa (outra iniciativa de Aizen) adaptou para o desenho seriado vários romances famosos de escritores brasileiros e estrangeiros. Um de seus desenhistas, o haitiano André Le Blanc, criou a personagem Morena Flor, uma jovem heroína dos sertões, em moldes semelhantes aos de Jim das Selvas. Em 1959, Ziraldo baseou-se em lendas populares e na fauna brasileira (o saci, a onça, o jabuti, o macaco, o tatu) para lançar os espertos personagens da revista Pererê, publicação que durou até o início dos anos sessenta. A partir de 1961, primeiramente em tiras diárias, Maurício de Sousa conseguiu produzir a mais bem sucedida galeria de personagens infantis – A Turma da Mônica (além da personagem-título, Cebolinha, Cascão, Magali, Bidu, Chico Bento, o dinossauro Horácio, etc), tanto do ponto de vista comercial quanto de premiações aqui e no exterior. Já no Pasquim, o maior fenômeno editorial brasileiro da chamada “imprensa nanica”, alcançaram sucesso Os Fradinhos, Capitão Zeferino, a Graúna e o Bode Orellana, de Henfil, ao lado do rato Sig, de Jaguar. Outros personagens regularmente publicados em tiras de jornais ou revistas, nas duas últimas décadas do século, foram ou continuam a ser: Capitão Cipó (Daniel Azulay), Supermãe e O Menino Maluquinho (Ziraldo), O Pato (Ciça), Rebordosa e Chiclete com Banana (Angeli), Geraldão (Glauco), Radical Chic (Miguel Paiva), Os Piratas do Tietê (Laerte), As Cobras (de Luís Fernando Veríssimo) e Ed Mort (de Veríssimo e Paiva).

HISTRIÃO, HISTRIONISMO

O histrionismo é a arte de provocar o riso por meio de situações cênicas ou dramáticas – comédias, farsas ou esquetes. Teve suas raízes nas pantomimas etrusco-romanas, possuindo características acentuadamente populares, ou seja, nas quais se dá preferência ao tratamento cômico direto, debochado e acintoso. O nome deriva do etrusco *histeres*, os primeiros atores mímicos e dançarinos a se apresentarem em Roma, no século IV a.C., daí derivando *histrío* (histrião) e *histrionalis*, próprio de ator de comédia, do farsista e também do palhaço, do clown. *Jogral, *Mímica e *Circo.

HOB

Abreviatura da classificação das obras musicais de Joseph Haydn, elaborada já no século XX pelo musicólogo holandês Anthony van Hoboken, e seguida de um numeral romano e de um algarismo arábico, que juntos identificam a obra do compositor. Essa compilação é também chamada de “índice Hoboken”.

HOLLYWOOD

O mais poderoso pólo da indústria fílmica do século XX, Hollywood começou a impor-se como centro mundial e meca do cinema logo após a primeira guerra. A supremacia que adquiriu, desde o início de sua implantação, deveu-se não só à contribuição de artistas e profissionais europeus, mas principalmente ao princípio econômico e administrativo da integração vertical dos negócios cinematográficos. Sob esse último aspecto, incluíram-se aqui a produção permanente e os controles diretos sobre os recursos de exibição (salas de projeção nos Estados Unidos e mesmo no Canadá) e sobre o fluxo das distribuições

nacional e internacional. Essa integração, promovida de modo generalizado nos anos 10 e 20, foi obtida graças a enormes investimentos de capital, realizados conjuntamente por bancos, empresas de comunicação e indústrias de outros ramos, bem como ao caráter oligopolista do mercado, representado pela atuação de poucas firmas (as chamadas major companies): Fox (1904, fundida com a Twentieth Century em 1935); Universal (1912); Paramount (1916); Columbia (1919); Warner Bros. (1923); Metro Goldwin Mayer (1924) e RKO (fusão da Radio Corporation of America com a cadeia de cinemas Keith Orpheum). Esse modelo foi concebido pelo imigrante judeu-húngaro Adolph Zukor, criador da Paramount, junção da “Famous Players” e da “Lasky Feature Play Company”. Mais modesta, financeiramente, embora gozando de maior prestígio artístico, desenvolveu-se em paralelo a United Artist (1919), fundada por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, D.W. Griffith e Mary Pickford. A United não possuía as estruturas gigantescas de suas concorrentes, distribuindo, no entanto, obras de produtores independentes. Essa cartelização, ou “trust”, conservou-se até 1948, quando a Corte Suprema Americana a julgou ilegal. Pelo menos quatro características bem delineadas deram uma feição inconfundível à produção “hollywoodiana”, copiadas, em maior ou menor grau, pela indústrias cinematográficas do resto do mundo: o sistema de estúdio (*studio system*), o estímulo vigoroso ao estrelismo (*star system*), a segmentação de filmes em gêneros populares e a divulgação de uma imagem mítica e orgulhosa dos ideais norte-americanos. O sistema de estúdio significou a concentração industrial de todo o processo fílmico no local de produção, amparada por departamentos e profissionais especializados. Mais do que isso, e a partir da década de 30, a figura do produtor assumiu ares imperiais, como consequência direta e pragmática dos controles orçamentários, comerciais e ideológicos. Pouquíssimos diretores tiveram o privilégio de rodar sem interferências do produtor ou de um supervisor por ele designado. Oitenta por cento dos cineastas dirigiam filmes em que tudo estava previamente concebido, do tema proposto à montagem. Como observou George Sadoul, “sob a ameaça tácita de rompimento de contrato, os produtores retiraram dos diretores a maior parte de suas antigas prerrogativas (decidindo, em última instância): a escolha do assunto, dos atores, dos técnicos, elaborações de roteiro e montagem, supervisão dos cenários e dos figurinos. Assim, os diretores tornaram-se empregados pagos semanalmente, da mesma forma que os eletricitas, maquinistas, contra-regras e operadores de câmara”. O *studio system* conservou-se até o advento da televisão, nos anos 50, cuja concorrência reduziu dramaticamente o público cinéfilo direto (para se ter uma idéia da crise, em 1946 foram vendidos 4,5 bilhões de ingressos, contra 948 milhões em 1976 – um decréscimo de 78%). A crise favoreceu, no entanto, o desenvolvimento de uma produção independente (captação de recursos e filmagens fora dos estúdios), permitindo ainda uma abordagem mais livre de vocabulário e um tratamento mais realista de assuntos contemporâneos (relações amorosas extraconjugais, drogas, corrupções institucionais), até então severamente vigiados pelos produtores e por associações religiosas e leigas de defesa da moral pública. O diretor Otto Preminger esteve à frente desse novo movimento independente, ao realizar filmes como *The Moon is Blue* ou *The Man with the Golden Arm*.

Estrelas e astros

O estrelismo, ainda hoje indispensável ao “estilo Hollywood”, gerou uma constelação de mitos masculinos e femininos bem tipificados, tendo por objetivo a promoção publicitária dos filmes. Para maior eficácia, criou-se uma imprensa especializada, incumbida de reforçar os aspectos glamourosos de seus ídolos. Neste sistema, “a vida privada (do mito) é pública, a vida pública é publicidade; a vida na tela é surreal e a vida real é mítica” (Edgar Morin). Já a demarcação dos gêneros tanto serviu para a melhor identificação dos atores como arquétipos ou mitos, quanto veículo facilitador de apelo e de compreensão do gosto

popular – para quem o cinema significa, antes de tudo, divertimento, evasão e emoções. Outra marca do sistema encontra-se na finalidade das ações, destinadas à reconstrução de uma ordem viril – ética, econômica, política – que estaria nos fundamentos históricos do país e justificaria sua presença mundial, civilizatória. Todas essas características fizeram de Hollywood um dos símbolos máximos do imaginário popular no século XX, para o qual: a) o cinema vem a ser o veículo de maior audiência e excelência na criação e na difusão de histórias de vida e de satisfação de desejos que compensem a realidade; b) o herói individual (ou a dupla de heróis) assume-se como a última cidadela de valores morais e humanísticos. Os conflitos sociais ou os problemas coletivos tendem a ser resolvidos exclusivamente pela individualidade enérgica e magnânima do protagonista. Conseqüentemente, a esmagadora maioria dos gêneros possui em comum o tratamento melodramático dos enredos e personagens (as exceções mais evidentes costumam provir dos filmes policiais), sublinhando-se o maniqueísmo entre o bem e o mal, a determinação pessoal, capaz de suplantar todas as dificuldades objetivas, a resolução feliz – o “happy end” – dos amores e das situações antagônicas, assim como a exaltação do “american way of life” – aquele das liberdades políticas, do liberalismo econômico, da inequívoca possibilidade de ascensão social, do sucesso pessoal, das vitórias da justiça e das virtudes sobre os vícios. Os modelos marcantes, ainda que misturados em determinadas obras, foram ou continuam sendo: a “slapstick comedy” (consultar à parte) da fase áurea do cinema mudo; a comédia sentimental; o policial, incluindo-se os filmes de gangster: o *policial; o de guerra, o épico-histórico, a aventura, o musical, a ficção científica, o horror-fantástico e o faroeste (*western*).

Cinema de autor em Hollywood

A partir de meados da década de 70, uma nova Hollywood emergiu da crise econômica de sua indústria e do período contestatário dos movimentos políticos, étnicos, estudantis e da cultura pop. As grandes companhias passaram a aceitar revisões críticas e ideológicas, e a estabelecer parcerias até então inusitadas no sistema de distribuição e na produção, como, por exemplo, o aproveitamento de filmes autorais mais baratos e de uma nova geração advinda de centros “acadêmicos”, vinculada aos valores emergentes da juventude. Alguns deles: Arthur Penn, Sidney Pollack, Robert Altman, Sam Peckinpah, Dennis Hopper, Milos Forman, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola ou George Lucas. Nesta revisão geral, podem ser citadas: a redução drástica de produções em grandes estúdios, a ampliação de filmagens em locações, o investimento em tecnologias avançadas para a obtenção de efeitos especiais, a voga das refilmagens (“remakes”) e de seqüências ou séries com o mesmo personagem principal (filmes X, X1, X2, X3), a exploração crescente de enredos com cenas espetaculares e “estetizantes” de violência, e a realização de acordos ou fusões entre redes de comunicação, principalmente televisivas. A esse respeito, lembra Antonio Costa (Compreender o Cinema): “Muitos dos pontos em que foi sintetizado o processo de renovação do sistema americano deixam transparecer a afirmação de uma espécie de ‘política de autores’ análoga àquela que havia assinalado na França o advento da ‘nouvelle vague’ (consultar). Os mais significativos diretores que se afirmam no cinema americano dos anos 70 têm os traços dos auteurs... além disso, seus contatos com a tradição hollywoodiana não são aqueles da oposição radical, mas sim o de repensamento, de revisão crítica... Quando se fala de produção independente, não se deve pensar em uma produção completamente desvinculada das leis do mercado (como no cinema underground). Para dar um exemplo, Sem Destino (69), de Dennis Hopper, foi uma produção independente da Raybert Productions que teve distribuição de uma major, a Columbia: o resultado foi que um filme que tinha custado quatrocentos mil dólares rendeu à distribuição 19 milhões”. Em meados da década de 80, Hollywood só era responsável por

seis ou sete por cento da produção mundial, contra 80% da fase muda, mas já retomara a supremacia dos lançamentos e das bilheterias mundiais.

HOLOCAUSTO

Termo bíblico de origem grega, indicando o sacrifício em que a vítima, um animal, também chamado hóstia, é queimada em homenagem a Deus, sem que nada seja usado pelos ofertantes. Uma das mais antigas formas de oferenda em Israel e na Grécia. Ainda no Antigo Testamento, são mencionados os sacrifícios de pecado – de reparação por faltas contra Deus –, e os sacrifícios pacíficos, de união com a divindade ou por cumprimento de votos. Neste último caso, parte do animal podia ser consumida pelos ofertantes. Diz-se “holocausto de suavíssimo cheiro” aquele que é aceito por Deus. Difere da Oblação, pois nesta só uma parte da vítima era oferecida aos deuses, ficando a maior parte destinada ao consumo dos fiéis e, portanto, “comensais”. O termo holocausto passou a ser empregado ainda para se referir ao genocídio praticado em campos de concentração pelos nazi-fascistas contra o povo judaico e resistentes políticos durante a segunda guerra mundial. Dessa experiência maligna surgiram formas artísticas de denúncia e de memorialismo, tanto de teor plástico (Anselm Kiefer) quanto literário (Primo Levi, Jorge Semprun) ou cinematográfico (A Escolha de Sofia, A Lista de Schindler). De Primo Levi lemos, por exemplo, o seguinte trecho (“Se questo è un uomo”): “O campo de concentração foi, sob vários aspectos, uma gigantesca experiência biológica e social. Enclausurar milhares de indivíduos em meio a cercas de arame farpado, sem distinções de idade, de origem, de condições sociais, de língua, de hábitos e de cultura, e submetê-los a uma vida única, idêntica, controlada e inferior a todas as necessidades: eis o que pode haver de mais rigoroso como campo de experimentação para se determinar o que há de inato e o que há de adquirido no comportamento de um homem, confrontado com a luta pela vida”.

HOLOGRAFIA

Processo de criação fotográfica cuja imagem tem aparência tridimensional, elaborado com o recurso de raios laser. A luz do sol e a das lâmpadas comuns emitem radiação com várias frequências, dificultando o registro da profundidade do objeto. A tridimensionalidade é possível de ser captada, no entanto, pelos feixes de frequência única, ou monocromáticos, do raio laser. Este aqui é dividido em dois feixes separados. O primeiro é refletido diretamente pelo objeto ou cena a ser captada; o segundo passa por uma lente e colide com a luz refletida do primeiro, criando-se então um padrão de interferência na placa sensibilizada. Quando um laser é irradiado pela placa revelada, ou holograma, a imagem ressurgue de maneira tridimensional. Mesmo um fragmento da placa holográfica bidimensional contém todas as informações capazes de reconstruir a imagem em três dimensões. A técnica foi inventada em meados do século XX pelo húngaro Dennis Gabor e aperfeiçoada pelos americanos Emmet Leith, Yuris Upatnieks e pelo russo Y. Denisyuk. A representação do objeto fotografado modifica-se com o deslocamento do observador, obtendo-se assim uma impressão de cena vívida, mutante e integral. Surgiu como instrumento de uso científico (astronáutica, engenharia de materiais e medicina), mas também tem sido aproveitada como arte plástica, habitualmente hiper-realista, tanto quanto desenho industrial ou material de fim publicitário.

HOLOGRAMA

Tipo especial de diapositivo fotográfico, utilizado pela holografia, que registra um objeto com o uso de raios laser e de um espelho, baseando-se em informações de intensidade e de fases luminosas. Por essa técnica, qualquer parte do objeto fotografado difunde-se por todo o diapositivo ou chapa. Ou seja, qualquer parte individual da figura contém a figura completa, de modo concentrado. A cena representada passa a ser visível pela confluência

ou convergência de feixes de raio laser, embora, mais modernamente, seja possível visualizá-la sob luz natural, como estampa fotográfica impressa. Fotograma percebido pelo olho em três dimensões, quando disposto a uma certa distância e posição do observador.

HOME THEATRE

Expressão inglesa referente a sala ou aposento doméstico de recepção e de exibição de programas por multimeios, isto é, contendo aparelhos de som e de imagens de avançada tecnologia, todos eles interconectados: TV de alta resolução, videocassete, videolaser, receptor de rádio AM/FM, disco laser compacto *(CD) ou *micro-system*, caixas acústicas, além de, eventualmente, incluir um receptor de sinais de satélite, um computador pessoal (PC) com *CD-Rom, videocâmera e videogame.

HOMEM DE VITRÚVIO

Trata-se do famoso desenho de Leonardo da Vinci, simbolizando não apenas a proporcionalidade e a harmonia das medidas humanas, baseadas nas razões matemáticas da *seção áurea, como também a idéia de que o homem constitui o fundamento das medidas e o centro em torno do qual se estabelecem as relações construtivas arquitetônicas. A figura é a de um homem único, na cabeça, pescoço e tronco, mas contendo dois pares de braços e de pernas, inteiramente envolvido por um círculo, cujo centro localiza-se no umbigo. O primeiro par de braços apresenta-se lateralmente estendido, na altura e alinhamento dos ombros, em correspondência com as pernas de posição vertical. O segundo par de braços também se encontra estendido, mas ligeiramente inclinado para cima, em diagonal, de modo que as extremidades das mãos coincidam com o alinhamento da cabeça e toquem o círculo. A esses braços corresponde o segundo par de pernas, ligeiramente afastadas, e igualmente apoiadas no círculo. Além disso, o alinhamento superior da cabeça, a base do círculo sobre o qual repousam os pés das pernas verticais e as extremidades dos braços estendidos em ângulo reto permitem o desenho de uma quadrado, quase inteiramente inscrito na circunferência. Leonardo já houvera estudado as relações da seção áurea ao ilustrar o livro *Divina Proportione*, do matemático Luca Pacioli. Anteriormente, no entanto, essa concepção do homem como centro de medidas e proporções já fôra expressa pelo arquiteto e historiador do primeiro século da era cristã Marcus Vitruvius (Vitruvius) Pollio, em sua obra *De Architectura*. Nela se encontra o cânone de Vitruvius, freqüentemente adotado pelos clássicos renascentistas, a partir da idéia de que a beleza apenas se configura pela exata proporcionalidade das dimensões. Assim, por exemplo, a estatura total do corpo deve corresponder a oito comprimentos da cabeça; a repartição do rosto, a três comprimentos do nariz; os braços estendidos, como no desenho de Leonardo, devem possuir o mesmo comprimento total do corpo. O que ainda ensinava, nas palavras de Leonardo, a percepção de que “toda parte tem em si a predisposição para unir-se ao Todo, para que assim possa escapar à sua própria imperfeição”.

HOMILÉTICA

A arte retórica de compor, redigir e expressar sermões religiosos (ver Homilia).

HOMILIA, HOMÍLIA

1. Do grego *homiléō*, *homiléein*, estar com, conversar, tratar com, indica a instrução ou recomendação escrita de autoridade religiosa católica sobre o entendimento das escrituras e o desejado comportamento dos fiéis. 2. Parte da liturgia da missa em que o oficiante se dirige aos fiéis, na forma de sermão, interpretando os mistérios da fé ou comentando fatos cotidianos sob um ponto de vista doutrinário.

HOMO FABER

Expressão de Henri Bergson para se referir ao homem como ser naturalmente dotado da capacidade de fabricar coisas, artefatos, e, com isso, fabricar-se a si mesmo, incluindo os modos de pensar. Idéia, aliás, já expressa anteriormente por Marx. Mais popularmente, indica o ser humano produtor de objetos materiais, devotado às atividades práticas, imediatas e rentáveis. *Homo Ludens.

HOMO LUDENS

Diferentemente das características do Homo Faber, indica a tendência natural do ser humano para as atividades expressivas, não diretamente utilitárias, que incluem a competição, a representação, a descontração, a livre reflexão, o devaneio ou, em síntese, o jogo ou as ações lúdicas. *Jogo/ Lúdico e *Expressão.

HOMOTELÊUTON

Figura de linguagem poética e variante de rima apenas gráfica, em que as terminações das palavras, embora semelhantes, estão situadas após o acento tônico, sem que haja consonância nas entoações. Assim, em *Serenata Fantástica*, de Martins Fontes: “Chora, num último adeus, dramática, / a flauta, em triste tom de oboé, / que o poeta, dentro da noite mística, / sobre o sepulcro, toca, de pé”.

HORS COMMERCE

Gravura ou estampa não numerada e que, embora fazendo parte de uma exposição comercial, não se encontra à venda. Para tanto, apõe-se a abreviatura “h.c”. Locução francesa, literalmente “fora do comércio”, ou seja, não disponível para venda.

HORTUS CONCLUSUS

Do latim “jardim cercado”, indica uma representação da Virgem Maria e do Menino Jesus em um jardim, simbolizando, por imagem, o versículo 4:12 do Cântico dos Cânticos – “um jardim cercado é minha irmã, minha esposa”. Por extensão, símbolo da vida familiar.

HUMANISMO

Há neste termo pelo menos três acepções principais: a primeira delas é a de recuperação e reutilização dos saberes e das artes antigas – greco-latinas –, tidas como manifestações originais e exemplares para a cultura ocidental; a segunda diz respeito ao valor da dimensão humana da realidade, ou seja, à idéia de que o homem constitui o princípio e o fim do conhecimento, em substituição ao teocentrismo então prevalecente na Idade Média; a terceira, que funciona como corolário das anteriores, prevê que, além da contemplação ou da teoria, é indispensável ao homem agir e construir a sua própria realidade contemporânea. Sem ter sido um movimento perfeitamente definido em suas linhas ou objetivos, é possível percebê-lo como um conjunto entrelaçado de conhecimentos “clássicos” e de novas proposições nos terrenos da literatura, abrangendo a gramática e a poética, da filosofia, da teologia, da retórica, da filologia e da história. Se o vigor do humanismo ocorreu plenamente no Renascimento (conferir, nesta entrada, os itens Naturalismo e humanismo e Novos valores literários), suas primeiras manifestações remontam ao período medieval. Isso porque a apropriação da cultura antiga começou a se tornar assunto e prática de intelectuais já no século IV. Caso evidente de Jerônimo, admirado por Erasmo, que confessou em uma de suas Epístolas ter aprendido com os antigos “a agudeza de espírito de Quintiliano, a fluência de Cícero, a dignidade de Frontão e a suavidade de Plínio”. E também de teólogos como Agostinho ou Cassiodoro (este um dedicado defensor do estudo da “sabedoria pagã”, desde que purificada do que fosse “supérfluo ou nocivo”). A partir do século XII, cresceu o número de humanistas,

principalmente com as instalações das escolas catedrálcias e das universidades. Nesses ambientes é que surgiram então os chamados *studia humanitatis*, fontes de investigação para figuras como Boccaccio ou Petrarca. Mais tarde, no transcorrer dos séculos XIV e XV, o humanismo difundiu-se para além dos círculos eclesiásticos, alcançando acadêmicos laicos, camadas civis nobiliárquicas e a incipiente burguesia citadina – mercadores, artistas, fidalgos. Instituiu-se então uma nova maneira de ver e produzir, vinculada à experimentação científica, às vidas política, social, econômica e artística. No dizer de Erwin Panofsky, “a Idade Média manteve insepulta a Antigüidade. O Renascimento chorou sobre sua tumba e tratou de ressuscitar sua alma” (Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental). É possível verificar-se ainda um humanismo de forte influência cristã (como o dos filósofos Lorenzo Valla, Marsilio Ficino e Erasmo de Roterdã), e outro de tendência laica, como o de Poggio Bracciolini, Leon Battista Alberti ou Rabelais. Entre os grandes humanistas da Renascença, além dos já citados, pode-se mencionar: os italianos Leonardo Bruni, o Aretino, tradutor e historiador; Francesco Filelfo, professor de línguas e filólogo; Giovanni Picco della Mirandola, filósofo e Lorenzo Valla, filólogo e filósofo; o alemão Ulrich von Hutten, ensaísta político e satirista; o inglês Thomas Elyot, tradutor e ensaísta político; o francês Guillaume Budé, um erudito enciclopédico, filólogo e pedagogo; ou os espanhóis Leone Ebreu, filósofo e poeta, e Juan Vives, pedagogo e seguidor de Erasmo.

HUMOR

A variabilidade de sentidos, ou seja, a polissemia e mesmo a ambigüidade do termo humor é bastante acentuada. Proveniente do latim *humor*, *humoris*, dizia então respeito a qualquer líquido ou fluido, inclusive os corporais (a bÍlis ou então o *humor linguae* – a saliva –, por exemplo). A partir do século XVI, no entanto, por via do francês *humeur* e do inglês *humour*, ganhou uma conotação diferente, tendo por sentido uma certa disposição geral do espírito, ou da estrutura psíquica, por meio da qual alguém reage a coisas, fatos ou acontecimentos (estar de bom ou de mau humor). Sob este aspecto, corresponde a um estado emocional que não possui um objeto em particular, diferindo assim da emoção propriamente dita. Ou seja, não haveria um humor *de*, como o medo da solidão ou a alegria da vitória. Tendo presente essa disposição geral, ou ainda “modo de ser”, foi que o dramaturgo inglês Ben Jonson escreveu *Every man out of his humour* (Todo homem fora de seu humor, 1599, ou seja, de suas características mais constantes). Também com essa acepção o filósofo Heidegger afirmou que o humor demonstra “como alguém é e se torna” (O Ser e o Tempo). Já com o romancista alemão Jean Paul, a palavra humor adquiriu outro significado, que acabou por se incorporar à literatura. Ou seja, passou a ser entendido também como uma das formas do cômico ou da comicidade pela qual o homem ri, de maneira elevada ou filosófica, de sua natureza finita, sob uma ótica de simpatia, de indulgência ou de condescendência (Curso Elementar ou Propedêutica da Estética, 1804). Assim, o humor deriva de uma contradição entre os limites e erros do ser humano e a infinitude das idéias que produz. Por essa razão, afirma Jean Paul: “O humor é a melancolia de um espírito superior que chega a divertir-se com o que o entristece”. Trata-se, portanto, de um “sublime ao contrário” (conferir Sublime). Perspectiva seguida pelo crítico italiano Nencione (O Humor e os Humoristas) que o entende como “uma disposição natural do coração e da mente para observar com simpática indulgência as contradições e os abusos da vida”. A esse respeito, comenta Freud (O chiste e sua relação com o inconsciente): “O humor é um meio de obter prazer dos afetos dolorosos, aparecendo como seu substituto... É a menos complicada de todas as espécies do cômico. Seu processo realiza-se numa só pessoa e a participação de outra nada acrescenta de novo... podemos gozar dele isoladamente”. Como exemplos, cita em primeiro lugar a piada de um condenado à morte que, no dia de sua execução, pergunta: - “Que dia é hoje”? Segunda-feira, respondem. – “É, um bom princípio de semana”. Outra historieta ilustrativa é retirada de Mark Twain. Este, relatando a

vida do irmão, supervisor de uma empresa de construção, conta que em determinado dia houve uma explosão que o arremessou para fora da obra. No dia seguinte, o irmão foi multado por “abandonar o serviço sem pedir licença”. Por consequência, o humor se caracterizaria como afeto coibido, isto é, como “economia de gasto afetivo” – aquela que detém a compaixão, a dor, o desgosto ou a irritação –, revelando uma disposição ao mesmo tempo emotiva e intelectual de “grandeza de ânimo”. Esta contradição o humor resolve pelo ridículo, pela compensação do riso. Por isso, o deslocamento que o humor faz de uma situação dolorosa para a economia do afeto constitui, para Freud, um “mecanismo de defesa” do tipo evasivista, submetido à consciência. Sob o título de *O Riso* (*Le Rire*, 1900), Henri Bergson analisou o cômico (identificado-o por vezes com o humor) como reação social à rigidez, ao mecânico ou à inadequação entre forma e conteúdo. Por sua argumentação, o humor deve-se à “rigidez mecânica” de movimentos não-naturais, não-espontâneos, que provocam uma “insensibilidade”, isto é, uma anestesia momentânea dos afetos (rir-se de um tombo, de uma queda). Assim, uma atitude cômica ou humorística tende a se apresentar de maneira rígida, fixa, sugerindo o automatismo de bonecos ou de máquinas, seja o do tipo fisiognomônico ou gestual, seja o da linguagem (repetição de palavras, por exemplo). Portanto, torna-se humorística ou cômica a imitação ou a paródia de alguém, de seus modo de andar, de agir ou de falar. O automatismo ou a rigidez pode ainda provir da distração ou do alheamento face a uma situação de conflito. Mas há também humor ou comicidade na “inadequação” ou na “disparidade” entre a forma e a matéria (as roupas largas de um palhaço, ou um homem vestido de mulher), tanto quanto entre o que se diz e o significado do que se pretende dizer (*qüiproquó). Luigi Pirandello, por sua vez, concorda que o contraste seja a primeira exigência do humor, isto é, o sentimento de afecções contrárias: aquilo que “parece sorriso e é dor”. A segunda marca é a do ceticismo. Assim, diz o autor de *O Humorismo*: “As características mais comuns e, por isso mais geralmente observadas, são a contradição, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossa fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minucioso e também maliciosamente humorístico”. Mas acrescenta, como terceiro termo indispensável, que na pintura da expressão humorística a atividade da reflexão não permanece escondida, invisível. Antes, põe-se diante dos sentimentos, analisando-os, decompondo-os, desordenando-os, a fim de fazer surgir o sentimento do contrário. Dessa forma, ao comentar a atividade vigilante da reflexão em *Dom Quixote*, aduz: “Nós gostaríamos de rir de tudo o que há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara a si mesmo com sua loucura, os outros e as coisas; gostaríamos de rir, mas o riso não nos vem aos lábios... sentimos que alguma coisa o turba e o impede; é um sentimento de comiseração, de pena e também de admiração, sim, pois se as heróicas aventuras desse pobre hidalgo são ridiculíssimas, mesmo assim não há dúvida de que, em sua ridicularia, é realmente heróico. Nós temos uma representação cômica, mas dela emana o sentimento que nos impede de rir ou nos turba o riso... torna-o amargo”. Cervantes, tendo abandonado o sentimento originário de “cavaleiro da fé”, fez com que essa experiência dolorosa se convertesse em um sentimento contrário. Por isso, o *Dom Quixote* seria a própria exteriorização daquelas três características do humor. *Cômico, *Ironia e *Sátira.



ÍCONE

1. Do grego *eikón*, imagem, representação. Para os cristãos ortodoxos (gregos e eslavos), constitui uma imagem santa pintada sobre madeira, ou elaborada em mosaico, e que torna presente ou transubstancializa o mistério da fé, convertendo-se assim em objeto de culto. Sua elaboração segue regras precisas, fixadas pela igreja, não se adotando a técnica da perspectiva, mas a da justaposição. As duas figuras de maior reverência são as de Cristo Pantocrator (Senhor do céu e da terra) e a da Virgem Maria, embora haja personagens como profetas, santos e patriarcas. Um dos mais admirados ícones é o que representa alegoricamente a Trindade dos anjos (que visitam Abraão), pintado por Andrei Rubliov por volta de 1410. Ver ainda Iconoclasta - Querela dos Iconoclastas. 2. Signo ou sinal que, na classificação proposta por Charles S. Peirce, contém uma relação de semelhança, similaridade ou analogia com o objeto a que se refere ou reproduz, podendo ter as formas de imagem (pintura ou escultura figurativas, fotografia), de diagrama ou de metáfora. Consultar o item Representação, Imagem e Simulacro. O adjetivo derivado, icástico, refere-se a uma reprodução naturalista do objeto, aquela que mais se aproxima do “real”.

ICONOCLASTA – QUERELA DOS ICONOCLASTAS

1. Pessoa que destrói imagens tradicionalmente reverenciadas, ou lhes nega seja a simbologia sagrada que evocam, seja a representatividade artística ou estética que possam conter. Por extensão, indivíduo que não vê razões em dignificar um conjunto definido de obras de arte. 2. Historicamente, a dúvida sobre a veracidade ou poder representativo das imagens aparece no diálogo platônico sobre o Sofista (temas da mimese e do simulacro). De modo prático, no entanto, foi tratada na famosa disputa teológica ou “Querela dos Iconoclastas”, em Bizâncio, nos séculos VIII e IX, de maneira sangrenta. O imperador Leão III, chamado Isáurico, havia expulsado os árabes dos territórios bizantinos nas batalhas de 717-718. Com o prestígio assim conseguido, forçou a renúncia do patriarca da Igreja Ortodoxa e ordenou a destruição de todas as imagens figurativas e relativas aos personagens bíblicos. De maneira prática, os mosteiros ortodoxos em Bizâncio, que eram também grandes latifúndios, utilizavam-se da confecção e venda de imagens santas como atividade comercial e veículo de prestígio político-ideológico. Indiretamente, e com o intuito de reduzir essa autoridade eclesiástica, o argumento imperial para a destruição e a proibição do culto de ídolos (idolatria) baseou-se na idéia de que as imagens, por serem cópias materiais, não poderiam ter uma correspondência verdadeira ou fiel com a realidade imaterial, com a essência profunda e invisível do sagrado e da natureza de Cristo. Assim sendo, os ícones seriam apenas uma aparência ilusória e restritiva do universo espiritual. Em Roma, o papa Gregório III protestou com veemência e Leão III, em revide, confiscou os bens pontifícios no sul da Itália (Calábria e Sicília). Em seguida (732), fez com que as Igrejas grega e macedônica se desligassem de Roma. Após a morte de Leão III, seu filho e sucessor, Isauro, deu continuidade à política iconoclasta. Só em 775, com a regência da imperatriz Irene, a possibilidade de culto voltou a ser discutida, mas na dependência (*ad referendum*) de um concílio ortodoxo para o debate do tema. A decisão ratificou as prescrições anteriores, impedindo a confecção, a posse e o culto de imagens. No concílio II de Nicéia, o sétimo da Igreja ocidental (787), procurou-se definir uma política comum. Distinguiu-se então a veneração das imagens (prática aceita), da adoração, esta última devida somente a Deus. Entre os anos de 813 e 842, os imperadores Leão, o Armênio,

Miguel, o Gago e Teófilo reinstituíram as perseguições, suspensas definitivamente pela rainha Teodora, viúva de Teófilo (843). *Representação, Imagem e Simulacro.

ICONOGRAFIA, ICONOLOGIA

Ambos os termos podem ser tomados como sinônimos quando se referem, genericamente, à identificação, catalogação, descrição e estudo analítico dos temas e das formas de imagens figurativas ou abstratas (plásticas, visuais) de uma época, de um povo, de uma religião ou mitologia, de um gênero ou movimento artístico, de um fato histórico preciso ou mesmo de um artista. Assim, por exemplo, é possível estabelecer-se iconografias relativas à Idade Média, ao povo celta, ao impressionismo, a uma guerra ou à literatura de cordel, considerando-se tanto obras tradicionais, como as pictóricas, de impressão e escultóricas, assim como as mais recentes (fotográficas, cinematográficas, digitais). Há, no entanto, uma distinção que certos autores estabelecem para o termo iconologia – como Aby Warburg, Fritz Saxl e Erwin Panofsky –, definindo-o como a investigação que busca alcançar o significado mais abstrato ou alegórico que as formas artísticas empregadas contêm e que resultam de uma visão de mundo abrangente. Para a apreensão desses sentidos, como as relações entre a escolástica e as formas da arquitetura gótica, exige-se um estudo comparativo com outras expressões de arte e domínios do conhecimento (filosofia, sociologia, história, etc.)

ICONOTECA

Coleção ou arquivo de imagens tais como pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, peças gráficas ou películas cinematográficas referentes a um tema, período ou região.

ICTO

O acento forte ou marcado na pronúncia de um verso e que lhe serve de apoio rítmico. Em uma metrificação mais tradicional, por exemplo, um verso de oito sílabas teria ictos nas quarta e oitava sílabas, como em: “Santa MaRIA, lumiNAI / A estrada asPÉrrima que TRIlho: / Ah, por aMOR de vosso Filho! / Por aMOR de vosso PAI” (Francisca Júlia). Num verso de dez sílabas, os ictos caem nas sexta e décima sílabas; no verso alexandrino, o de doze sílabas, os ictos se encontram geralmente nas sexta e décima-segunda sílabas. Na poética latina, o icto correspondia à batida de pé ou à palma que acompanhava a sílaba mais longa do verso cantado, dando ritmo à emissão do poema. Se o icto corresponder à sílaba tônica e natural da palavra, chama-se icto vocal; caso não coincida, por licença poética diz-se icto mecânico.

IDÉIA

1. Genericamente, é a representação imaterial, abstrata, ou o objeto interiorizado do pensamento. Nas palavras de Descartes, corresponde à “forma de um pensamento para cuja imediata percepção estou ciente desse pensamento”. Assim entendida, a idéia constitui, ao mesmo tempo, uma realidade objetiva – que toma o lugar e se remete a algo exterior – e uma realidade subjetiva, de natureza mental, que fornece ao pensamento a oportunidade de captar-se a si mesmo. Essa dupla manifestação reaparece em Spinoza, para quem a idéia corresponde ao “conceito formado pela mente enquanto pensa”. Para Locke, a idéia só pode ser expressa quando acompanhada de um signo verbal, pois designa “todo objeto imediato do espírito, que ele percebe e tem à sua frente, e é distinto do som empregado para servir-lhe de signo... (embora deva) estar ligado àquele nome (à palavra, ao signo verbal), e aquele nome deve estar ligado exatamente àquela idéia”. 2. Outro entendimento de idéia, de origem platônica e metafísica, é a de ser ela a unidade que congrega ou enfeixa a multiplicidade das coisas, constituindo o modelo e a realidade última de uma determinada classe de fenômenos. No diálogo Parmênides, escreve Platão: “Creio

que acredita haver uma espécie única toda vez que muitas coisas te parecem, por exemplo, grandes e tu podes abrangê-las com um só olhar: parece-te então que uma mesma e única idéia está em todas aquelas coisas e julgas que o grande é uno... Essas espécies estão como exemplares na natureza e as outras coisas assemelham-se a elas e são suas imagens; a participação dessas outras coisas na espécie (na Idéia) consiste apenas em serem imagens da espécie”. Assim, para além das coisas individuais, subsistem as entidades “em si” – a de um mundo puramente inteligível –, isto é, imateriais, abrangentes e unificadoras de tudo aquilo que, possuindo valor e utilidade, lhe possam assemelhar-se: as idéias de Número, de Igualdade, de Justo, de Bem, de Belo, etc. A partir desse conceito, Plotino, neoplatônico, atribuiu à idéia o significado de “causa exemplar”, integrante do Logos (Razão) ou Inteligência Divina, no que foi seguido pelos teólogos do cristianismo. Assim, para Santo Agostinho, Deus é a Idéia Absoluta de onde promanam todas as essências criadas, a Idéia de todas as formas possíveis. No interior desse raciocínio transcendental, Kant admitiu como sendo verdadeiramente idéias “os conceitos racionais dos quais não pode existir na experiência nenhum objeto adequado”. Ou seja, por não serem nem intuições, como o espaço e o tempo, nem manifestações da sensibilidade imediata, consistem em “perfeições” de que apenas nos aproximamos, mas sem possibilidade de experimentação efetiva. São elas: a alma, o mundo e Deus. Embora não tenham correspondência com a sensibilidade, isto é, com o mundo dos sentidos, essas três idéias regulamentam e são indispensáveis ao funcionamento da razão pura. 3. No terceiro livro do Mundo como Vontade e Representação, Schopenhauer distingue a idéia do conceito. Para o autor, a idéia constitui o representante adequado do conceito, mas o expressa de modo intuitivo e concreto. Assim, enquanto o conceito é puro e abstrato, a idéia, por mais que diga respeito a uma infinidade de coisas particulares, é determinada em seus aspectos. Por isso mesmo, a idéia, sobretudo no âmbito das artes, torna-se mais difícil de ser comunicada. Ela só se deixa apreender sob um aspecto particular, sob u’a imagem intuitivamente concebida (pelo autor) ou captada (pelo espectador, ouvinte, leitor). Daí que, em suas palavras, a idéia “uma vez concebida e expressa na obra de arte, só se revela a cada um proporcionalmente ao valor do seu espírito; eis precisamente por que as obras mais excelentes de todas as artes, os monumentos mais gloriosos do gênio são destinados a permanecer eternamente cartas fechadas para a estúpida maioria dos homens”.

IDEOGRAMA

Elemento ou signo gráfico estritamente convencional, ideal ou abstrato, que não se reporta à fonação, como as letras, ou a figuras indicativas de sílabas. É o caso dos números ou dos símbolos lógico-matemáticos (+, =, ≥). *Pictograma.

IDEOLOGIA

Superfície e profundidade, aparência e essência - Uma das formas pelas quais a cultura se manifesta, como pensamento e práxis políticas, é a ideologia. A apreensão e o entendimento deste conceito, sobretudo a partir da crítica marxista presente n’A Ideologia Alemã, tornou-se um dos mais discutidos e freqüentes temas das literaturas sociológica, filosófica e político-científica. Daí também a variedade e a ambigüidade de seu emprego.

Para Marx e Engels, que aliás conservam em grandes linhas a estrutura dialética da filosofia de Hegel, há uma realidade socioeconômica e cultural que *aparece*, que se exterioriza e é perceptível de maneira *imedíata* pelos indivíduos que a vivem. No entanto, para que essa realidade se converta em conhecimento, no melhor sentido do termo, é preciso se dar conta de que ela contém e pressupõe uma série de elos anteriores, de feições determinadas e precedentes que a tornaram possível. Ela não surge do nada, como um *deus ex-machina*. Constitui sim o resultado de processos ou de atividades que se

interrelacionam necessariamente e, por isso, criam as condições para que este ou aquele fenômeno se efetive, da forma como o vemos em sua *aparência*.

Acontece, porém, que muitos daqueles fatores prévios e constituintes vão perdendo a sua “visibilidade” durante a produção do real que se pretende conhecer. Por exemplo, quando compramos uma mercadoria qualquer, ela é uma realidade completa e perceptível, mas apenas como “coisa” necessária ou agradável. Caso passemos a investigar tudo aquilo que ensejou a sua realidade, poderemos perceber que ela se desmembra e nos remete a muitas outras que, gradualmente, foram se tornando “invisíveis” durante o seu processo de fabricação. Entre elas, a existência da fábrica e de suas relações sociais internas, a capacidade tecnológica desenvolvida, as relações político-jurídicas que envolvem a produção, a organização dos mercados (monopólio, oligopólio, regime de competição), o nível geral dos salários, a taxa de lucro perseguida, as facilidades ou não provenientes da ação estatal (protecionismo), a qualidade da mão-de-obra e assim por diante. Ou seja, se uma determinada realidade parece ser um dado absoluto ou autônomo, somente a investigação do *modo como é socialmente produzida* permitirá revelar a essência, o ser ou o aspecto concreto de sua existência (como, por que, em que condições é produzida, distribuída e consumida). Toda realidade terá assim duas faces: uma de aparência imediata ou de superfície, outra de essência mediata e mais profunda.

Idéias aparentemente livres: uma visão invertida - Juntamente com as condições reais de sua existência, homens historicamente determinados, em suas relações sociopolíticas e de produção material, representam-se a si mesmos por intermédio de idéias gerais e de valores abrangentes. No dizer de Marx e Engels, “a produção de idéias, de representações e da consciência está, em primeiro lugar, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como a emanção direta do seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual quando esta se apresenta na linguagem das leis, da política, da moral, da religião, da metafísica, etc. São os homens que produzem as suas representações, as suas idéias, mas os homens reais, atuantes e tais como foram conduzidos por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do modo de relações que lhe corresponde, incluindo-se até as formas mais amplas que estas possam tomar. A consciência nunca pode ser mais que o Ser consciente; e o Ser dos homens é o seu processo de vida real. E se em toda ideologia os homens e as suas relações nos aparecem invertidos, tal como acontece numa *câmera escura*, isto é o resultado do seu processo de vida histórico, do mesmo modo que a imagem invertida dos objetos que se forma na retina é uma consequência do seu processo de vida diretamente físico”.

Assim, o que primeiro caracteriza o pensamento ideológico é a *inversão* que ele mesmo produz entre os fatores constituintes da realidade e a forma como a consciência os apreende e interpreta. As idéias postulam-se a si mesmas como formadoras da existência, e, em maior ou menor grau, independentes dela. A frase muitas vezes repetida, segundo a qual “não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência”, chama a atenção para dois fatos: primeiro, que a consciência é um *produto social e, ao mesmo tempo, histórico*, o resultado de um intercâmbio permanente entre os homens e que se inicia pelo imperativo da convivência, da colaboração e da luta material entre eles. Forma-se como “consciência do meio sensível” (da natureza e da sociedade), situado fora do indivíduo, mas que, progressivamente, toma-o para si, o seleciona e a ele reage de uma maneira ou de outra.

Em segundo lugar, a ideologia contempla ou nos transmite apenas *uma idéia unitária ou totalizante*, e a mais imediata da realidade, justamente porque *antepõe-se* à sua complexidade e às suas contradições. Uma teoria crítica que, ao contrário, pretenda

mergulhar na constituição profunda, recuperar os elos necessários e desvendar os sentidos contraditórios de uma realidade – aquilo que se tornou gradualmente invisível, e portanto imensurável – deve reconstituir e partir de indivíduos reais e vivos, mostrando que a consciência por eles manifesta é apenas a *sua consciência* (e não uma consciência autônoma, pura ou de validade universal). Quando o pensamento se destaca da vida real, ou a fragmenta de tal modo que apenas uma das partes se imponha como totalidade, quando a aparência imediata das coisas assume no pensamento o papel de realidade “natural”, íntima e densa das relações humanas (os fenômeno do fetichismo, da reificação, da alienação) entramos no território seguro e apaziguador da ideologia.

A partir daí, essa consciência invertida e desligada das condições e dos processos reais terá de se organizar logicamente, isto é, deverá fazer com que suas articulações se ofereçam, interna e externamente (para si e para o “outro”), como apreensões e explicações coerentes e sistematizadas. Mas para que esse segundo movimento aconteça, torna-se indispensável reduzir ou mesmo eliminar vários conflitos que a vida real necessariamente comporta. E a coerência do pensamento ideológico irá se resguardar no *ocultamento* das contradições. Como estas, no entanto, constituem o motor da história e não podem ser eliminadas da vida ativa, da práxis (a não ser pelo caminho da *idealização*), qualquer análise socioeconômica, política e cultural que se desvie, desconsidere ou apague os conflitos, comprometerá inevitavelmente a compreensão do fenômeno observado em sua generalidade.

Por isso, a ideologia elide ou procura silenciar-se sobre o que está cindido no real, tornando convergente as situações opostas e atribuindo à diversidade uma fisionomia homogênea. Realiza, assim, uma “falsa consciência”. Esquiva-se das próprias condições que a fizeram surgir: da divisão social do trabalho, que teve seu início efetivo na separação entre os trabalhos manual e intelectual, e se desenvolveu na repartição entre propriedade e não-propriedade, produção e consumo, agricultura, comércio e indústria, capital e trabalho, indivíduo, classes sociais, sociedade civil e Estado. Em resumo, ela busca se desvincular das contradições entre os interesses próprios e factuais dos grupos humanos, elegendo como valores supremos apenas alguns dentre eles. Aqueles mais condizentes com o domínio material de uma classe e que, por via ideológica, procuram estender-se igualmente ao domínio espiritual dos indivíduos, grupos e atores sociais que lhe são antagônicos ou não compartilham das mesmas condições ou possibilidades. Ela tende, por conseqüência, a universalizar, abstratamente, o que é particular, valendo-se de um conjunto de normas, ações e de valores capaz de, por um lado, dissimular ou amenizar as dissensões que teimam em se mostrar na prática; por outro, legitimar sua influência social, tanto pelo sentimento da igualdade jurídica como por uma aceitação tácita da diversidade natural em condições sociais vividas. Em última análise, configura-se como crença e falsidade.

Ainda assim, a ideologia dá forma e sentido ao real, pois, de outra maneira, não teria nenhuma serventia. Permite-nos “ver” o mundo, estabelecer princípios e hierarquias, formular orientações e objetivos de vida, embora evitando o incômodo das oposições e das diferenças. “Mais do que sistemas teóricos especulativos, as ideologias são vistas, com freqüência, como conjuntos de crenças particularmente *orientados para a ação*. Por mais obscuramente metafísicas que sejam as idéias em questão, devem poder ser traduzidas pelo discurso ideológico em um estado ‘prático’, capaz de prover seus adeptos de metas, motivações, prescrições, imperativos e assim por diante” (Terry Eagleton, Ideologia). Embora deformando a realidade que modela, mas de modo a “racionalizá-la”, ou produzindo uma curiosa contradição, aquela que estabelece idéias falsas reais ou debilidades inconcussas, ela evita que as experiências e os fatos sociais e culturais contradigam o núcleo de seus princípios.

E se as divergências adquirem força, será a realidade o aspecto bárbaro ou aberrante dessa relação, não o paradigma teórico. Assim, pode-se dizer que a ideologia tem horror à

evidência da complexidade, à incerteza natural e às mutações inevitáveis da história. Como lembra Jon Elster (*Belief, Bias and Ideology*), ela deve, de um lado, moldar as necessidades e os desejos dos que a ela aderem e, de outro, comprometer-se com as mesmas necessidades e desejos que as pessoas já possuem, basear-se em esperanças e carências genuínas, a fim de se tornar uma concepção atrativa, plausível e capaz de fornecer motivações relativamente sólidas. Ou ainda nas palavras de Stuart Mill, ser pelo menos verdadeira no que declara, embora falsa naquilo que negue.

Devemos lembrar, no entanto, que a expressão “falsa consciência” tem sido colocada em dúvida por autores de tendências políticas diversas. Em primeiro lugar, porque pressupõe a existência de uma “consciência verdadeira” e destacada, ou, no mínimo, de procedimentos absolutamente corretos e confiáveis pelos quais se consiga formulá-la. Em seguida, por aquilo que Eagleton denomina de “racionalidade moderada” dos seres humanos: “embora tenhamos presenciado, na política de nosso século, suficiente irracionalismo patológico para recear qualquer confiança demasiado otimista em alguma robusta racionalidade humana, é certamente difícil acreditar que massas inteiras de seres humanos sustentariam, por um longo período histórico, idéias e crenças que fossem simplesmente absurdas. Crenças profundamente persistentes têm de ser apoiadas, até certo ponto, e ainda que de maneira limitada, pelo mundo que nossa atividade prática nos revela... Podemos supor, de modo geral, em razão simplesmente do caráter disseminado e duradouro de tais doutrinas, que elas codificam, ainda que de maneira mistificada, necessidades e desejos genuínos”.

Por outro lado, lembra Raymond Williams que a extensão e a complexidade da ideologia permitem falhas ou rachaduras no sistema: “Nenhum modo de produção, e portanto nenhuma ordem social dominante, e portanto nenhuma cultura dominante, jamais inclui ou esgota, na realidade, toda a prática, a energia e a intenção humanas” (Marxismo e Literatura). Ela predomina, mas não chega nunca a ser absoluta, dando margem a formas de consciência “residuais” ou “emergentes”, fontes de pensamento e de práticas políticas contra-ideológicas.

Uma ideologia marxista - Seja como for, a noção de ideologia manteve-se, para os fundadores do marxismo, como forma de auto-representação simulada, alienada e absolutamente negativa para a tarefa de libertação material e espiritual do homem, para a criação (talvez utópica) de um mundo essencialmente humano (sem as coações do trabalho, do dinheiro, da propriedade privada dos meios de produção, das classes e do Estado). Para ambos, teria sido impensável chegar-se a uma “ideologia comunista ou marxista”, o que de fato se consumou com o legado de Lênin e a implantação do “socialismo real”. Nesse desvio (ou consequência inevitável, para alguns), a visão originalmente contestada da ideologia transformou-se em um discurso de combate político. Contra a ideologia burguesa prevalecente, o proletariado haveria de se armar com o antídoto de uma concepção própria de classe, com uma “ideologia revolucionária”. Assim, Lênin e o Estado Soviético converteram em *doutrina* o que já fora uma teoria crítica e, por isso mesmo, reintroduziram inversões e ocultamentos na apreensão da realidade, a fim de eliminar contradições internas.

Crença política - Depois de Marx e de Engels, o fenômeno ideológico incorporou-se ao vocabulário corrente da política e da sociologia, mas, desde então, com o que Norberto Bobbio chamou de “significado fraco” do conceito. Isto é, o sentido restringiu-se ao de *crença política*, ou conjunto de concepções e de valores normativos que dizem respeito à ordem pública, e cuja finalidade é a de orientar ou influir no comportamento político coletivo.

Ao perder a distinção polêmica e negativa anterior, mais ligada à epistemologia e aos limites do conhecimento, seu significado transferiu-se para o de um “sistema de idéias

conexas com a ação prática, no interior do qual se agrupam um programa e uma estratégia destinados a defender ou a mudar a estrutura política existente” (Carl Friedrich). Ou ainda, “as ideologias são sistemas de crenças explícitas, integradas e coerentes, que justificam o exercício do poder, explicam e julgam os acontecimentos históricos, identificam o bom e o mau na política e fornecem uma orientação para a prática” (Herbert McClosky). Definida assim como sistema de idéias harmônicas e vinculadas a uma ação política, a ideologia abandonou sua crítica epistemológica original (nascimento, alcance e valor do conhecimento), assim como a ela se referiu Engels em uma carta a seu amigo Mehring: “os reais motivos que o impelem (ao indivíduo ou pensador que reflete sobre uma determinada situação) ficam desconhecidos para ele, pois de outra forma não se trataria de um processo ideológico real. Portanto, ele imagina motivos falsos ou aparentes”. E pode imaginá-los não por que queira, mas por que as falhas, os vazios de sua visão teórica não recobrem o processo total e movente da realidade (e as idéias tomam o lugar das condições e dos nexos reais não recuperados).

Agora, no entanto, ela passou a marcar apenas a diferença entre, de um lado, a constituição de princípios coerentes ou pouco flexíveis das elites políticas, e, de outro, a incoerência habitual ou maior fluidez do homem comum, relativamente a seus preceitos de vida privada e coletiva. Nesta acepção fraca, a ideologia não consegue ultrapassar a condição de “crença política”, pois embora seja capaz de organizar uma determinada representação do mundo e das relações sociais (seu aspecto cognitivo), ela procede a essa sistematização recorrendo a *interesses materiais* (incorpora elementos imediatos ou pragmáticos), e a *fatores emotivos ou passionais* (esperanças e desejos, medos e preconceitos). A incorporação de elementos subjetivos à idéia de ideologia foi feita inclusive por pensadores de esquerda, como Louis Althusser. Em sua opinião, ela “expressa uma vontade, uma esperança ou uma nostalgia, mais do que descreve uma realidade”. Portanto, ao lado do aspecto cognitivo, haveria um forte componente emotivo ou afetivo. Lidaria, ao mesmo tempo e de modo conjugado, com o entendimento do real, o imaginário da paixão e o interesse ou o privilégio relativo, mas transposto à condição de fenômeno universal.

Declínio das ideologias? - A partir de meados do século XX, e após a segunda guerra mundial, começou-se a discutir um possível “declínio das grandes ideologias” (conservadorismo, liberalismo, socialismo, comunismo), por vezes chamadas de “grandes relatos” ou sistemas políticos. Raymond Aron ou Edward Shils, por exemplo, apontaram para a redução progressiva dos conteúdos extremistas que até então elas continham, fossem de origem pragmática ou passional. As intervenções estatais e a aceitação do Estado de Bem-Estar Social (*Welfare State*) nos países do centro do capitalismo, caminhavam paralelamente à condenação do stalinismo e à formação de novas esquerdas, menos avessas aos valores liberais e mais críticas em relação ao papel onipresente do Estado (o que o leva à ineficiência e à coação da liberdade). Ambos os movimentos estariam assim diminuindo os conflitos entre as duas visões de sociedade.

Um segundo argumento, que se tornaria mais evidente após a derrocada do comunismo soviético, é o de que esse declínio estaria contido no aparecimento de novos problemas políticos e socioeconômicos, aparentemente desvinculados ou pouco influenciados pelos antagonismos tradicionais (direita e esquerda, liberdade e igualdade, capital e trabalho, etc). Ou seja, embora esses fundamentos continuem a existir para as ideologias gerais, as questões que agora eclodem o fazem de maneira fragmentada e só podem ser convenientemente tratadas fora dos quadros teóricos convencionais. Problemas como o desarmamento mundial e a paz, a igualdade das mulheres, a aceitação das minorias, a educação no mundo tecnológico, a preservação dos ecossistemas, a sexualidade, o terrorismo e o narcotráfico ou o controle demográfico. Tratar-se-ia mais da *eficiência e da eficácia* da gestão política do que dos antigos ideais provenientes do século XVIII. Enfim, o

declínio das ideologias também poderia ser observado na gradativa “despolitização” da representatividade. E ela estaria expressa, em relação aos eleitores, nos graus elevados de abstenção e de votos nulos e brancos, no desprestígio generalizado das classes políticas e na recusa do debate público (apoliticismo). Pelo lado partidário, na conformada semelhança dos programas e plataformas dos candidatos e na atuação indiferenciada dos eleitos.

Por outro lado, autores como C.W.Mills, LaPalombara ou M.Harrington negam, em primeiro lugar, que um possível declínio seja sinônimo de *fim* das ideologias. Na seqüência, recusam que o fenômeno ideológico possa desaparecer como forma de representação coletiva ou ideário da sociedade, pois a tese, por si só, esconderia o abandono de vários ideais humanos sobre o aprimoramento da convivência civilizada, reafirmando, sim, a manutenção das severas desigualdades ainda existentes. Isto é, a idéia do declínio já seria, ela mesma, uma forma ideológica neoliberal. Por fim, que os conflitos anteriores e os antagonismos atuais permanecem em jogo: liberdade total do mercado (neoliberalismo), caráter regulador do Estado e interesses públicos; a distância crescente, em uma economia informaticamente globalizada, entre países ricos e pobres; a decadência dos valores do trabalho vivo e assalariado em economias automatizadas; a irrealidade ou descompasso entre o valor da produção física e os estoques financeiros especulativos, sem barreiras; o poder e os interesses dos conglomerados privados (feudos econômico-tecnológicos de uma nova “Idade Média”) e as prerrogativas públicas; a distribuição interna da riqueza, o avanço contínuo do desemprego, o reaparecimento da pobreza (no interior de nações ricas), a contenção dos privilégios de classe e a universalização dos direitos sociais.

Ideologia e comunicação de massa - Também o desenvolvimento da semiologia relançou o fenômeno ideológico que estaria presente, e de modo até mesmo abusivo, nos mitos contemporâneos, esses que são criados ou disseminados pelos meios de comunicação de massa. A ideologia teria se imiscuído no cotidiano do jornalismo e da publicidade, dois mecanismos pelos quais os “fatos” ganham vida ou adquirem a espessura de uma “realidade”. Com uma grande vantagem, por sinal. Pois agora essa mitologia estaria sendo construída por meio de uma linguagem “despolitizada”, entendendo-se por isso uma linguagem que não visa agir ou investigar as causas dos fenômenos socioculturais, mas enaltecer, por palavras e imagens, os produtos destinados ao consumidor (algo menos que o cidadão) e aproveitar-se das coisas para falar de si mesma, expor-se como metalinguagem.

A análise dessa transposição foi a que realizou Roland Barthes. Para ele, o mito é uma fala ou exposição de idéias e sentimentos que se define não tanto pelo objeto a que se refere, mas pela *maneira como diz ou profere*. Como exemplo, escreve o autor: “Estou no barbeiro, dão-me um exemplar do Paris-Match. Na capa, um jovem negro, vestindo um uniforme francês, faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos numa prega da bandeira tricolor. Isto é o *sentido* da imagem (o significante, ao mesmo tempo termo final do sistema lingüístico-visual e termo inicial do sistema mítico). Ingênuo ou não, bem vejo o que ele significa (seu *significado*): que a França é um grande império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretensão colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores... há um significante, formado ele próprio por um sistema prévio (um soldado negro faz a saudação militar francesa); há um significado, uma mistura intencional de ‘francidade’ e de ‘militaridade’. Dessa relação entre o sentido e o significado aparece a significação. No caso, a integração e a igualdade sociais. Mas o que se pode perceber é que a significação final dessa imagem opera uma deformação intencional. O negro que saúda a bandeira não é, na realidade, nem o símbolo do império, nem o de uma comunidade fraternal e francesa. Ou melhor, pode sê-lo apenas pelo lado do vencido, do

submisso, de uma história política, colonial e imperialista que já se evaporou. De maneira idêntica a que ocorre na ideologia, elidiu-se a “visibilidade” do passado e foram esquecidas as contradições do presente. O mito não esconde nada daquilo que mostra, mas continuamente o deforma.

Como na teoria psicanalítica, o sentido latente de um comportamento modifica o sentido manifesto, reconhecível. Essa ideologia dos mitos cotidianos (dos produtos de limpeza e de higiene, dos sanduíches e das “estrelas”) constitui um alibi, isto é, um movimento que repõe idéias e sentimentos em outro lugar, deslocando-os da intencionalidade original. O lugar primitivo desaparece para que nele surja uma evidência “plenária, intransitiva e teatral”, indispensável ao reino do consumo. O sentido passa a valer apenas como *forma*. Daí ser um roubo permanente da linguagem. E nenhum sentido está imune ou resiste à deformação mitológica. A fórmula matemática de transformação e equivalência entre energia e matéria, $E=mc^2$, pode ser justaposta à figura de Einstein e servir para a venda de guitarras elétricas, jornais ou para o lançamento de um tênis “cientificamente planejado”. E o consumidor do mito considera essa significação – o sentido em sua relação com o significado – um sistema de “fatos”, algo natural. Na verdade, não passa de um sistema semiológico, ou seja, de um sistema simples de valores intencionais.

O fenômeno artístico - Na qualidade de um objeto ou processo que interpreta a realidade ou se propõe como tal, a arte não deixa de conter elementos ideológicos, seja de modo evidente ou sutil, seja de maneira clara ou latente. E esse vínculo decorre da necessidade de se dar ou transmitir um *sentido*, algo inerente à obra artística. Como nos lembra Arnold Hauser, “no final, toda a arte genuína nos reconduz, por um desvio que pode ser mais longo ou mais curto, à realidade. A arte maior dá-nos uma interpretação da vida que nos permite enfrentar, com maior ou menor êxito, o estado caótico das coisas e extrair da vida um sentido superior, isto é, convincente e seguro” (Teorias da Arte ou A Filosofia da História da Arte).

Se as pinturas rupestres, por exemplo, se destinavam a contribuir para o sucesso da caça coletiva, então os seus pintores deveriam acreditar nos poderes mágicos da representação, na correspondência misteriosa entre gestos visíveis e forças invisíveis. E mais efetivo seria o efeito desejado quanto mais naturalista fosse a imagem obtida. De outro ponto de vista, se o drama burguês veio a substituir a “tragédia clássica”, em meados do século XVIII, é crível supor que seus protagonistas reivindicavam na época um papel histórico de classe tão importante quanto aquele que a aristocracia havia desempenhado desde a antiguidade. A própria linguagem da dramaturgia séria, antes elevada e nobre, quer dizer, compatível com preceitos retóricos de velhas estirpes dirigentes, teve de se modificar para adaptar-se ao cotidiano prosaico das camadas burguesas e populares em ascensão.

Assim como a ideologia geral, sociopolítica, a arte, embora ofereça um sentido relativo ou uma interpretação particularizada (presa à subjetividade do autor, às circunstâncias de época), pretende-se “normativa” ou “exemplar”. Esse fenômeno, novamente segundo Hauser, não implica contradição “no fato da arte ser ideológica e, simultaneamente, ter valor objetivo... a arte permanece na mais íntima relação com a realidade social... é dirigida numa forma bastante franca e direta para objetivos sociais, serve mais manifesta e inequivocamente como arma ideológica, como panegírico ou propaganda, do que as ciências objetivas” (idem, *ibidem*).

Não foi por acaso ainda que as reivindicações de “autonomia” da estética ganharam força com as idéias capitalistas de livre comércio e de expansão da mercadoria. Como lembra Terry Eagleton (Ideologia da Estética), “Uma vez que os objetos se tornam bens de consumo no mercado, existindo para nada e para ninguém em particular, eles podem ser racionalizados – falando-se ideologicamente – como existindo inteira e gloriosamente para

si mesmos. É esta noção de autonomia e auto-referência que o novo discurso da estética está interessado em elaborar”. Ou seja, no mundo burguês da livre iniciativa e do mercado impessoal, o artista descobre-se como identidade única, como sujeito que se dá leis subjetivas ou que se permite seguir predominantemente os impulsos interiores. A esse discurso ideológico da estética pôde corresponder, de modo pertinente e num primeiro momento, o estilo romântico. E a seguir, o expressionismo e as correntes explosivas e radicais do alto modernismo. *Arte no Século XX e *Estética.

IDÍLIO

Inicialmente, na Grécia, uma poesia breve destinada a representar um “pequeno quadro” (*eidyllion*), versando sobre assuntos os mais diversos (líricos, épicos, heróicos, etc). No entanto, como a maioria desses quadros tinha por conteúdo paisagens e sentimentos campestres, dado o predomínio da vida agropastoril, logo o vocábulo consolidou-se como sinônimo de bucólico ou de égloga (também égloga). Entre seus mais reconhecidos cultores estão Teócrito, cujos Idílios influenciaram diretamente Virgílio (Bucólicas), Longus (Dáfnis e Cloé, em forma de romance), Pierre de Ronsard (Éclogas e ainda Elegias, Mascaradas e Pastorais), Iacopo Sannazaro (Arcádia), Rodrigues Lobo (O Pastor Peregrino), Bernardim Ribeiro (Menina e Moça), Edmund Spenser (Calendário do Pastor), William Browne (Pastorais da Bretanha), Cervantes (Galatéia), Milton (Lycidas), Bernard de Fontenelle (Poesias Pastorais), Alexander Pope (Pastorais) ou Salomon Gessner (Idílios, Novos Idílios), além de numerosos poetas vinculados ao arcadismo. *Bucólico, *Écloga e *Drama Pastoril.

IDIOFONE, IDIÓFONO. *INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO.

IDIOLETO

1. Os traços particulares e sistemáticos que um indivíduo faz da língua, e que caracterizam suas formas de expressão cotidiana. Por vezes, dependendo do menor domínio sobre a língua, os idioletos se afastam das normas cultas. 2. Em literatura, significa também os modos singulares com que um autor emprega a gramática, seu “raciocínio gramatical”, dando-lhe feições distintas. James Joyce ou Guimarães Rosa, por exemplo, apresentam traços marcantes de idioleto literário, por meio de seus neologismos. Do grego *idiotes*, particular ou individual.

IDOLOPÉIA

Figura retórica pela qual um pensamento ou discurso é imputado a uma pessoa morta, de maneira provável ou apenas imaginariamente. A frase pretensamente dita por Galileu durante o seu processo inquisitorial – “E no entanto, se move” (*eppur si muove*) – reafirmando o movimento da Terra, constitui uma idolopéia de tipo legendário, por não existir qualquer indício real de sua proferição.

ILHA DE EDIÇÃO

Equipamento para reproduzir e editar (montar) as imagens técnicas e os sons de vídeo e televisão, transferindo os sinais magnéticos de uma fita para outra (que será finalmente exibida), contendo, no mínimo, dispositivos para “corte”. Nessa tarefa, a ilha se acopla, simultaneamente, a um aparelho emissor ou de saída, e a outro de gravação ou entrada. Dela ainda podem fazer parte equipamentos de efeitos especiais para tratamento e acréscimo de imagens, na fase denominada de pós-produção.

ILUMINAÇÃO

No âmbito artístico – fotografia fixa, teatro, cinema e vídeo – diz respeito ao conjunto de dispositivos, técnicas e efeitos luminosos ou colorísticos destinados não só a transmitir visibilidade cenográfica, mas a sugerir e valorizar as ações dramáticas ou os ambientes nos quais elas ocorrem, contribuindo para ressaltar aspectos significativos – formais e psicológicos – da cena concebida ou da imagem representada. Basicamente, há três variáveis no estudo da luz e de seus efeitos possíveis: a *direção* (de frente, de trás, da esquerda, da direita, de baixo, de cima), a *natureza* (luz direta, rebatida, dura, difusa, filtrada) e a *intensidade* (fraca, forte, correta ou equilibrada). Quanto às posições – considerando-se a relação entre a câmara e o assunto ou cena –, existem igualmente três possibilidades: luz *de ataque* (também chamada principal ou básica, emanada de uma refletor atrás da câmara e que incide diretamente sobre a face do objeto), de *compensação* (a luz incidente de um refletor que permite visualizar as sombras contíguas, de forma semelhante aos efeitos da reflexão solar na atmosfera e nas nuvens) e *contraluz* (feixe incidente sobre o personagem ou objeto, mas projetado pela parte de trás ou posterior, criando um efeito de aura, de distanciamento e leveza; em inglês, *back light*). Significa ainda posicionar a câmara contra uma fonte de luz, a fim de se obter uma silhueta do objeto.

*Diretor de Fotografia.

ILUMINISMO, ILUSTRAÇÃO

As luzes da razão: um desafio - Algumas características da mentalidade e da cultura renascentistas – o racionalismo, o naturalismo e o humanismo – serviram de esteio e de seminário a este movimento ao mesmo tempo intelectual, filosófico, político, social e econômico do século XVIII europeu. Também chamado “Século das Luzes”. Misto de razão e de crença (ou ao menos de esperançosa expectativa) no progresso, de revolta e de reformas políticas, o Iluminismo ainda hoje permanece atual, tanto pelo aspecto afirmativo das liberdades individuais, da ética e da justiça, como pelos perigos sutis de um “autoritarismo esclarecido”, e, assim, pretensamente racional.

Não sem exceções, a época anterior, a do seiscentos, estivera sob a predominância do absolutismo político, no qual as prerrogativas individuais e uma suposta ou desejada soberania do povo submetiam-se ao direito divino dos reis. Tal poder valia mais pela força real e simbólica de coesão social, representada na figura do rei (sob o comando do Um, como a ele se referia La Boétie), do que como forma de tornar independentes os homens. Fora ainda o período mais agudo da Contra-Reforma católica, cujo emblema se estampava na férrea disciplina dos jesuítas, guardiães da tradição, da revelação e da autoridade papal. E assim também do moralismo excessivo dos jansenistas, para quem o homem, em estado de natureza, só se revela pela concupiscência.

A idéia de Iluminismo ou de Ilustração (*Lumières* para os franceses, *Aufklärung* para os alemães, *Lumi* para italianos, *Enlightenment* na Inglaterra e *Ilustración* entre espanhóis) residiu na crítica racional e autônoma do pensamento e das ações, na construção de conhecimentos capazes de revelar as “luzes” (a verdade) por oposição às “trevas”, às “sombras” ou ao lado obscuro, supersticioso, mítico ou ignorante do homem.

Essa metáfora da luminosidade já houvera sido empregada pelas religiões com um sentido místico, ou seja, de epifania ou revelação divina imediata. A Ilustração, e antes dela Descartes, chamaram a razão de “luz natural”. Ou seja, seus adeptos buscaram secularizar e transferir para o esforço contínuo da razão e para a disciplina empírica do entendimento aquilo que antes era um fenômeno de fé. Propôs-se a emancipação das áreas do conhecimento (ou a diversificação dos estudos científicos) que as teologias (católica ou luterana) e a metafísica sempre procuraram unir e submeter a seus critérios. As relações fundamentalmente humanísticas, isto é, aquelas do homem consigo mesmo e com a

natureza, seriam as mais determinantes para que o progresso humano se realizasse gradual e seguramente.

No dizer de Gotthold Lessing, o famoso polemista da religião, crítico de artes e dramaturgo alemão, “o mais nobre assunto de estudo para o homem é o homem”. A autonomia do pensar, o livre exame do entendimento, tornou-se uma condição indispensável do projeto. Devia-se recusar a *autoridade* quando nesta se encontrasse ausente a consistência lógica da realidade. Energicamente, tal idéia foi sintetizada na máxima de Von Sonnenfelds: “Toda tradição que não tenha uma base justificável deve ser automaticamente abolida”. E o princípio do individualismo, no sentido melhor de um homem independente e capaz de desenvolver por si o exame e a crítica do mundo, exteriorizou-se na resposta de Kant à pergunta “O que é o Iluminismo?”, feita pelo editor da Revista Mensal Berlinesa (*Berlinische Monatsschrift*), em 1783: “É ... a saída do homem de sua menoridade (intelectiva e cognitiva), pela qual ele é responsável. Menoridade, ou seja, a incapacidade de se servir do próprio entendimento sem a orientação de outrem... incapacidade que não está em uma deficiência de seu entendimento, mas na carência de decisão e de coragem para dele fazer uso sem a direção alheia. *Sapere Aude!* (saber ousar). Tem coragem de servir-te do teu próprio entendimento! Eis a divisa das Luzes”.

Ética ou moral, mesmo na ausência de Deus - A tentativa de construção de uma “filosofia da natureza” conduziu vários pensadores da época a um materialismo declarado (sobretudo na França – La Mettrie, Diderot, d’Holbach). Ou então a um deísmo distanciado (Voltaire, Kant), cuja concepção de Deus se restringia ao modelo máximo de razão ou arquiteto do universo, sem interferências na vida cotidiana, nem sequer garantias de salvação eterna (Locke já defendera antes a impossibilidade de se demonstrar a espiritualidade da alma). Como então edificar uma moral necessária na ausência da religião, de princípios e garantias superiores? Que critérios podem ser universais sob a “permanente inconstância do homem” (Voltaire), “se a história da humanidade é um imenso mar de erros, no qual umas poucas e obscuras verdades podem achar-se aqui e ali” (Cesare Beccaria)?

Uma das possibilidades é a de d’Holbach. Se os homens agem em decorrência do prazer e da fuga à dor, “não contribuem para o bem-estar de seu semelhante, senão quando os leva a isso a satisfação que procuram; e disso se afastarão quando os desagrade (Sistema da Natureza ou das leis do mundo físico e do mundo moral). O problema se resolve então pelo Direito ou pela Legislação, isto é, por um sistema de sanções passíveis de estimular os atos de virtude e de condenar as ações contrárias ao bem-estar comum.

Já para Kant, a moral começa a adquirir valor na *boa vontade*. Mas como esta pode conter uma enorme diversidade de motivos – interesse pessoal, prazer, egoísmo, benevolência, piedade, amor ao próximo, etc –, não é nela que se encontrará a racionalidade desejada ou requerida. A moral só é racional quando vale para todos e em qualquer tempo, ou seja, quando se torna **universal**, independente da finalidade de um propósito particular. Atos como não roubar, não matar ou mesmo saldar as dívidas, impõem-se como razões universais, extensíveis a todos os homens, em qualquer tempo, lugar ou circunstância. Logo, o dever não é uma atitude ou ato agradável, não significa sedução. É sim uma necessidade de fazer o bem sem ser tângido por uma emoção, mas como obediência racional. Impõe-se como lei pura, formal e, ao mesmo tempo, negativa – a que interdita as inclinações apaixonadas. São os *imperativos categóricos* da razão, ou as formas puras da legalidade. “Age de acordo com uma máxima tal que possas querer, ao mesmo tempo, que ela se torne lei universal”, ou, da mesma maneira, “Age de tal sorte que uses da humanidade, o mesmo em tua pessoa como em outro, sempre como um *fim*, jamais, simplesmente, como meio”. Essa razão prática nada tem a ver com generosidade,

com o que seja agradável ou traga felicidade a quem a exerça. Trata-se de uma obediência comum, de um dever formal que nega as inclinações puramente afetivas (amor ou ódio, simpatia, comiseração, aversão).

Características mais evidentes – Entre os principais aspectos, a *razão iluminista* consiste:

1) na abertura de todos os espaços até então proibidos ao entendimento, por força da tradição e da autoridade, laicas ou religiosas. Quando a razão se debruça e investiga a sociedade e a natureza, é capaz de perceber constantes universais e, por seu intermédio, formular leis. Retroativamente, essas mesmas leis são acessíveis à razão. Logo, a racionalidade é algo inscrito e convergente nas relações entre o mundo e o homem. É também por ela que o ser humano descobre, ascende ou conquista a liberdade, não apenas a de pensar, mas a de reformular e reconstruir seu universo sociopolítico;

2) na reabilitação das paixões e do prazer, necessários à satisfação pessoal, desde que não haja prejuízo ou corrupção da sociabilidade, pois a felicidade subjetiva não deve contrapor-se à virtude pública;

3) na perspectiva otimista e ininterrupta do progresso material, conduzido pela teoria e pelo exercício da prática, da observação, do experimento científico e da invenção técnica. Embora houvesse figuras contrárias à idéia de uma evolução tendente ao aperfeiçoamento humano (Rousseau, Hume), a concepção mais difundida era a do caráter progressivo da civilização. Um caminho que a história mostrava ser da animalidade à humanidade, da barbárie à civilização, do estado de natureza ao estado de cultura (Voltaire, Diderot, D’Alembert – os enciclopedistas franceses – ou Edward Gibbon, na Inglaterra);

4) na universalidade ou cosmopolitismo do homem, para além das barreiras geográficas, nacionais ou políticas. O ser humano, em sua plenitude cultural, é um cidadão do mundo. A noção de pátria só tem sentido para homens livres e de paz. É mais escolha do que acaso. Constitui uma preparação para a sociedade internacional dos povos (Fougeret de Monbron em seu “O Cosmopolita ou o Cidadão do Mundo”, bem como Kant *in* “Idéia de uma História Universal de um ponto de vista Cosmopolita”);

5) na utilização pragmática e construtora do saber e do conhecimento aplicado, que ultrapasse a reflexão meramente especulativa. As ciências – naturais e sociais – só podem ganhar significado efetivo quando impulsionam o progresso, o bem-estar comum e alargam o território da cidadania;

6) na defesa da educação como processo civilizatório e meio de elevação espiritual. Cientes de que as paixões e os apetites configuram aspectos inerentes ao homem, como ser animal e natural, Helvétio ou Diderot, por exemplo, não encontram outra saída a não ser na prática artificial do poder pedagógico – a única via ainda possível de superação da menoridade ou ainda da *minoridade* (juntando-se ao sentido corrente de “menor de idade” o de “minorar”, diminuir, tornar ainda menor). Ou seja, desta tendência quase infinita de credulidade, estupidez e superstição de que o vulgo é capaz. Mas como o Iluminismo nunca se mostrou unitário, podemos perceber neste assunto um exemplo de suas variações. Enquanto o “democratismo” de Rousseau previa uma educação geral e popular, Voltaire preferia uma ação reservada às elites, convencido de que, com a plebe, perdia-se tempo e esforço. Majoritariamente, os enciclopedistas acreditaram na possibilidade de uma “educação dos soberanos”, pela qual estes se convenceriam das causas populares, evitando revoluções políticas. O lema “tudo para o povo, nada pelo povo” resumia essa perspectiva de despotismo esclarecido;

7) na tolerância para com as escolhas religiosas individuais, independentemente da opção oficial do Estado ou do poder soberano (habitual na época). No entender de Voltaire, por exemplo, a intolerância era o fruto deteriorado do “cristianismo real”. Nenhuma outra

crença, antiga ou contemporânea, pretendia tão amplo e exclusivo poder sobre a vida interior, pública ou privada dos homens.

Foi também no bojo do pensamento iluminista que o racionalismo e a liberdade de ação produtiva se introduziram na economia política, sobretudo a de origem inglesa. O que se procurava então era extinguir a arbitrariedade das ações governamentais, substituíveis pela formulação de leis naturais e, portanto, necessárias ao progresso e à riqueza das nações. Por exemplo, a divisão do trabalho e a compatibilidade espontânea entre os objetivos de produtores e de consumidores (*a mão invisível* que governa o livre jogo dos egoísmos privados) na concepção de Adam Smith. Nascia aí o liberalismo econômico, de formidável influência no campo político-social.

Críticas ao projeto - Uma crítica “ilustrada” do próprio Iluminismo demonstrou, no entanto, que a razão não é moldada apenas por virtudes, senão também por defeitos. Em um texto comum, escrito por Benjamin e Adorno sobre o próprio conceito, podemos ler: “Desde sempre o iluminismo, no sentido mais abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal... O que os homens querem aprender da natureza é como aplicar suas possibilidades para dominá-la inteiramente e aos homens. Fora disso, nada conta... O que importa não é aquela satisfação que os homens chamam de verdade, mas a *operation*, o proceder eficaz... Caminhando em busca da ciência moderna, os homens se despojam do sentido... O que não se ajusta às medidas do cálculo e da utilidade é suspeito para o iluminismo”. Acusa-se, portanto, o caráter instrumental que as formas do pensamento ocidental adquiriram desde o “cientificismo” de Bacon e que se espalharam pela economia, pelos aparatos judiciários ou pela política. Sua tendência às grandes abstrações acaba por desconsiderar o particular, o variável e até mesmo o concreto vivido.

Assim, a razão não se manifesta de modo soberano ou puro, mas condicionada por fatores ou deformações:

1) econômicas e sociais – a vertente marxista da crítica ao capitalismo, feita, entre outras, pela mesma Teoria Crítica da Escola de Frankfurt: “A luta contra as ilusões harmonicistas do liberalismo, o desnudamento das contradições a ele inerentes e a abstração de seu conceito de liberdade são... distorcidas a ponto de se tornarem palavreado reacionário. A frase segundo a qual a economia, em vez de dominar os homens, deve servi-los, é pronunciada exatamente por aqueles que nunca quiseram que se entendesse por economia outra coisa que os interesses de seus financiadores... A coletividade é equiparada com a ordem decadente por eles defendida” (Filosofia e Teoria Crítica). Acrescente-se a esses argumentos o consumo descontrolado e viral dos recursos renováveis do planeta, os desperdícios imensos das populações ricas, estimulados por uma economia que necessita criar demandas permanentes, inclusive as novíssimas virtuais. O que também resulta na transformação do cidadão (idéia política) em simples consumidor (concepção economicista);

2) psíquicas, isto é, de origem inconsciente ou pulsional – a análise freudiana do aparelho mental, que subverte constantemente o decantado freio ou equilíbrio racional sobre as paixões;

3) instrumentais e burocráticas, pelas quais a adequação dos fins aos meios (que passam a ganhar evidência ou supremacia) corrompe os valores normativos e desejáveis da justiça social e da liberdade individual – as tiranias de esquerda e de direita, a burocratização das instituições, públicas e privadas, sobretudo as de ordem política, apartadas de problemas e de reivindicações sociais, o domínio da técnica ou da tecnocracia;

4) filosóficas e ideológicas, pelas quais o saber e a razão justificam, antes de tudo, o poder nas relações humanas, seja ele político, social ou econômico. Para Foucault, por exemplo, a Ilustração é um movimento de normalização, de disciplina, um alibi da repressão; ou ainda, os reparos que Walter Benjamin fez à noção de *experiência*, em Kant, uma idéia ainda baseada na individualidade do sujeito, desconsiderando outras formas empíricas que também levam ao conhecimento, como as experiências lingüísticas, estéticas, histórico-sociais ou mesmo religiosas;

5) culturais – por intermédio da cultura de massa (conferir a expressão) – que desenvolve, de modo avassalador, o antiintelectualismo, o conformismo, a banalidade populista, a homogeneidade dos desejos e a desvalorização da alta cultura, dificultando uma possível caminhada do indivíduo rumo à sua autonomia.

A esperança se mantém - Apesar de tudo, no famoso discurso que proferiu ao receber o prêmio Adorno de 1980 (*O Moderno – Um projeto inacabado*), Jürgen Habermas reafirmou a idéia de que a modernidade, “projeto do Iluminismo”, não fracassou em seus princípios, nem em suas esperanças de emancipação. Ela se acha, sim, inacabada, mas nem por isso deixa de ser um estímulo e “emulação para os intelectuais”. Retirar sua base racionalista e universalista seria um crime contra a humanidade.

Assim, uma cruzada ainda viva, pertinente e necessária do Iluminismo, segundo agora Sérgio Paulo Rouanet, estaria: “... no pluralismo e na tolerância, no combate a todos os fanatismos, sabendo que eles não se originam da manipulação consciente do clero e dos tiranos, como julgava a Ilustração, e sim da ação de mecanismos sociais e psíquicos muito mais profundos. Revive a crença no progresso, mas o dissocia de toda filosofia da história, que o concebe como uma tendência linear e automática, e passa a vê-lo como algo de contingente, probabilístico e dependente da ação consciente do homem. O único progresso humanamente relevante é o que contribui de fato para o bem-estar de todos, e os automatismos do crescimento econômico não bastam para assegurá-lo. O progresso, nesse sentido, não é uma doação espontânea da técnica, mas uma construção racional, pela qual os homens decidem o que deve ser produzido, como e para quem, evitando ao máximo os custos sociais e ecológicos de uma industrialização selvagem... mantém sua fé na ciência, mas sabe que ela precisa ser controlada socialmente e que a pesquisa precisa obedecer a fins e valores estabelecidos por consenso, para que não se converta em uma força cega, a serviço da guerra e da dominação. Repõe em circulação a noção kantiana da ‘paz perpétua’, com pleno conhecimento das forças socioeconômicas que conduz à guerra. Resgata o ideal do cosmopolitismo, do *Weltbürgertum*, sabendo que nas condições atuais a universalidade possível não poderá ir muito além da esfera cultural. Assume como sua bandeira mais valiosa a doutrina dos direitos humanos, sem ignorar que na maior parte da humanidade só profundas reformas sociais e políticas podem assegurar sua fruição efetiva. Combate o poder ilegítimo, consciente de que ele não se localiza apenas no Estado tirânico, mas também na sociedade, em que ele se tornou invisível e total, molecular e difuso, aprisionando o indivíduo em suas malhas tão seguramente como na época da monarquia absoluta. Luta pela liberdade, cômico de que ela não pode ser apenas a do *citoyen* rousseauísta, mas também a de todos os que se inserem em campos setoriais de opressão, regidos por versões ‘regionais’ da dialética hegeliana do senhor e do escravo, como a relação homem-mulher, heterossexual-homossexual, etnia dominante-etnias minoritárias... Sabe, enfim, que grande parte desses valores só podem ser realizados pela mudança das relações sociais, mas não desconhece que as tentativas até hoje empreendidas para mudá-las levaram a novas formas de tirania” (*As Razões do Iluminismo*).

ILUMINURA

Ilustração e/ou decoração realizada em livros manuscritos, medievais e renascentistas, contendo aplicações de ouro e pintada com técnicas de têmpera ou guache na obtenção das cores. Distinguem-se três tipos de iluminura: a) miniatura ou imagem figurativa, ilustrativa ou não do texto, ocupando toda a página ou parte dela; b) letra inicial, capitular ou, mais especificamente, *letrina, envolvendo cenas ou motivos de adorno; c) margem, referente a uma miniatura, ou forma decorativa à margem do texto. Após a preparação do pergaminho ou do velino, fazia-se um esboço do desenho. As partes a serem douradas eram trabalhadas em primeiro lugar, sendo recobertas com folhas finíssimas de ouro e então polidas; em seguida, aplicavam-se as cores e, finalmente, acrescentavam-se os detalhes pertinentes às figuras e tonalidade de pele. Do verbo latino "illuminare", no sentido de adornar, decorar. A prática da iluminura praticamente desapareceu no século XVI, embora permaneça como trabalho de restauração.

ILUSTRAÇÃO

1. Imagem figurativa ou abstrata que acompanha um texto, servindo como síntese, esclarecimento ou representação visual do tema, ou ainda como simples recurso estético, tendo por finalidade atrair o interesse e suavizar a leitura. 2. Como sinônimo de Iluminismo, consultar este último verbete.

IMAGEM

1. Tipo de signo icônico, ou seja, aquele que apresenta uma relação de semelhança visual ou de similaridade de forma com o objeto representado, sendo afetado diretamente pelo objeto. Casos, por exemplo, de uma sombra ou de uma pegada. 2. Análogo que substitui algo, servindo-lhe de testemunha, ou que evoca outra coisa nova ou inexistente, agindo, neste último caso, como invenção ou criação. Como quer que seja, constitui uma forma a carregar um conteúdo sintético de comunicação, de referência, de informação ou de conhecimento a respeito de um objeto ou fenômeno. *Imaginação, *Representação, Imagem e Simulacro. 3. Representação de coisas, idéias, sentimentos e relações de forma por meios gráficos (desenho, pintura), escultóricos, ópticos (fotografia, projeções técnicas, espelhos), mentais (sonhos, memória e idéias), perceptivos (dados dos sentidos, aparências) ou mesmo verbais (imagens poéticas, narrativas, descritivas, figuras de retórica). 4. Estampa ou reprodução gráfica. 5. Conceito, juízo de valor ou representação mental, verdadeira ou não, a respeito de pessoas, grupos, instituições, coisas ou produtos, relativamente cristalizada, mas, ainda assim, passível de modificação.

IMAGEM LATENTE

Imagem invisível formada por haletos de prata (por sais sensíveis à luz, como o brometo, o iodeto e o cloreto) sobre um filme ou película, e tornada visível após os processos de revelação e de fixação.

IMAGEM TÉCNICA

Imagem captada, transmitida ou fixada por aparelhos ópticos ou eletrônicos de registro, tais como as de câmeras fotográfica, de televisão, vídeo, cinema e computadores.

IMAGINAÇÃO, IMAGINÁRIO

Capacidade ou faculdade da consciência para evocar ou produzir relações, seres e objetos sob duas formas: na qualidade de testemunha, isto é, de um fenômeno que, embora ausente, já foi anteriormente percebido e retorna à idéia; na qualidade de criação ou invenção mental de fenômenos novos ou inexistentes (ver Fantasia). Como testemunha, a imaginação é reprodutora de uma percepção ou memória real. Sob o aspecto de ente

criado, a imaginação é criadora ou inventiva. Ambas não se excluem, podendo, ao contrário, combinar-se. Além disso, relacionam-se, de um modo ou de outro, com uma realidade inexistente aqui e agora, mas tornada presente, tanto por referência ao passado, ao próprio instante imaginativo ou ao futuro. Quando a capacidade imaginativa ultrapassa o terreno psíquico individual e se concretiza ou se difunde socialmente em obras ou ações culturais, entra-se no domínio da arte ou da investigação intelectual de natureza filosófica, técnica ou científica. Diz-se ainda imaginação evocadora aquela centrada em sentimentos e afecções pessoais; e imaginação fabuladora aquela vinculada a imagens sociais, étnicas ou mítico-religiosas (lendas) que narram e explicam o passado e a predestinação de um povo ou comunidade. Já o termo imaginário designa um conjunto interligado de imaginações que, por desvios ou compensações da realidade, procuram explicá-la ou justificá-la. Trata-se portanto de uma referência socialmente construída, em que se misturam imaginações reprodutoras e fabuladoras, em grande parte irreais, mas cristalizadas. Caso seja aceita a existência do inconsciente (consultar) como estrato fundamental da vida psíquica, de maneiras subjetiva ou coletiva, assim como sua faculdade de exteriorização em sonhos e processos de sublimação cultural, deve-se admitir, por conseqüência, que a imaginação não se reduz a uma faculdade da consciência.

IMAGISMO

Construção poética que dá preferência a imagens visuais, a coisas ou objetos concretos, dispostos, habitualmente, em uma seqüência. Exemplos em Oswald de Andrade: “Coqueiros / Aos dois, / Aos três, Aos grupos. / Altos / Baixos” (Longo da Linha); “Agora vamos correr o pomar antigo / Bicos aéreos de patos selvagens / Tetas verdes entre folhas / E uma passarinhada nos vaia” (Bucólica).

IMITAÇÃO

1. Na qualidade de princípio de criação artística, ver *Poética e *Arte. 2. Princípio musical da polifonia que consiste em se reproduzir um motivo da melodia em diferentes partes da estrutura sonora. O motivo inicial é chamado “antecedente”; suas imitações, “conseqüentes”. A imitação direta é a mais simples, pois o motivo conseqüente é quase idêntico ao anterior. A imitação contrária, ou inversão, indica que o período conseqüente inverte os intervalos do motivo antecedente – os que eram ascendentes, por exemplo, tornam-se descendentes, ou vice-versa. No movimento retrógrado, ou caranguejo, o motivo conseqüente tem início na última nota do antecedente, regredindo para a primeira. A imitação apareceu na transição da Idade Média para a *Renascença, incluindo-se como técnica de composição do *cânion ou cânone, e, mais tarde, do “ricercare” e da *fuga. *Repetição.

IMPOSTA

Em arquitetura, o bloco de pedra (ou eventualmente de madeira) situado na base de um arco, e que, por sua vez, apóia-se na extremidade superior de um muro, de uma coluna ou pilastra. As impostas mais elaboradas podem estar constituídas de partes, como o pulvino e o capitel. *Arco.

IMPRECAÇÃO

Figura de retórica pela qual se demonstra desprezo, se deseja o infortúnio, a desgraça ou se amaldiçoa alguém, uma idéia ou princípio. O mesmo que Execração. Nos Lusíadas há uma famosa imprecação, a do Velho do Restelo, que condena a ambição e os feitos marítimos humanos: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / Digno da eterna pena do Profundo, / se é justa a justa Lei que sigo e tenho! / Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho, / Te dê por isso fama

nem memória, / Mas contigo se acabe o nome e glória”. Também como imprecação ou execração podem ser tomados estes versos de Cecília Meirelles, endereçados aos poderosos de sempre: “Ó personagens solenes, / que arrastais os apelidos / como pavões auriverdes / seus rutilantes vestidos, / - todo esse poder que tendes / confunde os vossos sentidos: / a glória, que amais, é desses / que por vós são perseguidos” (Dos Ilustres Assassinos). O livro bíblico Eclesiastes constitui, todo ele, uma longa e grave imprecação contra a vaidade humana.

IMPRESSÃO

1. Em filosofia, entende-se por impressão a marca ou o sinal que os seres, objetos e fenômenos (naturais ou culturais) deixam no espírito, ensejando o processo de conhecimento, assim como o despertar de desejos ou apetites. Com este entendimento, David Hume (Tratado da Natureza Humana) definiu a impressão como “todas as nossas sensações, paixões e emoções, em sua primeira aparição na alma”. 2. Nas artes plásticas de reprodução gráfica, significa o processo de registro e de multiplicação de imagens sobre um suporte fino e destacável, como papel ou tecido. São basicamente quatro as técnicas utilizadas: a) a de entalhe (desenho escavado diretamente na superfície de uma chapa de metal, eventualmente com o uso da ação corrosiva de ácido); b) a de relevo (corte ou desbastamento de áreas laterais de um determinado material, fazendo sobressair o desenho, como na xilogravura); c) em plano, baseada na repulsão entre a água e um elemento graxo, também denominada de processo litográfico, e d) a de tela ou trama porosa, como a serigrafia. *Gravura *Entalhe, *Relevo, *Litogravura e *Serigrafia.

IMPRESSIONISMO E PÓS-IMPRESSIONISMO

Os ambientes socioculturais - A revolução da pintura impressionista teve seu instante deflagrador em 1874. Mas como qualquer outra insurreição cultural, as causas que lhe deram origem evoluíram de modo progressivo, derivadas de experiências, de princípios e de perspectivas lentamente consolidadas.

Do ponto de vista político-social, as décadas anteriores do século haviam sido continuamente turbulentas na França: Restauração Monarquista (1814-1830), Revolução de 30, Monarquia de Julho (1830-1848) e III^o Império (1848-1870), cuja debacle foi demarcada pela guerra franco-prussiana e a explosão da Comuna de Paris (1871). Esse período, o mesmo em que o grande capital consolidou o seu poder e expandiu as conquistas coloniais, assistiu também às lutas ideológicas entre idéias realistas (autoritárias ou constitucionais), liberal-republicanas e socialistas. Ao mesmo tempo, as recentes tecnologias aplicadas aos serviços públicos, a produção em massa de artigos novos para consumo, o aumento da popularidade da imprensa e da fotografia iam desenhando aquelas relações sociais e atitudes espirituais baseadas no dinamismo e rapidez urbanas, no frenesi das sensações efêmeras. Nessa efervescência econômica e sociocultural já tomavam parte as elites proletarizadas do comércio e da indústria que, na opinião do conhecido romancista Eugène Sue, formavam o “terrível oceano popular cuja maré engoliria toda a sociedade”.

Curiosa e contraditoriamente, enquanto se experimentavam os confortos contemporâneos e a fé no progresso material, surgia igualmente um difuso sentimento espiritual de desengano, expresso pelo neologismo “decadente” (título assumido por um jornal parisiense da década de 80). Com ele, sugeria-se uma “sociedade que se desintegra sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente... refinamento de apetites, sensações, gosto, luxo, prazeres; neurose, histeria, hipnotismo, morfinaomania, impostura científica... esses são os sintomas premonitórios de evolução social” (citado por Eugen Weber, França Fin-de-Siècle).

Assim, seria de se esperar que, no âmbito das artes plásticas, os valores tradicionalistas, marcados pelas estéticas neoclássica e posteriormente romântica, assim

como pelas instituições oficiais que rigidamente as conservavam (como a Academia das Belas-Artes), acabassem por sofrer ataques progressivamente contundentes. A insatisfação também comportava outro aspecto de natureza prática ou material. Isso porque as exposições oficiais possuíam uma importância decisiva para a carreira dos artistas. As telas a serem escolhidas passavam pelo crivo de um grande júri, formado por professores acadêmicos e pintores consagrados, e a desclassificação de obras concorrentes reduzia a possibilidade de se ganhar reputação no mercado e, com isso, a de obter-se compradores. A revolta com os métodos e critérios acadêmicos começou a gerar protestos públicos de vários alunos que cursavam, por exemplo, as aulas oficiais de Thomas Couture, ou mesmo as de alguns ateliês particulares, mas preparatórios para exames, como o de Charles Gleyre. Nos cafés freqüentados pela boêmia artística da época – o Tartanne, o Fleurus, o Bade, o Andler Keller e a Brasserie dos Mártires –, enaltecia-se a pintura mais livre de Corot e dos paisagistas de Barbizon (ver à parte) e o realismo de Millet e de Courbet (consultar Realismo-Naturalismo). Entre os jovens que não mais se adaptavam às regras técnicas ou às convenções institucionais, na maioria provincianos, encontravam-se então Édouard Manet (apesar de sua menção honrosa na exposição de 61), Claude Monet, Camille Pissaro, Paul Cézanne, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Fantin-Latour, Berthe Morisot, o americano James MacNeill Whistler e o holandês Johan Jongking.

A figura de Eugène Boudin, pintor mais velho que Monet, deve também ser ressaltada tanto por seu trabalho pessoal, quanto pelas orientações estéticas marcantes que transmitiu ao seu conterrâneo de Le Havre, além de facilitar-lhe contatos profissionais em Paris. Conforme Boudin registrou em suas cartas, “a época dos românticos já estava encerrada. Daqui por diante, devemos buscar as belezas simples da natureza, vista em toda a sua variedade e frescor... Tudo o que é pintado diretamente no lugar onde se encontra tem sempre uma força, um vigor e uma vivacidade que não se volta a encontrar no ateliê... (deve-se) mostrar uma obstinação extrema em conservar a primeira impressão, que é a melhor e a mais verdadeira” (trechos citados por Jean-Aubry e G. Cahen nas respectivas biografias do pintor).

Recusados e críticas - A idéia de se promover exposições de autores recusados pelo Grande Salão, algo que ajudou a consolidar a estética impressionista, partiu, inesperadamente, do próprio imperador Napoleão III ou de seus conselheiros mais próximos.

Em 1863, o júri oficial desqualificou cerca de três mil obras, de um total de cinco mil, promovendo o mais elevado corte até então registrado em sua história. A agitação nos meios artísticos e os comentários que se seguiram nos jornais chegaram ao conhecimento do governo e “Sua Majestade, querendo deixar ao público o julgamento da legitimidade dessas reclamações, decidiu que as obras recusadas devem ser expostas em outra parte do Palácio da Indústria. Esta exposição será voluntária, e os artistas que dela não quiserem participar deverão apenas comunicar sua decisão à administração” (comunicado oficial publicado no *Moniteur* em 24 de abril). Embora tenha sido visitado por grande número de pessoas, este primeiro salão foi mal recebido pelo público, provocando, não poucas vezes, risos e comentários acintosos. Mesmo a imprensa mais acessível aos jovens autores, como o *Courrier Artistique* do marchand Martinet (que acabara de expor 14 telas de Manet em sua galeria), chegou a escrever que a mostra representava um “triunfo” para o corpo de jurados e que ali se expunham muitas “coisas cômicas”. Somente alguns intelectuais, entre eles Zola, Baudelaire ou Prosper Mérimée, demonstravam interesse pelas obras modernas.

Em 1864, Monet, Renoir, Sisley e Bazille, a convite do primeiro, partiram para a floresta de Fontainebleau (à qual voltariam outras vezes), seguindo tanto as experiências quanto as recomendações de Corot, de Boudin e dos pintores de Barbizon. Entre estes, o mais radical

ou desviante era Charles Daubigny, sobre quem Théophile Gautier chegara a escrever: “É realmente lamentável que este paisagista de sentimento tão autêntico, tão justo e natural, dê-se por satisfeito com uma *impressão* e seja tão descuidado com os detalhes. Seus quadros não passam de esboços... oferecem apenas manchas de cor justapostas” (citado por Moreau-Nélaton – *Daubigny raconté par lui-même*).

Na mesma época, o crítico de arte Castagnary fazia o seguinte comentário sobre outro adepto de Barbizon, Jongking (*L'Artiste*, agosto de 63): “Gosto muito, pois é um artista até as pontas dos dedos, e nele vejo uma sensibilidade rara e genuína. Nele, tudo consiste na *impressão* (Jongking pintara duas telas tendo por tema Notre Dame, uma sob condições de intensa luz solar e outra enevoadada, fazendo com que os contornos das paredes se dissolvessem em ambas). Assim, o termo “impressão”, usado de maneira favorável (Boudin, Castagnary) ou contrária (Gautier), já circulava na década de 60, referindo-se, mais do que a uma pintura direta ou ao ar livre (importante, mas pouquíssimo praticada por Degas), à técnica de composição. Sua ousadia encontrava-se no tratamento ou na forma da pintura, devotada agora à captação e transposição de sensações visuais imediatas. Para que isso ocorresse, optou-se por contornos fluidos e modelações simplificadas, pelo toque fragmentado do pincel, o abandono da preparação da tela e da técnica do *esfumato, pelo subjetivismo perceptivo e a vivacidade de cores. A aplicação destas deu-se de maneira pura, isto é, sem fusões com os brancos e os pretos. Conseqüentemente, a sensação imediata dos efeitos luminosos e das condições atmosféricas ganharam prevalência sobre a “construção” idealizada ou calculada de um acabamento posterior em estúdio.

Uma nova estética se consolida no café Guerbois - O Salão de 1865 contou com um corpo de jurados bastante renovado e, talvez por essa razão, aceitaram-se quadros de vários pintores jovens, alguns participando dele pela primeira vez, como Degas e Monet. Além destes, estavam Fantin, Pissaro, Manet, Renoir e Sisley. Cézanne, no entanto, continuou de fora. O mais aclamado de todos foi Monet, que apresentara duas marinhas, cabendo a Manet (com o hoje famoso Olympia e Ecce Homo) ataques generalizados de todos os críticos, pró ou contra as novas tendências. Já no ano seguinte, porém, as discussões reacenderam-se, em grande parte estimuladas por Zola. Amicíssimo de Cézanne, e prevendo sua desclassificação, o escritor redigiu três artigos virulentos contra o júri e a pintura acadêmica (Meu Salão, para o jornal *L'Événement*), reivindicando, além disso, a necessidade de se retomar a mostra paralela dos recusados. A reação, embora não tenha sido intensa naquela ano, a não ser por cartas enviadas ao periódico, mostrou-se dura em 1867. Com exceção de Degas, Fantin-Latour e Whistler, os demais seguidores da corrente, então denominada “realista”, foram eliminados.

Todas essas peripécias serviram, no entanto, para aproximar cada vez mais os artistas e seus admiradores. Entre 1866 e 1869, por insistência de Manet que o houvera descoberto, passaram a reunir-se no café Guerbois, local em que discutiam idéias e técnicas, partilhavam convicções, apesar de certas desavenças, e traçavam rumos de ação em conjunto. Um dos temas ali recorrentes parece ter sido o do tratamento das luzes e das sombras, que para alguns (Monet) deveriam ser separadas por tons abruptos, enquanto, para outros (Renoir), uma sombra projetada sempre incorporaria as tonalidades circundantes, os reflexos, exigindo-se a “coloração das sombras” (uma superfície líquida, por exemplo, poderia conter reflexos vermelhos de um telhado próximo, ou os tons escurecidos do casco de um barco). Outro assunto, inevitável – o de exporem em conjunto, tornarem-se respeitados e, obviamente, venderem suas obras. Mas o conflito com a Alemanha fez com que o grupo se dispersasse temporariamente. Alguns se alistaram, a maioria refugiou-se em países vizinhos e Bazille morreu em combate.

Após o término da guerra e a instauração da III República, no entanto, ocorreram fatos estimulantes para os antigos freqüentadores do Guerbois. O marchand Paul Durand-Ruel

decidiu investir na compra de obras de Courbet (que participara ativamente da Comuna de Paris e se encontrava preso), dos paisagistas de Barbizon e dos opositores acadêmicos. Logo depois, em 1873, Durand fez preparar um grosso catálogo com as obras que adquirira, das quais 21 pertenciam a Manet, Monet, Pissaro, Sisley e Degas. Na apresentação, o crítico e poeta Armand Silvestre escreveu: “Ao olhar para a pintura desses artistas, o que primeiro nos impressiona é a carícia imediata que o olho dela recebe – antes de mais nada, é harmoniosa. Depois, o que a distingue é a simplicidade de seus meios. Descobre-se logo que todo o segredo consiste numa observação muito sutil e exata das relações entre os tons... O que aparentemente deveria apressar o sucesso desses recém-chegados é o fato de seus quadros serem pintados em uma gama singularmente alegre. Uma luz dourada os inunda e tudo neles é alegria, claridade e festa primaveril”. A aceitação do público amador cresceu também durante a “Exposição Artística das Obras Recusadas” daquele mesmo ano, evento que a nova república promovera para satisfazer as renovadas reclamações de outros jovens artistas, ainda inconformados com os critérios oficiais (para o Salão, apenas Berthe Morisot e Manet se inscreveram e expuseram, conseguindo o último comentários elogiosos por suas concessões aos “mestres antigos”).

A opinião de Silvestre traduzia uma forte característica do impressionismo. Já antes da guerra, e superando os seus horrores e a violenta repressão à Comuna, a pintura moderna da época estimulava a evasão de problemas políticos e sociais e se recusava a comentar fatos históricos. Concentrava-se quase que inteiramente em sentimentos de prazer, individuais ou coletivos: no bucolismo das paisagens rurais, no prosaísmo sereno ou esfuzilante de cenas urbanas, em miragens de luzes e de reflexos aquáticos, em visões líricas e graciosas de mulheres (damas, bailarinas ou lavadeiras), nas atitudes e situações descontraídas de passeios e de piqueniques em parques públicos. Resumindo-se, corporificava nas telas as sensações modernas do instantâneo e da fugacidade.

As exposições - Recuperando um desejo já aventado nas reuniões de Batignolles, Monet lançou entre os amigos a idéia de uma exposição unificadora, mesmo que subvencionada pelo próprio grupo. Acreditava que com ela se desvencilhariam definitivamente do Salão e das atitudes do júri, ainda que este se mostrasse agora mais acessível. A proposta foi aceita com uma surpreendente exceção – a de Manet, entusiasmado com o sucesso obtido no Salão de 73 e temeroso de que aquela “aventura” lhe fechasse as portas da Academia (ele jamais exporia com os amigos).

Apesar das discussões acirradas sobre que artistas deveriam ser incluídos, constituiu-se por fim uma sociedade por cotas financeiras, regida por normas. Convites foram feitos a outros artistas, mais jovens ou da geração anterior, que pela técnica ou pelo fervor de seus sentimentos, seriam bem-vindos à mostra. E assim se incorporaram à “aventura” personalidades como o velho Boudin, Armand Guillaumin e o gravurista Félix Bracquemond, num total de 29 participantes e 165 obras. A inauguração, divulgada pelos jornais da época, se deu no dia 15 de abril de 1874. Os meios acadêmicos e a maioria da crítica mostraram-se, mais uma vez, cáusticos e severos, com as esperadas exceções de Zola e Silvestre. Dez dias depois, o periódico humorístico Charivari publicava uma reportagem de Louis Leroy em que se registravam os comentários do crítico Joseph Vincent, convidado a visitar a exposição com o jornalista. Na saída, referindo-se a um guarda da mostra ali postado, Vincent o comparou a uma tela e assim resumiu suas observações: “Ele é suficientemente feio? De frente tem dois olhos, e um nariz e uma boca. O que os *impressionistas* não teriam sacrificado ao detalhe. Com tudo o que o pintor gastou de inutilidades nessa figura, Monet teria pintado vinte guardas municipais!” (o termo era a variação de um título dado às pressas por Monet a um de seus quadros: Impressão, o nascer do sol). Quanto à visitação, a mostra também se revelara um fiasco.

No ano seguinte, Monet, Renoir, Sisley e Morisot organizaram um leilão de suas obras no Hotel Drouot, mas os preços mais altos obtidos não ultrapassaram os 50 dólares (para as telas de Morisot). Todas essas dificuldades, no entanto, não impediram que o grupo insistisse na organização de novos eventos. Mas as desavenças pessoais entre os líderes começaram a se avolumar, fato registrado, por exemplo, pelo pintor Gustave Caillebote, que aderira ao movimento. Em carta a Pissaro, comentou: “Se existe alguém neste mundo que tem o direito de não perdoar Renoir, Monet, Sisley e Cézanne, esse é você, que passou pelas mesmas necessidades práticas que eles e não esmoreceu. Mas você é, na verdade, menos complicado e mais justo que Degas... Ele tem quase uma mania de perseguição. Não é que pretende convencer as pessoas de que Renoir tem idéias maquiavélicas?”. Assim, embora as exposições tenham continuado por mais sete anos (76, 77, 79, 80, 81, 82 e 86), várias ausências, alternadas ou definitivas, estampavam os conflitos internos. O brilho consagrador dos salões oficiais ainda atraía a atenção de muitos membros, que para lá continuaram a enviar seus quadros. Respondendo a Durand-Ruel, que o convidara a expor em 82, Monet, por exemplo, foi claro a esse respeito: “Gostaria que você dissesse a esses cavalheiros que não pretendo deixar o Salão. Não faço isso por prazer, mas... para livrar-me desse estigma de revolucionário que me amedronta... Delacroix estava certo ao dizer que um pintor deve buscar, a todo custo, todas as honras possíveis”. Nas exposições subseqüentes, alguns nomes iriam mais tarde se destacar na história da pintura, como o próprio Caillebote, a americana Mary Cassat, o simbolista Odilon Redon e, principalmente, Paul Gauguin (presente a partir de 79, ainda como aluno de Pissaro), Georges Seurat e Paul Signac (que participaram da última).

Apesar dos enormes embaraços ao seu reconhecimento, o impressionismo tornou-se a matriz de onde brotaram as rupturas mais completas da pintura do século XX. Intuitivamente, Gauguin já previa essas grandes metamorfoses em 1885, quando escreveu para seu amigo e pintor Émile Schuffenecker: “Os jovens que nos sucederão serão ainda mais radicais, e você vai ver que, dentro de dez anos, nosso extremismo só será visto como tal com relação ao nosso próprio período”.

Conseqüências ou pós-impressionismo - Com a chegada dos jovens Seurat e Signac, logo seguidos com entusiasmo por Pissaro e por Maxilien Luce, a técnica impressionista passou por uma primeira modificação já em meados da década de 80. Deixava de ser “romântica” (como a ela se referiu o mais velho dos três), para absorver as teorias científicas das cores, propostas pelo químico Michel-Eugène Chevreul e pelo físico Ogden N. Rood. Essas pesquisas afirmavam não haver na natureza uma “cor em si”, a chamada “cor local”, mas sim o fenômeno dos contrastes simultâneos. Por essa razão, a pintura poderia ser elaborada sob duas formas: com a *cor-matéria*, obtida pela mistura antecipada de cores na paleta, e a *cor-luz*, conseguida pela justaposição bem próxima, e diretamente na tela, de cores puras, a serem fundidas pelo olho do espectador.

Se as experiências tonais dos impressionistas tinham um forte componente subjetivo ou espontâneo, Seurat e Signac decidiram-se pela *cor-luz*, a das cores prismáticas, isto é, decompostas em tonalidades puras. Caberia então ao observador, colocado a uma distância conveniente, refazer as correspondências de cores. Em uma carta ao crítico Félix Fénéon, dizia Seurat ser indispensável “a pureza do elemento espectral como a pedra de toque da técnica”, a “fórmula de uma pintura ótica”. Para isso, limitou sua paleta às quatro cores fundamentais (azul, vermelho, amarelo e verde) e a seus tons intermediários (azul-violeta, violeta, violeta-vermelho, vermelho-laranja, laranja-amarelo, amarelo-verde, verde-azul). A importância dos efeitos luminosos, antes instintivos, ganhou então um caráter disciplinado. A primeira tela que realmente demonstrou as novas perspectivas – Tarde de Domingo na ilha de la Grande Jatte – foi precedida por vários estudos, levados para a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes, em 1884. A decomposição

prismática vinha realizada pelo emprego de pinceladas bastante reduzidas, na forma de pontos e vírgulas. Daí os termos “pontilhismo” ou “divisionismo” a ela atribuídos. Com os pontilhistas, renunciava-se ao contorno e ao empaste, já que este último tende a fundir ou emendar as cores.

Dois anos depois, naquela que foi a última exposição com apenas três pintores da velha guarda (Degas, Morisot e Pissaro), Fénéon publicou um folheto no qual distinguia com bastante clareza o que ele mesmo chamou de *neo-impressionismo*, acrescentando que a nova tendência tinha boas possibilidades de superar a estética anterior.

A descoberta dos impressionistas e dos neo-impressionistas abriu também um novo caminho para Vincent Van Gogh, em cuja pintura ainda prevaleciam cores muito escuras. A admiração que sentiu por Millet e Delacroix e os contatos mais estreitos mantidos com Pissarro, Signac e Gauguin o transformaram definitivamente. Não que os copiasse, mas com eles descobria seu próprio destino. Em 1888, trocou Paris pela Provença (Arles), terra de contrastes luminosos e das plantações de flores, de onde escreveu ao irmão Theo: “... não me surpreenderia se dentro em pouco os impressionistas criticassem a minha maneira de trabalhar... porque, em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho diante dos olhos, uso as cores de uma forma *arbitrária*, de modo a expressar-me com toda a força... Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos... Para terminá-lo, vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo e amarelo-limão pálido”. Pouco antes, houvera explicado ao amigo Émile Bernard (pintor e crítico de arte) os seus sentimentos no momento de pintar: “Minha pincelada não tem qualquer sistema. Eu ataco a tela com toques irregulares do pincel, que deixo como saem. Empastes, pontos da tela que ficam descobertos, aqui e ali pedaços inacabados, repetições, brutalidades...”. Sua personalidade ao mesmo tempo mística e excitável, apaixonada e retraída, próxima da misantropia, o conduzia a uma obra figurativa invulgar e poderosa, em que as cores, inflamadas pelo empaste, serviam como expressões apaixonadas de suas idiossincrasias. Raramente apreciado em sua época, salvo por amigos mais próximos, foi recuperado pelos simbolistas, que dele o fizeram um precursor. Entre os primeiros a assim proceder estava o crítico deste nascente movimento, Albert Aurier, que lhe dedicou um encomiástico artigo no *Mercure de France*, no mesmo ano de sua morte (1890).

Quanto ao termo impressionismo, aplicado à música, ver Música Erudita no Século XX.

INATISMO

Doutrina filosófica segundo a qual existem conhecimentos verdadeiros inatos no ser humano, isto é, não adquiridos ou provenientes da experiência. Por esse entendimento, os princípios racionais de verdade – as idéias verdadeiras – já se encontram inscritos na própria inteligência ou capacidade intelectual. O primeiro filósofo a defender o inatismo foi Platão, valendo-se da teoria da *anamnese* ou reminiscência. Na obra *Mênon*, por exemplo, Platão estabelece um diálogo entre Sócrates e um escravo ignorante em geometria. Por meio de perguntas lógicas e bem encadeadas, o escravo vai aos poucos refazendo as demonstrações de um teorema de Pitágoras, fato que Platão atribui à recordação de verdades já percebidas, animicamente (pela alma), em vidas passadas: “Como a alma é imortal e nasceu muitas vezes, e viu todas as coisas, tanto aqui como no Hades, nada há que ela não tenha aprendido: de modo que não espanta o fato de que possa recordar, seja em relação à virtude, seja em relação a outras coisas, o que antes sabia”. Se não fosse possível recordar as idéias adequadas aos fenômenos reais, não haveria maneira de distingui-las daquelas que nos induzem ao erro ou falsidade. Também os estóicos adotaram o inatismo das representações verdadeiras – a luz natural –, que podem, no entanto, ser modificadas pela experiência cotidiana. Por isso, afirma Cícero: “A natureza deu-nos minúsculas centelhas e nós, cedo estragados por maus costumes e por falsas

opiniões, apagamo-las todas, de tal modo que fazemos desaparecer a luz da natureza. Na verdade, em nossa índole, são inatas as sementes da virtude, e se lhes fosse possível desenvolver-se, a própria natureza nos guiaria para uma vida feliz (Tusculanas, ou Controvérsias de Túsculo). A retomada do inatismo ocorreu com mais vigor no Renascimento, sobretudo com Descartes e Leibniz. Descartes distinguiu três tipos de idéias, considerando absolutamente racionais as inatas. São aquelas dadas naturalmente por Deus ao ser humano e que não provêm dos sentidos ou da experiência, como as que estabelecem as relações matemáticas (abstratas, não-sensoriais) ou mesmo a idéia do próprio pensar (o “penso, logo existo”, que nos é claro e distinto, ainda que nada mais pudéssemos perceber). As demais são as fictícias (criadas pela imaginação ou pela fantasia) e as adventícias (as que emanam “de fora”, da experiência, como as formadas pelas sensações e recordações). Leibniz também admitiu a existência de representações inatas no espírito, as “verdades de razão” – aquelas que, elaboradas em abstrato, revelam-se ao mesmo tempo simples e impositivas: como as de causa, de substância ou as de algo uno, a do todo maior que a parte. Essas noções correspondem a uma capacidade intrínseca do intelecto. Ao mesmo tempo, existem as idéias formuladas a partir da experiência – as “verdades de fato”, dependentes de uma causa particular. Mais tarde, Kant estabeleceu uma ponte entre o racionalismo inatista e a corrente contrária do *empirismo. Ver, adicionalmente, Criticismo.

INCONSCIENTE

Já no início do século XVIII, Leibniz fazia referência a percepções que “formam o não-sei-quê, os gostos, as imagens das qualidades sensíveis, claras no conjunto, mas confusas nos detalhes, as impressões que os corpos que nos rodeiam exercem sobre nós e que envolvem o infinito, os vínculos que cada ser tem com o restante do universo” (Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano). Esse caráter “inconsciente” que nos afeta sensitivamente foi entendido por Schopenhauer como a mais expressiva marca da Vontade, ou seja, desse impulso poderoso e incognoscível do “querer-viver”, manifestada “na força cega da natureza e que também se encontra na conduta razoável do homem” (O Mundo como Vontade e Representação). Pela mesma época, o romantismo exaltava o papel do inconsciente como fonte de imagens mentais, de criação artística, de paixões e de intuições espirituais acima ou além da consciência. Por volta de 1860, o psiquiatra alemão Wilhelm Griesinger afirmava que a maioria dos processos psicológicos doentios decorria de atividades inconscientes, no sentido de que os distúrbios da consciência provinham de representações que o indivíduo não conseguia assimilar e com elas conviver. Mas o conceito de maior repercussão foi proposto por Sigmund Freud em 1896, quando passou a distinguir, para o aparelho psíquico, três zonas diferenciadas: a da consciência, a da pré-consciência (correspondendo a pensamentos latentes, mas recuperáveis pela memória) e a da inconsciência (a região e os materiais aos quais a consciência não teria acesso). Quase dez anos depois, em 1917, Freud escreveria que a primeira premissa da psicanálise “é que os processos psíquicos são em si mesmos inconscientes e que os processos conscientes são apenas atos isolados, frações da vida psíquica total”. Assim, na história do indivíduo, tudo é, de início, inconsciente. A partir das relações que ele estabelece com o mundo exterior formam-se então os sistemas de pré-consciência e de consciência. Durante esse processo de construção psicossocial, o inconsciente recebe novos conteúdos, podendo-se dizer que há um inconsciente “inatamente presente desde a origem” e outro “adquirido no decurso do desenvolvimento do ego”. Para Freud, as principais características do sistema inconsciente são: a inexistência de contradições lógicas internas, a mobilidade permanente de investimento das energias, a intemporalidade de suas manifestações e a substituição da realidade externa por outra interna. Com essa formulação, o inconsciente deixava de ser um oposto dos fatos e percepções conscientes

para se tornar ou ser visualizado como vasto reservatório de pulsões, instintos e paixões da vida humana, sobre o qual a consciência (agora a camada mais delgada do aparelho psíquico) deve agir para evitar conflitos destruidores. A possibilidade de se perceber os processos inconscientes é feita por intermédio da análise dos sonhos, das transferências e dos sintomas neuróticos, ou seja, os sinais de que algo recalcado ou sublimado foi forjado para substituir o que não pôde se manifestar espontaneamente. A noção de Id é herdeira direta da concepção de inconsciente.

INCRUSTAÇÃO

Em artes decorativas, a inserção ou o embutido de pequenas peças de um material em outro maior. Na marchetaria, por exemplo, a incrustação de pedaços de madeira, madrepérola, metal ou marfim em móveis ou objetos decorativos e/ou utilitários de madeira. Na taxia, a inserção de metais em objetos de metais, que também recebe o nome específico de damasquinagem quando se trata de armas. *Nigelo.

INCUNÁBULO

Livro impresso após o aparecimento dos tipos ou caracteres móveis criados por Gutenberg, durante o século XV. A palavra significa origem, berço, daí ter sido atribuída às obras do início da tipografia. *Livro.

INDÍGENA, ARTE

Entre as manifestações das culturas indígenas nacionais, a *ornamentação* dos utensílios cotidianos, dos objetos rituais e dos corpos é um traço permanente e comum a todas as comunidades. Os grafismos geométricos, que são os mais típicos dos desenhos, e as cores de extração vegetal cumprem funções não apenas estéticas, decorativas, mas igualmente de distinção ou representação. Em outras palavras, a ornamentação é parte constituinte dos artefatos e dos corpos, pois simboliza ora os seres naturais dos quais depende, ora os acontecimentos míticos que possibilitaram a existência da tribo. Como povos ágrafos que são, essa “arte” visual e iconográfica compensa ou substitui, em muitas oportunidades, a linguagem escrita, transmitindo idéias ou sugerindo comportamentos. Além dos padrões abstratos e com tendências à simetria, a arte do desenho e da pintura indígena pode eventualmente representar, de maneira figurativa, a fauna, cenas da vida cotidiana ou eventos míticos. Tais imagens, bem mais raras, aparecem em máscaras e objetos rituais de certas tribos. Curiosamente, por sua abundância, os motivos vegetais só excepcionalmente são reconstituídos. Sob outro ponto de vista, se há indivíduos reconhecidamente mais dotados do ponto de vista da destreza formal, esse valor subjetivo não interfere em outra das características da arte indígena: a de preservar ou manter-se fiel aos padrões ancestrais, como se as noções de passado, presente e futuro fossem uma só. Algumas modificações, no entanto, podem ocorrer, seja pela recombinação dos padrões, seja pela influência de comunidades vizinhas. Os estudos de antropologia costumam classificar os objetos segundo o uso previsto (utilitário, lúdico, ritualístico) e a matéria-prima empregada. Mas como a grande maioria recebe um tratamento ornamental, quase todos eles podem ser considerados “artísticos”, juntamente com a pintura corporal (cujas tintas são extraídas de sementes de urucum, de jenipapo e de resinas de árvores). Por conseqüência, integram a arte indígena os seguintes artefatos: cerâmicos (painéis e vasilhames de barro, bichos e bonecos), confeccionados com uma técnica puramente manual de superposição de rolos de argila; cestaria e outros trançados de fibras vegetais semi-rígidas (esteiras, cobertura das ocas, peneiras, armadilhas); tecelagem (fibras de algodão e de palmáceas e bromélias, tratadas por meio do fuso), cujos melhores exemplos são as redes; de madeira (bancos, barcos, remos, bordunas); adornos plumários (ver Plumária, Arte); instrumentos musicais (de frutos e plantas) e ainda a arquitetura.

INDUÇÃO. *RAZÃO

INSPIRAÇÃO

Em sentido figurado, a inspiração artística já foi nomeada como um fluxo pelo qual um “ser está habitado pelos deuses”. Para os antigos, sobretudo, o poeta não seria aquele que fala na posse única de suas faculdades, mas penetrado por uma potência espiritual divina, cuja energia é transportada pelas *musas. Eis porque Homero ou Virgílio invocam o concurso das musas inspiradoras no início de seus poemas épicos. Entre os relatos míticos gregos, havia também o de Pégaso, o cavalo alado, que com um coice sobre a rocha, fez nascer a fonte de Hipocrene, jorro de inspiração poética. Aqui, o mito reúne as idéias de força de arrasto das águas com o de vôo livre e celeste. Também por servir como habitação de Deus, a tradição judaico-cristã somente aceitou como seus profetas e textos canônicos aqueles em que seus exegetas pressentiram a presença sobrenatural. Nestes casos, a inspiração assemelha-se a uma “necessária e nobre alienação”, capaz de fazer transcender os limites meramente humanos dos sentidos e das percepções. A partir dos fins do período renascentista, no entanto, a idéia análoga de “gênio”, ou seja, a de alguém dotado de uma capacidade subjetiva extraordinária, passou a concorrer com a de inspiração. Logo, à “passividade” do artista que então servia de morada, impôs-se a de “ação pessoal”, a de uma tendência inata para a expressividade poética, criadora, que tanto por ser feliz e serena como, ao contrário, angustiante e febril. Assim, para Paul Verlaine ou Alain, se os deuses fornecem o primeiro verso, cabe ao poeta operar todos os demais, em conformidade com sua lucidez, sensibilidade, inteligência e determinação ao trabalho. O artista tornou-se então um “artífice”, e o que se denomina inspiração deixa de ser um início ou ponto de partida, para se converter em obra final, em resultado de um esforço. Com os surrealistas, no entanto, a idéia de inspiração retornou àquela de receptáculo, não divino, mas de todos os sentimentos instintivos e irracionais. Como a definiu Louis Aragon, “é a disponibilidade para o mais autêntico do espírito e do coração humano, para o surreal”. Ou ainda, segundo Paul Valéry, ao descrever seu próprio sentimento criativo, a inspiração seria uma transposição, em palavras, de uma intuição rítmica orgânica, em princípio inefável e sem intenção prévia: “Não sei que canto eu murmurava, ou melhor, que se murmurava através de mim” (Poesia e Pensamento Abstrato). Sob outro ponto de vista, já de teor estruturalista, pode ainda a inspiração ser um “chamado” ou exigência intrínseca de uma linguagem artística – o pictural da pintura, a musicalidade da música, a literalidade da literatura, etc. Esta acepção, por exemplo, é a de Maurice Blanchot, para quem o artista representa “o lugar vazio e animado no qual ecoa o apelo da obra”. Por consequência, é a obra que se revela inspirada, e não propriamente o seu autor. Daí os graus variados de inspiração de um mesmo artista, relativamente às suas criações, assim como a possibilidade de comunhão do receptor (ouvinte, leitor, espectador) diretamente com a obra, pois, em princípio, a genialidade ou a inspiração do artista só poderia ser plenamente receptiva a pessoas dotadas de iguais faculdades ou sensibilidades.

INSTALAÇÃO

Obra de arte tridimensional e espacializada, ou seja, que estabelece uma relação formal com o ambiente no qual se encontra (seja ele arquitetônico ou natural), constituída, normalmente, por elementos avulsos ou diferenciados que se associam: objetos, volumes, superfícies coloridas, zonas espaciais e projeções. Ao contrário das obras plásticas tradicionais, de atenção única ou centrada (quadro, escultura, fotografia), a instalação fragmenta a percepção e sua unidade estética acaba por reunir ou exigir o concurso de mais de um sentido: além da visão, o tato ou a audição, por exemplo. Os “ready-made” – objetos prontos ou previamente disponíveis, mas deslocados de sua função precípua ou

utilitária – elevados à condição de objetos artísticos por Marcel Duchamp, encontram-se na origem desta manifestação, bastante difundida na segunda metade do século XX, e característica da assim chamada “pós-modernidade”. No entanto, pode-se atribuir ao “espacialismo” do artista plástico italiano Lucio Fontana o embrião mais definido dessa nova categoria de artefato estético. De acordo com os manifestos Blanco (1946) e Técnico (1947) do movimento, pretendia-se “transcender a área da tela ou o volume da estátua”, tendo-se por objetivo acrescentar dimensões extras, ou seja, proporções de um espaço arquitetônico, além de incorporar as novas tecnologias que então se disseminavam, como a televisão e o neon. No mesmo ano do segundo manifesto, Fontana criou um ambiente iluminado por filamentos de neon, tendo como intuito “emoções plásticas e emoções cromáticas projetadas no espaço”. A idéia desta “arte ampliada” foi levada adiante, na década de 60, pelo movimento Fluxus e por um dos seus mais destacados participantes, Joseph Beuys. A multiplicidade de formas, de materiais empregados e de efeitos plásticos é tão grande que, em comum, as instalações constituem “algo que ocupa um espaço, pretendendo remeter-se a uma idéia exterior”. Habitualmente, contém mais de um suporte ou técnica, podendo conjugar elementos pictóricos, plásticos, objetos naturais, fabricados ou imagens eletro-eletrônicas (→Vídeo e Videoarte, →Arte Digital). Em certos casos, a instalação requer um “percurso” a ser completado pelo espectador para a obtenção dos efeitos sensíveis ou cognitivos a que se propõe. Por suas características de “assemblage”, cujos elementos devem ser montados e desmontados para cada exposição em particular, a instalação tende a ser mais efêmera que a pintura, a gravura ou a escultura, e menos comercial que estas últimas. A instalação é um derivativo da chamada “estetização da vida cotidiana” (consultar Arte no Século XX, Estética, além de Modernismo e Pós-Modernismo) que, entre outras concepções, defende a idéia de que a arte pode ser “qualquer coisa”, estar em “qualquer lugar”, ou constituir-se em algo volitivamente transitório, desde que contenha uma forma destinada a produzir sensações.

INSTRUMENTOS DE CORDA

Também chamados Cordófonos ou Cordofones, constituem os instrumentos musicais cujos sons são produzidos pela vibração de cordas elásticas, estimuladas por: a) percussão (piano); b) pressão tátil ou beliscamento (harpa, cravo, guitarra ou violão, viola, contrabaixo); c) fricção de arco (violino, viola, violoncelo). As cordas constituem a base de uma orquestra na música erudita (ou no tratamento orquestral de obras populares). Principalmente os violinos, as violas, os violoncelos e contrabaixos. Os instrumentos de corda fazem parte de uma das quatro classificações propostas por C. Sachs e E.M. Hornbostel na obra conjunta “Zeitschrift für Ethnologie” (Revista de Etnologia, 1914). *Instrumentos de Sopro e *Instrumentos de Percussão.

INSTRUMENTOS DE SOPRO

Tecnicamente chamados Aerofones, são aqueles em que o som provém da vibração do ar dentro de um tubo sonoro. Podem ser de madeira ou de metal, contendo tubos retos (os primeiros) ou curvos (os segundos). A extremidade sobre a qual o instrumentista sopra o ar é chamada bocal. A oposta, de saída, em forma de sino, denomina-se campânula. O volume de ar entre o bocal e a campânula, bem como o material de que é feito o instrumento determinam o seu timbre característico. Ao longo dos instrumentos chamados de “madeira” (com ela eram fabricados inicialmente, não hoje), há uma série de orifícios controlados por chaves e alavancas. O instrumentista, ao abrir ou fechar os orifícios, modifica o comprimento da coluna de ar, alterando a nota e sua altura (o agudo, o grave ou o médio). Exemplos: flauta, flautim, oboé, fagote, contrafagote, clarineta, clarineta baixo e corne inglês. Quanto aos de metal propriamente ditos, são os que caracterizam o seu timbre pelo comprimento do tubo, geralmente curvo, e o uso de pistons, válvulas ou de

varas: trompete, trombone, tuba, trompa e saxofones, como exemplos. Quanto mais comprido o tubo, mais grave serão os sons da escala. A mudança dos sons ou notas depende ainda da força de compressão dos lábios do executante. Maior compressão, mais agudo o som emitido, e vice-versa. *Instrumentos de Cordas e *Instrumentos de Percussão.

INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO

São os instrumentos musicais cujos sons, ou mesmo ruídos, são produzidos pela batida, sacudimento ou fricção de objetos, como os Idiófonos (os que repercutem por sua própria substância, como pratos, triângulos, maracas e xilofone), ou ainda pela batida das mãos e dedos sobre a superfície de peles esticadas de um ressoador (bumbos, tambores, caixas e surdos). Estes últimos são ainda chamados de Membranófonos. O grupo maior dos instrumentos de percussão é desprovido de sons ou notas definidas. Logo, sem possibilidade melódica, e sim, fundamentalmente rítmica: bumbo, caixa, pratos, triângulo, pandeiro, castanholas, matraca ou o gongo. Outros, no entanto, são capazes de tocar pelo menos uma ou algumas notas definidas (além do simples ruído dos exemplos anteriores). Ou seja, possuem qualidades melódicas rudimentares: tímpano, carrilhão de metais, xilofone, sinos de orquestra e celesta. *Instrumentos de Cordas e *Instrumentos de Sopro.

INTELECTO

Do grego *nous*, pelo latim *intellectus*, consiste, genericamente, na faculdade de pensar, de raciocinar e entender; daí ser chamado, mais comumente na modernidade, de entendimento. O intelecto é a capacidade espiritual de selecionar, de distinguir e “ler por dentro” (*intus legere*), diferenciando-se não apenas dos sentidos, isto é, da sensação-percepção externa das coisas e fenômenos, como também da vontade e dos apetites ou instintos naturais. Assim, é por seu intermédio que se passa do concreto ou singular ao abstrato, ao conceito, formulando-se os princípios das demonstrações, dos juízos e das finalidades da ação humana.

INTELLECTUAL

Em seu ensaio sobre Os Intelectuais e a Organização da Cultura, escreve Gramsci que “em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora... Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais. Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão-somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso”. A partir desta concepção, pode-se dizer que o âmbito do trabalho intelectual é aquele devotado, fundamentalmente: a) à produção e disseminação de conhecimentos teóricos ou de caráter conceitual sobre as diversas realidades físicas, sociais ou espirituais-religiosas; b) à transformação ou aplicação desses conhecimentos em ações práticas ou técnicas ordenadas, no interior de relações sociais, políticas e econômicas (genericamente culturais); c) à produção de obras simbólicas ou representativas nas quais se unem o entendimento e a imaginação subjetiva (o mundo da arte). A história das funções e das camadas intelectuais teve início com a constituição de atribuições sociais separadas do trabalho manual direto, como as requeridas pelas primeiras burocracias estatais (os escribas egípcios, por exemplo), as exercidas pelas classes sacerdotais dos impérios antigos, pelos profetas hebreus, pelos filósofos, sofistas, poetas, historiadores e dramaturgos gregos, por retores, juriconsultos e literatos latinos, entre outros. Após o esfacelamento do mundo antigo, a figura e o conceito característicos do intelectual no Ocidente só foram recompostos com o desenvolvimento das cidades

medievais e o renascimento cultural carolíngio. Nas palavras do historiador Jacques Le Goff (Os Intelectuais na Idade Média), “No princípio havia as cidades. O intelectual da Idade Média, no Ocidente, nasce com elas. É com sua expansão, ligada ao comércio e à indústria – digamos modestamente artesanato –, que ele aparece, como um daqueles homens de ofício que se instalam nas cidades onde se impõe a divisão do trabalho... Um homem que tem por ofício escrever ou ensinar – mais precisamente as duas coisas ao mesmo tempo –, um homem que, profissionalmente, tem uma atividade de professor e de sábio – em resumo, um intelectual –, este homem não aparece senão com as cidades. Não o encontramos verdadeiramente senão no século XII”, época da fundação das universidades (com seus corpos docente e discente), das discussões teológicas da escolástica e de expansão das artes liberais. (*Arte Medieval e *Livro). Além das lutas empreendidas pelos acadêmicos medievais contra os poderes seculares da época, a reivindicação pela independência do trabalho intelectual foi marcada, já no período moderno, pelo movimento iluminista, nos quais as camadas pensantes e artísticas assumiram a vanguarda dos valores burgueses. São exemplos dessa requisição o “Ensaio sobre as pessoas de letras”, de D’Alembert (1753), em que se recusa o papel do intelectual como mero cortesão dos círculos nobiliárquicos, e “Algumas Lições sobre a definição dos Sábios”, de Fichte (1794), as quais reiteram a necessidade de autonomia dos professores universitários e a livre circulação dos saberes. O texto de Fichte contrapunha-se, de certa maneira, às opiniões de Edmund Burke a respeito dos “homens de letras”, em sua obra sobre a revolução francesa. Ali, Burke demonstrava sua aversão à participação de intelectuais na condução da política, dada a facilidade com que esta elite adotava posições radicais, “corrompendo” as classes populares. Para ele, os dirigentes burgueses deveriam, no poder, afastar aquelas alas mais críticas. Como termo específico, no entanto, a modificação do adjetivo para substantivo foi realizada quando, em janeiro de 1898, surgiu na imprensa francesa o “Manifesto dos Intelectuais”, panfleto em defesa da revisão do rumoroso processo Dreyfus. Assim se autoproclamaram os seus assinantes, entre eles Zola, Proust, Anatole France e os irmãos Halévy (Élie, filósofo e historiador e Daniel, historiador). Segundo Gramsci, ainda, haveria, modernamente, dois tipos básicos de intelectuais: os históricos, continuadores desta longa seqüência de estudos e de disputas da alta cultura, e que se pretendem autônomos, isto é, comprometidos antes de tudo com as raízes e as ramificações desta tradição generalista – filósofos, acadêmicos e pesquisadores de todos os matizes, literatos, ensaístas de cultura ou artistas – e os orgânicos, intelectuais mais próximos da especialização e que são gerados pelas classes socioeconômicas ligadas ao mundo da produção, ocupados em refletir teoricamente, arregimentar e conjugar meios e a fornecer uma consciência de suas funções sociopolíticas e culturais – cientistas aplicados, dirigentes, administradores e técnicos de empresas privadas e órgãos do poder público, magistrados, sindicalistas, jornalistas. Em ambos os casos, no entanto, os vínculos dos intelectuais com a esfera eminentemente produtiva, aquela da geração concreta das riquezas materiais, ocorrem de modo “mediatizado”, quer dizer, no interior de organismos da sociedade civil ou do Estado que formam a “superestrutura ideológica” – escolas, universidades, empresas e institutos de pesquisas, entidades artístico-culturais, associações sindicais e partidárias, meios de comunicação de massa. Na relação entre esses tipos, verifica-se que “Uma das mais marcantes características de todo grupo social (ligado ao mundo da produção) que se desenvolve no sentido do domínio (político) é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar seus próprios intelectuais orgânicos”. Um dilema permanentemente enfrentado pelos grupos intelectuais, sobretudo os históricos, é o da participação ou não naqueles problemas políticos cruciais de seu tempo. Participação que pode conduzir a limitações ou contradições entre, de um lado, princípios e critérios teóricos e, de outro, a realização prática do esforço efetuado. Oposições entre a

autonomia do juízo e a submissão aos poderes reais. Como lembra Weber, “Com efeito, uma coisa é tomar posição política prática, e outra é analisar cientificamente as estruturas políticas e as doutrinas dos partidos... Por que razões, em essência, devemos abster-nos? Ora, não se pode demonstrar a ninguém aquilo em que consiste o dever de um professor universitário. Dele nunca se poderá exigir mais do que a proibição intelectual ou, em outras palavras, a obrigação de reconhecer que constituem dois tipos de problemas heterogêneos; de uma parte, o estabelecimento de fatos, a determinação das realidades lógicas ou a identificação das estruturas intrínsecas dos valores culturais e, de outra parte, a resposta a questões concernentes ao valor da cultura e de seus conteúdos particulares ou a questões relativas à maneira como de deveria agir na cidade e em meio a agrupamentos políticos” (Ciência como Vocação). Por fim, vale como advertência a seguinte consideração de Eric Hoffer a respeito do “Intelectual e as Massas”: “O intelectual vai às massas em busca de peso e de papel de liderança. Ao contrário do homem de ação, o homem de palavras precisa da sanção de ideais e do encantamento das expressões a fim de agir com força. Quer liderar, comandar e conquistar, mas precisa sentir que, ao satisfazer essas fomes, ele não se prende a nenhum eu mesquinho. Precisa de justificativa e a procura na realização de um desígnio grandioso, no solene ritual de transformar a palavra (ou a imagem) em carne. Assim, luta pelos desvalidos e deserdados, pela liberdade, igualdade, justiça e verdade; mas, como salientou Thoreau, a amargura que o anima não é, principalmente, ‘sua simpatia pelos companheiros de miséria, embora sejam os mais sagrados filhos de Deus – é o seu sofrimento pessoal’. Uma vez sanado o seu ‘sofrimento pessoal’, o ardor do intelectual pelos desprivilegiados esfria consideravelmente. Pois sua estrutura mental é essencialmente aristocrática. Como Heráclito, ele está convencido de que ‘muitos são os pequenos; apenas poucos são nobres’. *Intelligentsia, Intelligentzia.

INTELLIGENTSIA, INTELLIGENTZIA

1. Transcrição do termo russo (*inteligenciija*) que passou a designar, a partir do século XIX, os indivíduos de instrução superior, formadores de camadas ou de grupos socioculturais relativamente coesos – filósofos, ensaístas, críticos, romancistas, poetas, dramaturgos, cineastas – que exercem o papel de analistas de uma sociedade, influenciando, de maneira ativa e persistente, a consciência geral da opinião pública e os movimentos políticos, sociais ou artísticos de uma época, tenham eles perspectivas reformadoras, revolucionárias ou conservadoras. O vocábulo foi introduzido pelo romancista russo P.D. Boborykin e logo difundido por Turgeniev. 2. A “classe” cultural que, em decorrência de uma continuada educação, detém os conhecimentos científicos, técnicos, artísticos e de ciências humanas, desenvolvendo um estilo de vida e de consumo próprios. Para certos teóricos sociais, como Alvin Gouldner, essa nova classe intelectual ganha importância na condução das estruturas pós-industriais, defendendo, ao mesmo tempo, a integração social das “classes manuais” e a elitização dos saberes. *Intelectuais.

INTERLÚDIO

1. No período de transição do teatro medieval para o renascentista, consistia em um diálogo jocoso entre dois atores, durante os intervalos de uma peça – mistérios e moralidades – com intuito de pura diversão. Na época, empregava-se a expressão latina “ludus inter personas”, ou ainda, “inter ludus personas” (jogo ou divertimento entre personagens). 2. Em música e artes cênicas, é uma peça instrumental curta, inserida entre as partes principais de uma composição maior, servindo como passagem, transição ou mesmo síntese das anteriores (em uma ópera, balé ou cantata, por exemplo), ou, de maneira independente, entre os atos de um espetáculo teatral ou coreográfico. *Intermezzo.

INTERMEDIA EVENT. *HAPPENING

INTERMEZZO

1. De origem italiana (no meio), designava, no século XVI, uma composição de divertimento musical, inserida entre as partes de uma peça considerada séria ou principal. 2. Na França do século XVII, era assim chamada uma pequena obra musical que tanto podia ilustrar como ser executada sem vínculos com a trama ou enredo de uma peça de teatro, às vezes servindo para uma coreografia ligeira, de balé (recurso utilizado por Molière). 3. Pela mesma época, o *intermezzo* foi transformado em quadro humorístico ou de distensão da ópera séria ou trágica, sendo igualmente cantado e introduzido antes do desfecho de um ato, o que propiciou o aparecimento da ópera bufa (consultar Ópera). 4. O mesmo que interlúdio (ver à parte). 5. Na literatura dramática, um tipo de *intermezzo* é o entremez (conferir).

INTERPRETAÇÃO, INTÉRPRETE

O ato de interpretar refere-se ao deciframento e à comunicação de estruturas simbólicas previamente elaboradas e de seus significados, com o intuito de tornar inteligíveis a forma e o conteúdo de uma obra, código, discurso ou expressão sensível. Ela se realiza como uma operação de segundo grau (sendo o primeiro a produção original), mas ainda assim criadora, dado os aspectos de seleção subjetiva que o intérprete transmite. Para Charles Peirce, a interpretação está submetida a um processo triádico, isto é, constituído por um signo, seu objeto e pelo interpretante (aquilo que estabelece a relação entre o signo e o objeto). Mas além de ser um ato mental (como entendida anteriormente), é também um “hábito de ação”, uma resposta que o intérprete dá ao signo, à mensagem ou ao estímulo recebido. Essa resposta não seria nem necessária (uma só forma ou maneira), nem arbitrária, mas dependente de sistemas culturais, de convenções ou mesmo de épocas. De maneira prática, é possível distinguir-se três modos de interpretação: a) a tradução, que consiste na transferência ou transposição das formas e dos significados lingüísticos de uma língua para outra (de um código lingüístico para outro). Ela se apresenta, inicialmente, como trabalho de *leitura* e de *intelecção* (decomposição), para, em seguida, converter-se em recombinação das estruturas formais e significativas (o “duplo” do texto). De modo genérico, a tradução poética impõe dificuldades adicionais ou exige cuidados de maior sutileza pelo caráter opaco ou menos transparente da escritura. Ela pode seguir um modelo literal, baseado na lógica estrita dos sentidos e dos encadeamentos das palavras, ou, mais modernamente, como sugeriu Paul Valéry, apoiar-se num processo analógico, pelo qual se dá preferência a uma recomposição mais livre, mas que encontre, na língua a ser vertida, uma conjugação semelhante de som e de sentido originais; b) a explicação dos conceitos ou idéias que fundamentam e envolvem o material a ser interpretado – crítica, hermenêutica, exegese (conferir os três últimos termos em separado). Na definição de Heidegger, relativamente a esse aspecto, significa “desenvolver as possibilidades projetadas na compreensão”; c) a execução ou a demonstração, em ato, de uma criação simbólica e de natureza artística, mas previamente concebida – os trabalhos do músico, do ator, do bailarino, etc. Em qualquer dos casos, o/a intérprete é o agente do deciframento e da comunicação. Com referência ainda ao trabalho dramático, a interpretação pode variar entre dois extremos. De um lado, ela pode submeter-se às evidências do texto, ou seja, aos sentidos explícitos e previamente oferecidos pelo autor; de outro, pode corresponder a um entendimento ou perspectiva particular do encenador, ou mesmo do ator, quando se toma o texto como ponto de partida para a atribuição de formas e significados imprevistos, aduzindo ou incorporando outros sentidos, de maneira a aplicá-los ao tempo presente. Sob outro ponto de vista, a interpretação também significa a adequação de uma análise a um modelo explicativo prévio. Caso, por exemplo, da seleção de certas características fortes de

acontecimentos ou de períodos históricos que os expliquem ou os tornem compreensíveis – interpretação econômica, das idéias e mentalidades, etc.

INTERSECCIONISMO

Forma de construção poética sugerida por Fernando Pessoa, para a qual se lançam mão de pares opostos de percepções ou se cruzam sentimentos presentes e memórias longínquas, visões imediatas e recordações, o real e o sonhado, tendo-se como resultado correspondências de imagens inusuais ou estranhas. Assim, lê-se em *Chuva Oblíqua*: “Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia / E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça”. Também seu amigo e poeta Almada-Negreiros utilizou-se deste recurso em suas obras, como *Saltimbancos* e *A Engomadeira*.

INTERTEXTO, INTERTEXTUALIDADE. *TEXTO

INTERVALO

1. Termo de música que se refere à “distância” entre dois sons de alturas diferentes, emitidos em seqüência ou simultaneamente. No primeiro caso, tem-se um intervalo melódico; no segundo, um intervalo harmônico. Os intervalos harmônicos dividem-se, por sua vez, em consonantes e dissonantes (a esse respeito, ver acorde). Partindo-se, no piano, do dó central (tecla branca), o menor intervalo de altura é o dó sustenido ou ré bemol, situado na tecla preta entre o dó e o ré. Essa menor distância é chamada semitom ou meio-tom. Mas se a seqüência escolhida for dó e ré (as duas teclas brancas), o intervalo de altura é de um tom. A identificação do intervalo é dada pelo número de sons que ele engloba, entre a nota mais grave e a mais aguda. Assim, um intervalo de quinta é formado de dó a sol, pois esta última nota é a quinta, a partir do dó. Do ponto de vista acústico e matemático, os intervalos correspondem a freqüências vibratórias diferenciadas, mas relacionadas entre si por frações. Se um determinado som, dito fundamental, tiver 60 oscilações, por exemplo, então um intervalo de oito sons acima, a oitava, terá 120 (1:2). Um intervalo de quarta comportará 80 vibrações (divisão do tom fundamental por 3 e multiplicação por 4); o de quinta apresentará 90 (divisão por 2 e multiplicação por 3); o de terça maior, 75 (4:5). As estruturas dos intervalos conduzem à formação das escalas e dos acordes (ver os dois últimos vocábulos). 2. Interrupção entre dois atos de um espetáculo cênico (teatro, dança ou ópera, por exemplo) para modificação de cenário, ou ainda descanso dos artistas e mesmo do público.

INTONACO. *AFRESCO

INTRIGA

1. Para os críticos literários que se alinham aos formalistas russos (ver esta última expressão), a intriga corresponde aos aspectos intrinsecamente formais ou estéticos de uma obra narrativa ou épica, isto é, ao tratamento estilístico, artístico e pessoal com que um autor modela ou compõe a história (independentemente do assunto ou do motivo que constituem a fabulação). “À distribuição, à construção estética dos acontecimentos da obra (da fábula), dá-se o nome de intriga” (Tomasevskij). *Literatura. 2. Corriqueiramente, no entanto, significa o mesmo que *enredo, entrecho, trama ou *fábula.

INTUIÇÃO

Ainda na antigüidade, ao menos a partir de Plotino, o termo designou o conhecimento instantâneo e total que o intelecto de Deus possui de si e de todo o universo. Também Boécio ou Tomás de Aquino adotaram esta concepção de visão imediata ou forma divina de conhecimento (ver), diferenciando-a do modo compositivo e discursivo empregado pelo ser

humano. Outros autores medievais, no entanto, afirmaram a possibilidade da intuição humana, algo que ocorreria na presença direta de um objeto ou fenômeno (intuição empírica), sem a necessidade da abstração. Nas palavras de Descartes, “por intuição entendo não o testemunho mutável dos sentidos, ou o juízo falaz de uma imaginação que compõe mal o seu objeto, mas a concepção de um espírito puro e atento (isto é, uma concepção direta) tão fácil e distinta, que nenhuma dúvida resta sobre o que compreendemos”. Locke deu o nome de intuitivo ao conhecimento que capta imediatamente as relações entre duas idéias (convergência, oposição), sem o recurso a outras complementares ou analíticas. E de maneira semelhante, John Stuart Mill opinou que “as verdades são conhecidas de duas maneiras: algumas diretamente ou por si mesmas; outras, através da mediação de outras verdades. As primeiras são objeto da intuição; as segundas, das inferências” (Sistema de Lógica). Em síntese, é possível distinguir-se três tipos de intuição: a sensível ou empírica, obtida pelos órgãos dos sentidos (cor, temperatura, som, distância, aspereza); a intelectual ou racional, que apreende a essência de um objeto sem recurso à experimentação; e a inventiva, que propõe uma relação ou hipótese nova, até então impensada ou não observada.

IRONIA

O sentido original grego – *eironeía* – é o de dissimulação, o de ocultar o que na verdade se tem ou se sabe. Assim se manifestava a famosa ironia socrática que, segundo um comentário expresso de Cícero, consistia em Sócrates diminuir-se e “elevar aqueles que desejava refutar; assim, dizendo o contrário do que pensava, empregava de bom grado a simulação que os gregos denominam ironia” (*Academicorum reliquiae cum Lucullo*). Procedendo dessa forma, o filósofo acabava por expor o adversário ao ridículo; não provocando o riso aberto, o sarcasmo dos demais ouvintes, mas a percepção de uma superioridade intelectual e argumentativa que se manifestava de maneira sutil ou moderada, isto é, por meio de sorrisos. Absorvida pela retórica, a ironia adquiriu o sentido de recurso literário pelo qual um pensamento expressa o contrário do que diz, ou estabelece um contraste entre a maneira de dizer e o sentido do que é dito, com intenção humorística ou mesmo sarcástica. Assim, por exemplo, a sentença: “Esses senhores, de tão elevada reputação, realizaram as mais espantosas façanhas e os mais grandiosos feitos que a história recente registra: dilapidaram o patrimônio público e enriqueceram as formas da miséria”. Quando a ironia se torna virulenta ou injuriosa, ganha o nome de sarcasmo, cujo exemplo pode ser este de Guerra Junqueiro: “Eu lembrei-me de vós, funâmbulos da cruz / Que andais pelo universo há mil e tantos anos / Exibindo, explorando o corpo de Jesus”. *Cômico, *Humor, *Retórica e Figuras de Linguagem.

ISABELINO. *TEATRO ELISABETANO