A

ABA
1. Forma de construção musical simples e ternária, ou seja, em cuja composição o tema melódico inicial (A) é seguido por uma seção diferente, o contraste (B). Este aqui significa uma modulação, ou seja, uma passagem da tonalidade da tônica para a dominante (ou de uma tonalidade menor para a relativa maior). Na seqüência, volta-se à seção original (A), com tonalidade na tônica, repetindo-se o material temático (*Forma e *Modulação). 2. Em arquitetura, possui dois sentidos: tanto pode designar o prolongamento do telhado para além da parede de sustentação (o beiral), como os arremates simples ou adornados que encobrem a junção do teto com a parede em um aposento interno.

ÁBACO
1. Placa grossa e quadrada, habitualmente de pedra, constituindo a parte superior ou coroa do capitel* de uma coluna arquitetônica, e cujas finalidades são as de suportar e transferir a carga da cobertura (entablamento) e proteger o capitel. Usado em templos e edifícios desde a antigüidade, acompanhou os estilos das colunas e das *"ordens da arquitetura" tais como a dórica, a jônica, a egípcia, a bizantina, a românica ou a gótica. 2. Em música, designa um instrumento que serve para dividir os intervalos das oitavas. 3. Instrumento para cálculos matemáticos (as quatro operações), formado por um retângulo ou caixilho, dentro do qual correm esferas de madeira, encaixadas em hastes verticais.

ABDUÇÃO. *RAZÃO

ABERTURA
Composição apenas instrumental e erudita que dá início a óperas ou oratórios, bem como peça independente, a chamada abertura de concerto, de um só andamento, introdutória a um concerto programático-descritivo (baseado em ações dramáticas) ou a um poema sinfônico (lírico). A abertura francesa, consolidada por Lully, possui três andamentos: lento, rápido (ao estilo de fuga) e lento. Já a abertura italiana, criada por Scarlatti, desenvolve-se em andamentos rápido, lento, rápido. Händel e Bach também utilizaram o termo como sinônimo de suíte, e Haydn como equivalente de sinfonia. É comum ainda os compositores empregarem a palavra francesa "ouverture".

ABÓBADA
Construção arquitetônica curva, em forma de arco, que, sustentada por muros, colunas ou pilares, cobre um espaço e configura o teto. Seu uso difundiu-se, no ocidente, a partir da cultura romana. (Ver Civilização Clássica e Helenismo), mas os trabalhos mais elaborados, do ponto de vista artístico, ainda são os exemplos das igrejas medievais, românicas e góticas, e dos edifícios renascentistas. Alguns tipos de abóbadas: a) de berço ou tubo – a mais primitiva, formada por um arco contínuo, semicircular, de volta perfeita; b) de arestas – formada por duas de berço que se cruzam no centro; c) de claustro ou barrete de clérigo – formada por quatro superfícies, de um quarto de círculo, que vão diminuindo de largura à medida que se erguem para o topo; d) de cúpula – formada por oito segmentos de círculo, a partir de uma base ou plano circular, quadrado ou poligonal, e que se encontram no cume; e) de leque ou de taça – extremamente elaborada pelo gótico inglês ("decorated style"), contém nervuras que se irradiam em

forma de leque (a abadia de Westminster e a capela do King's College, em Cambridge, são exemplos de extremada elaboração). *Cúpula, *Abside e *Arte Medieval.

ABOIO
Canto monódico do vaqueiro brasileiro, com ou sem palavras, mas sustentado sobretudo pela entoação de vogais. O aboio é um canto solo, de puro improviso, e serve para tanger e acalmar o gado de corte, seja em pastagens, no curral ou no transporte da boiada. No romance O Quinze, de Rachel de Queiroz, lê-se: "Ô! meu boi! Ô lá, meu boi, ê! Meu boi manso! Ô ê, ê, ê! Encostado no mourão da porteira... o vaqueiro aboiava dolorosamente".

ABONAÇÃO
O ato de certificar ou explicar o emprego de um vocábulo ou locução, oral ou escrita, por meio da citação de um autor versado no assunto.

ABRE-ALAS
No Brasil, carro alegórico de desfiles carnavalescos que apresenta a escola e o tema do samba-enredo, situado, de maneira mais tradicional, logo atrás da comissão de frente.

ABSIDE
Nicho ou espaço arquitetônico situado na extremidade posterior das igrejas católicas e também das ortodoxas, de forma semicircular, poligonal ou ainda retangular, com teto abobadado, em cujo centro encontra-se o altar-mor (após o transepto). Implantada de maneira mais freqüente a partir da arquitetura carolíngia, tem a finalidade de presbistério, no sentido de local de reunião dos sacerdotes ou presbíteros, durante a liturgia, e também sede do coro. Além da abside principal, posicionada frente à nave central, é possível haver absides laterais (absidíolas). Também apside. *Arte Medieval.

ABSIDÍOLA
Cada uma das capelas laterais que circundam a abside principal e o coro de uma igreja, situando-se na parte posterior ou oriental do edifício. *Abside.

ABSOLUTO
1. Em filosofia, é absoluto, por origem semântica, o que existe em si e por si, independente de qualquer relação que o determine (*absolutus*, isto é, desligado de). Por conseqüência, diz respeito ao que "não tem limites", ao que é incondicionado, ilimitado ou infinito (por exemplo, o poder político absoluto). Teologicamente, corresponde à idéia de Deus, àquele que existe sem causa, que é princípio e fim de todas as coisas. Os românticos Fichte e Schelling deram grande importância ao termo. Fichte diz ser o absoluto "o que é por si mesmo" (sendo Deus o Eu Absoluto) e Hegel, por sua vez, afirma ser ele o sujeito e o objeto da própria filosofia, aquilo que, estando além de toda realidade finita, pode contê-la integralmente em si. O Espírito Absoluto constitui, portanto, a revelação de toda a realidade, a autoconsciência infinita que se expressa nas manifestações espirituais da religião, da arte e da filosofia. Já em termos morais, absoluto é o que possui valor humanístico de conduta, sem restrições quanto ao tempo ou circunstâncias peculiares, impondo-se como desejo, necessidade e princípio universais. 2. Em estética, o absoluto é tido por certos autores como a fonte original da qual provém a beleza das coisas naturais e dos objetos criados artificialmente. Constitui um princípio impessoal, de tradição platônica ou ainda cristã, ou seja, um atributo de Deus que origina e fundamenta os valores e as formas humanas particulares, limitadas ou efêmeras. Em ambos os casos, o absoluto existe por si (pois do contrário não o seria). Mas encontra-se

ainda a idéia de absoluto como algo intrínseco ao espírito humano, existente de modo *a priori* e, portanto, anterior à experiência sensível. Só por haver uma concepção inata do belo absoluto é que o homem seria capaz de perceber as belezas exteriores, parciais ou imperfeitas, e proceder a comparações entre os objetos singulares. Uma variação deste sentido inato do absoluto estético foi defendida por Francis Hutchenson (*Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*), para quem o belo absoluto constitui um "sentido interno" ou pulsão natural. O absoluto é assim percebido como *unidade* em meio à diversidade (sem que se comparem objetos entre si), ou ainda como *semelhança* face a um original. Por fim, pode-se entender como absoluta a beleza que se impõe como *padrão universal*, isto é, aquela que resiste às variações da sensibilidade, à diversidade dos gostos e ao transcurso da história, ou ainda como ideal de criação artística, uma espécie de **arquétipo* para o qual tende uma obra, ainda que não o realize em sua plenitude.

ABSTRAÇÃO - ABSTRATO
A operação cognitiva pela qual um objeto da percepção é isolado dos demais com que mantém relações. Significa, em princípio, despojar uma coisa ou fenômeno das qualidades imediatamente sensíveis ou das determinações materiais que possua, a fim de elevar apenas a forma a um estado de pureza ou de universalidade. Ao se falar de Homem, por exemplo, que é um termo abstrato, isolam-se todas as inevitáveis particularidades de que cada ser humano é portador, chegando-se, portanto, a uma noção envolvente e integradora. Essa operação não significa, necessariamente, a negação das realidades sensíveis, mas uma condição inerente ao processo de conhecimento (filosófico, científico), ou mesmo de criação artística. Ver *arte abstrata e *abstracionismo. Na opinião de Locke, por exemplo, "mediante a abstração, as idéias extraídas de seres particulares tornam-se representantes gerais de todos os objetos da mesma espécie e os seus nomes tornam-se nomes gerais, aplicáveis a tudo o que existe e está em conformidade com tais idéias abstratas" (Ensaio sobre o Entendimento Humano). Por essa análise, percebe-se ainda que a abstração encontra-se também na base da construção das linguagens (comum, "natural", e artificiais). *Universais.

ABUSÃO
Crendice, agouro (bom ou mau) ou superstição já cristalizada e difundida no imaginário popular (passar embaixo de uma escada ou quebrar um espelho, por exemplo, são abusões de azar).

ACACIANISMO - ACACIANO
Refere-se a pessoa de linguagem aparentemente elevada e de atitudes formais solenes e pomposas, mas de conteúdo banal, vulgar, repleto de lugares-comuns. Provém do famoso personagem Acácio, criado por Eça de Queirós, em seu romance O Primo Basílio.

ACADEMIA
1. Designação proveniente do antropônimo Acádemos, indicou, em sua origem, o bosque de oliveiras dedicado ao herói ateniense (revelou aos Dióscuros Castor e Pólux o local onde Teseu houvera escondido Helena) e no qual Platão instalou a sua escola filosófica (por volta de 387 a.C.), a Academia, após a morte de Sócrates, e ainda dirigida, posteriormente, por Spêusipos, Xenócrates, Polêmon, Crates e Heráclito do Ponto. A esta primeira, seguiu-se a Academia Média, fundada por Arcesílaos. 2. Em termos gerais, significa uma associação profissional e publicamente reconhecida de escritores ou artistas (músicos, pintores, escultores, bailarinos), de pensadores ou de cientistas. A voga da instituição acadêmica ganhou impulso com o Renascimento e com as novas condições

econômicas, sociais e de prestígio cultural requeridas pelos artistas do período, junto às cortes principescas ou eclesiásticas. Ou seja, o espírito acadêmico mesclou, de um lado, a oposição política e de trabalho frente às antigas corporações medievais (associações, guildas) e seus regulamentos, e, de outro, o interesse por maior liberdade criativa e a necessidade de apoio ou convivência com os novos poderes políticos e econômicos. Naquele período histórico, os músicos foram os primeiros a criar academias, como as de Bolonha (1482), de Milão (1484) e a Filarmônica de Verona (1500). Embora alguns círculos intelectuais ou estúdios artísticos já recebessem tal denominação no início do século XVI ("academias" de Botticelli, de Leonardo da Vinci), a primeira instituição de artes plásticas fundada com esse nome surgiu em Florença, no ano de 1563. Foi a "Accademia Del Disegno", por esforços do arquiteto, pintor e escritor Giorgio Vasari, contando com o mecenato do duque Cosimo de Medici, um dos diretores da entidade, juntamente com Michelangelo. Outras cidades e patronos privados da Europa aderiram à idéia (academias de São Luca, em Roma, Borromeo, em Milão) assim como, nos Estados já unificados, a própria realeza governante (Academia Real de Pintura e Escultura – 1648, Academia de Arquitetura – 1671, ambas em Paris; Academia Real de Londres – 1768). Nesse último caso, a academia possuía o monopólio das encomendas dentro de um território definido em documento. Após a vinda da missão francesa, foi fundada no Brasil a Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro (1826), da qual participaram como professores Taunay, Debret, Montigny e, entre os alunos, nomes como Porto-Alegre, Antônio Nery, Pedro do Amaral ou Mendes de Carvalho. Tanto a aristocracia quanto o Estado leigo patrocinaram as mais renomadas academias até meados do século XIX (entre elas a Academia Sueca – 1786 – que, a partir de 1901, concede o mais ambicionado prêmio da literatura mundial, o Nobel). Mas o movimento romântico e a gradativa independência estética dos artistas novecentistas, que acompanharam o declínio ou a substituição do poder real, bem como a criação de salões e galerias privadas, sede comercial dos "marchands", reduziram a importância dessas escolas, que ainda permanecem, no entanto, como centros de estudos oficiais e de aprendizado de técnicas tradicionais em várias partes do mundo. 3. A denominação ainda tem sido usada por empresas particulares, produtoras de espetáculos, desde a época da *Académie Royale*, de Jean Baptiste Lully, e da *Royal Academy*, de Händel (que detinham carta régia para seus negócios), caso também da *Academy of Music*, de Nova Iorque, estabelecida em 1854.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Fundada em 15 de novembro de 1896, e realmente inaugurada em agosto do ano seguinte, no Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de Letras (ABL) tem por objetivos mais importantes a normatização e a preservação da língua luso-brasileira, assim como a valorização das obras das literaturas nacionais e de seus autores. Resultou dos esforços iniciais de Lúcio de Mendonça, sob inspiração de sua congênere francesa, e das perspectivas abertas pelo sucesso da antiga Revista Brasileira, da qual participavam os principais literatos e ensaístas da época, como, entre outros, José Veríssimo. Seu primeiro presidente foi Machado de Assis, secretariado então por Joaquim Nabuco. É constituída por 40 membros efetivos e vitalícios, tendo, cada uma deles, o seu respectivo patrono (as figuras mais antigas da literatura brasileira, como Basílio da Gama, Gregório de Matos, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Joaquim Manuel de Macedo, etc). Mantém ainda em seus quadros 20 correspondentes estrangeiros. Edita dicionários, vocabulários, anuários e estudos críticos, além de conceder premiações anuais a escritores de gêneros diversos.

ACADEMIA BRASÍLICA DOS ESQUECIDOS

Primeira sociedade literária brasileira, fundada na Bahia, em 1724, pelo vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes, da qual tomaram parte, entre outros, José da Cunha Cardoso, Sebastião da Rocha Pita, Luís Siqueira da Gama, João de Brito e Lima e Gonçalo Soares da França. Embora tenha durado apenas um ano, fez publicar uma obra de importância, a História da América Portuguesa, de Rocha Pita.

ACADEMIA BRASÍLICA DOS RENASCIDOS
Associação baiana de literatos, criada em 1759, que procurou reavivar sua congênere anterior, a dos Esquecidos. Um ano depois, no entanto, com a morte de seu inspirador, José Mascarenhas P.P. Coelho de Melo, deixou de existir. Chegou a contar com 40 membros numerários e outros extranumerários, inclusive de outras províncias. Entre seus representantes, citam-se Antônio Castelo Branco, João Borges de Barros e Frei Antônio de Sanata Maria Jaboatão.

ACADEMIA DOS SELETOS
Academia literária surgida em janeiro de 1753 em decorrência de uma homenagem prestada ao governo do comissário real do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrada, sob inspiração de Feliciano Joaquim de Sousa Nunes. Nela se destacaram Manuel de Sequeira e Sá (secretário), Pe. Francisco de Faria e Domingos de Castro. O acervo das produções locais foi publicado em Lisboa, no ano de 1754, sob o título de Júbilos da América.

ACADÊMIA
Imagem figurativa e modelada – em gesso ou barro, por exemplo – servindo como objeto de estudo das formas e proporções humanas, bem como desenho baseado em modelo nu, ao vivo.

ACALANTO
Canto simples e ingênuo para embalar e adormecer crianças (o nome foi usado, pela primeira vez no Brasil, pelo músico Luciano Gallet). Expressão universal, muito provavelmente criado por mulheres, e existente inclusive entre os indígenas brasileiros, como por exemplo, a Cantiga do Macuru. A grande maioria desse cancioneiro no Brasil chegou-nos por via portuguesa. Várias canções difundiram-se mundialmente, sofrendo adaptações regionais, como a seguinte, recolhida por Pereira da Costa, em Pernambuco, e bastante semelhante a outra conhecida na Itália: “Estava Maria / à beira do rio / lavando os paninhos / de seu bento filho. / Maria lavava, / José estendia, / chorava o menino / do frio que tinha. / - Não chores, menino, / não chores, amor, / isso são pecados / que cortam sem dor”. Em italiano: “Maria lavava, / Giuseppe stendeva / suo figlio piangeva / dal freddo que aveva./ - Sta zito, mio figlio,/ ché adesso ti piglio! / Del latte t’ho dato, / del pane ‘un ce nè”. O mesmo que Cantiga de Ninar ou Cantiga de Berço. Em francês, *berceuse*; em inglês, *lullaby*; em alemão, *Viegenlied.*

ACANTO
Ornamento arquitetônico utilizado em capitéis coríntios, itálicos, nas igrejas do período românico (de maneira estilizada), em construções renascentistas e barrocas (nas formas originais), e que reproduz as folhas e espinhos da planta *Acanthus mollis*, comum na região do Mediterrâneo.

A CAPELA
Composição musical escrita para o coro ou por ele executada, sem acompanhamento instrumental. Na origem, a expressão referiu-se à música sacra exclusivamente vocal,

executada no interior de um templo católico. Assim, entre os séculos IX (canto gregoriano) e XVI (estilo polifônico flamengo-renascentista), quase toda a música considerada erudita foi composta para execução a capela: peças sacras (salmos, missas, motetos) e profanas (*chanson* francesa, virelais, madrigais). Atualmente, o termo pode ser empregado também para o canto solista, desde que desacompanhado, além dos corais puros, eruditos ou populares. Neste último caso, o *blues*, ao surgir como canto de trabalho agrícola, o aboio ou a música étnica da África do Sul são exemplos folclóricos ou populares de composições a capela. Do latim tardio *a cappella*.

AÇÃO

1. Genericamente, qualquer operação realizada por um ente a partir de si. Em Aristóteles, constitui o processo e o resultado de uma intenção ou de uma escolha humana deliberadas. Isto significa que aquilo que é necessário, que não pode ser de outro modo (pois indicaria uma dependência absoluta), não constitui uma ação. Ela se encontra reservada para o fazer possível. São Tomás distingue ainda, a partir de Aristóteles, a ação *imanente* – aquela que permanece no próprio ator da operação, segundo sua vontade ou natureza própria (querer, sentir, entender) – da ação *transiente*, cujo resultado passa do agente para um objeto ou paciente, que gera ou produz algo exterior (coisas e relações sociais). Para Hannah Arendt, que recuperou a esse respeito a tradição grega, pode-se distinguir a "vida contemplativa" da "vida ativa". Esta última é constituída pelo labor (o refazer incessante, cotidiano e inevitável que o ciclo biológico nos impõe), pelo trabalho (a construção material do mundo, que se povoa de instrumentos e objetos) e pela *ação*, isto é, pelas relações diretas e eminentemente humanas que o poder da palavra tem para organizar politicamente a sociedade e instituir seus valores éticos, jurídicos, estéticos e culturais. Neste sentido, a ação é a mais nobre das atividades humanas. Talcott Parsons define a ação a partir de três elementos básicos e de suas relações: um agente que a provoca, uma finalidade para a qual é orientada e uma situação final diversa da inicial. 2. Do ponto de vista literário, a ação pode ser compreendida como tudo aquilo que, em razão de comportamentos ou de reações dos personagens, resulta em mudança de um estado inicial, desequilibrando-o e instituindo um outro, em seqüência, ao longo de um tempo. A ação, portanto, se caracteriza por uma transformação qualitativa nas situações objetivas (exteriores) ou subjetivas (interiores, que dizem respeito a aspectos cognitivos, emocionais, afetivos), resultando tanto em evolução quanto em regressão, comparativamente ao estado inicial. Mesmo quando, fatualmente, nada parece acontecer, pode a ação estar inscrita no interior da vida íntima dos personagens (por exemplo, os protagonistas de O Deserto dos Tártaros, de Dino Buzzati, ou de A Modificação, de Michel Butor). Ela envolve, segundo K. Elam (As Semióticas do Teatro e do Drama) um ou mais agentes, suas intenções imediatas ou finais, os tipos de procedimentos usados e as modalidades de conduta, de meios empregados. De modo genérico, distinguem-se as ações narradas (romances, novelas, contos, poesia épica), das ações representadas (teatro, ópera, cinema, balé); as ações coletivas ou grupais, das individuais; as ações ativas ou volitivas, das ações sofridas ou passivas; a ação principal, da secundária. 3. O assunto geral ou o motivo de uma pintura, desde que figurativa.

AÇÃO CULTURAL, ANIMAÇÃO CULTURAL

Origens modernas - A idéia de ação cultural apareceu na Europa após a segunda guerra mundial, incluindo-se entre os esforços de sua reconstrução social e educativa. A denominação é de origem francesa – *action culturelle* – igualmente usada na Suíça e na Bélgica, mas seus princípios e objetivos assemelham-se aos programas existentes nos centros de arte ingleses (*arts centres*), ou mesmo em instituições culturais norte-americanas (cujas atividades são mais correntemente chamadas de *education programs*).

No Brasil, a expressão vem sendo empregada desde os anos 70, e, muitas vezes, como sinônima de *animação cultural* ou, ainda, de *animação sociocultural*.

De maneira retrospectiva, no entanto, podem-se apontar alguns movimentos de Educação Popular, surgidos na França, na Alemanha e nos países nórdicos, como os legítimos predecessores da ação ou animação culturais. Assim, por exemplo, certas agremiações religiosas de educação, como a Associação para a Juventude Francesa (1880) ou a Juventude Operária Católica (1925). De modo mais estruturado e abrangente, a República de Weimar estabeleceu em sua constituição de 1919 o financiamento e a fundação de universidades populares ("Volkshochschule"), ainda hoje em atividade, encarregadas de suprir as necessidades de desenvolvimento cultural e aquisição de técnicas profissionais, artísticas e esportivas entre as camadas mais pobres da população. Após a criação da UNESCO, seus técnicos incorporaram a idéia de animação (reunião de Mondsee, Áustria, 1950), entendendo-a como os "métodos e técnicas de educação dos adultos", exercidos fora dos regimes escolares convencionais. Já em meados da década de 60, o Relatório ao Alto Comitê da Juventude sobre Animação, do governo francês, adotou como conceito de animação socioeducativa "toda ação em meio a um grupo ou coletividade que vise a desenvolver as comunicações internas e a estrutura da vida social, recorrendo a métodos não-diretivos ou semidiretivos".

Funções que permanecem: mecenato, aprendizagem e patrimonialismo - Por ser um conjunto de princípios mais empíricos do que teóricos e de práticas extremamente variáveis, ainda não se tem para a ação cultural um conceito estável ou comumente definido entre as próprias instituições e seus profissionais. De um lado, mantém correspondências com as noções clássicas de patronato ou mecenato (ver Relações Sociais de Produção Cultural), e, mais modernamente, com a de Política Cultural (conferir), indicando as relações sociais e econômicas de estímulo e de favorecimento à criação intelectual e artística, de cunho profissional ou com tendências à profissionalização. Deste ponto de vista, conserva vínculos diretos de troca entre autores, intérpretes ou pesquisadores e organizações de apoio, com o intuito de tornar possível a manutenção do próprio artista ou intelectual, bem como a elaboração de suas obras. De outro, pode indicar o trabalho de entidades civis, públicas, privadas ou comunitárias que promovam o acesso da população ou de clientelas específicas aos bens culturais, ou a atividades, serviços e processos de aprendizagem (de médio e longo prazos) e de práticas artísticas, artesanais, intelectuais ou corporais, em situação de lazer. Finalmente, a ação cultural pode incluir a função patrimonialista de conservação e de mostra de acervos históricos, sejam eles públicos ou privados, artísticos, artesanais ou científicos.

Características gerais - A necessidade de favorecer e de ampliar as possibilidades de aprendizado, de criação e de difusão pública da arte, em meio a uma civilização de massa, de produtos industriais onipresentes e homogêneos, poderosamente disseminados pelos meios de comunicação, induziu ao aparecimento de uma ação cultural que tem, em princípio, quatro características de maior evidência: a) do ponto de vista social, o intuito permanente de atrair e de integrar indivíduos e grupos de diferentes idades e estratos sociais ao universo artístico-cultural, vinculando-os, na medida do possível, àquelas ações que resolvam ou minimizem problemas comunitários; b) relativamente ao conteúdo, estimular o conhecimento e a convivência de públicos novos ou regulares com as linguagens, expressões ou signos menos recorrentes ou usuais – as "exceções" – à cultura de massa, procurando revelar suas obras, características e significados; ou ainda eleger e determinar critérios pelos quais se possam selecionar aquelas obras que, elaboradas integralmente no interior da indústria cultural, contenham as qualidades necessárias para serem difundidas com um tratamento diferenciado

(reorganizadas em ciclos ou temas específicos, por exemplo); c) sob o aspecto organizacional, o de ser uma forma relativamente estruturada e permanente de intervenção institucional, mantida por profissionais de formação multidisciplinar em centros culturais de atividades múltiplas ou específicas, fundações ou associações, ou ainda por quadros voluntariamente comprometidos com as situações de carência local; d) e por fim, uma identificação com os princípios e os objetivos políticos da educação permanente ou informal. Ou seja, daquela educação espontânea e contínua, embora nem sempre percebida, realizada fora dos âmbitos formais da escola e do ambiente de trabalho – autoformação, desenvolvimento individual, autodidaxia. Em muitas ocasiões, essas quatro facetas estão resumidas no slogan um tanto quanto difuso da "democratização cultural". Ao menos teoricamente, a ela não cabe reproduzir aqueles valores conformistas, irracionais ou de puro entretenimento que podem ser encontrados, com certa facilidade e apelo, na cultura de massa. Para essas "demandas" culturais, o próprio mercado delas se incumbe.

De maneira mais corriqueira, o trabalho dos agentes culturais não é o de produzir obras. Sua finalidade está voltada para a realização de processos e a promoção de serviços, ou seja, para a dinamização e para as mudanças de estado ou de situações que conduzam ao enriquecimento intelectual, cognitivo, sensitivo (estético), associativo, social ou mesmo corporal, e que podem vir a ocorrer na medida em que se estabeleçam oportunidades diferenciadas face às atitudes, vivências e ao senso-comum cotidianos. De modo concreto, haveria aqui duas perspectivas, nem sempre excludentes: a) a *alfabetização* cultural, entendida como aquela que estimula, facilita o acesso e se dirige ao aprendizado e domínio de conhecimentos e de habilidades mínimas nos terrenos das expressões artísticas, intelectuais ou corporais, para um público amador, diletante ou semiprofissional (oficinas e ateliês, cursos, treinamentos e programas educacionais); b) a *difusão* cultural, que tem por referência eventos programados e abertos, marcados pela experiência da audição ou da presença do público como espectador (concertos, festivais, exposições, torneios e espetáculos), destinados à fixação de um "hábito".

Uma definição entre outras - Assim, entre outras possíveis definições, a ação ou animação cultural constitui uma intervenção técnica, política, social e econômica, levada a efeito pelo poder público ou por organismos particulares da sociedade civil, que concebe, coordena, gere ou participa de programas, projetos e atividades relativas à: 1) formação ou aprendizado de técnicas e de conhecimentos artísticos e artesanais; 2) difusão de obras simbólicas e de experiências estéticas por meio de espetáculos, festivais, exposições, debates, seminários; 3) formação e desenvolvimento de grupos sociais, com seus objetivos específicos e os gerais de melhoria de vida, em defesa de direitos civis ou de cidadania – grupos de idosos, de adolescentes, de mulheres, de bairro, de proteção ambiental, etc; 4) educação popular, vinculada a temas delimitados, mas de tratamento informal e adesão voluntária – alfabetização, vulgarização científica e tecnológica, dinamização de bibliotecas, habilidades artesanais ou bricolage, línguas, etc; 5) formação ou aprendizado de habilidades corporais e desportivas – cursos e treinamentos; 6) difusão de modalidades esportivas (jogos, torneios, campeonatos) e de atividades recreativas; 7) turismo social (de férias, de fins-de-semana, acampamentos); 8) conservação e popularização do acesso e do conhecimento a patrimônios e acervos históricos, científicos e artísticos; 9) criação ou estímulo à formação de centros ou de movimentos de informação e de formação culturais em pequenas e médias comunidades; 10) treinamento de quadros voluntários, semiprofissionais ou profissionais de agentes ou animadores.

Valores e finalidades - Em grandes linhas, portanto, o discurso da ação cultural segue a tradição humanista ou iluminista da pluralidade das experiências e da diversidade do

pensar, pressupondo que, por seu intermédio, possam ser geradas novas ações individuais e coletivas. Que estimule a autonomia do gosto, a multiplicação das possibilidades do imaginário, das percepções intelectivas, ou os contatos sociais, por exemplo. Logo, seu campo de trabalho é amplo o suficiente para abranger os mais variados assuntos e perspectivas. Neste processo de dinamização, torna-se indispensável o hábito do aprendizado e da convivência com expressões artísticas e intelectuais e com os grandes temas contemporâneos: a compreensão e a vulgarização da ciência; o papel e as perspectivas da tecnologia; a ruína ecológica; a densificação dos dramas humanos no ambiente urbano; os esforços de superação das condições de pobreza material; os renovados conflitos sociais e econômicos; as mentalidades relativas ao sexo e ao corpo; o papel, as transformações ou a importância das instituições sociais, políticas e religiosas, etc. Além disso, constitui um esforço de reflexão e de proposição que, em síntese: a) ofereça oportunidades para a criação, o entendimento e a difusão de bens culturais não-industrializados; b) saiba selecionar e procure difundir, com clareza de critérios, manifestações e obras qualitativamente importantes, geradas no interior da cultura de massa. Assim sendo, todo o sistema de símbolos que resume e representa os comportamentos e as criações culturais faz parte de seu universo possível. No fim da linha, luta-se contra a barbárie e, conseqüentemente, a favor de um processo civilizatório. E no entanto, as grandes dificuldades da ação cultural estão justamente aí. Em primeiro lugar, qualquer processo de mudança só é perceptível a longo prazo, e os instrumentos para mensurá-la são ambíguos ou contraditórios (as relações de causa e efeito). Ou seja, freqüentemente dependem de fatores alheios ou externos – políticos, econômicos, etc. Em segundo lugar, a ação cultural ocorre em espaços delimitados, descontínuos e de poder de irradiação mais frágeis do que os utilizados pela cultura de massa. Talvez seja indispensável, sem se abandonar o contato ao vivo e direto com as manifestações intelectuais e artísticas tradicionais (exposições de artes plásticas, espetáculos cênicos, cursos regulares ou estágios experimentais, debates e seminários, etc), que ela própria se associe ou incorpore meios eletrônicos e publicitários como instrumentos de sua permanente difusão.

Ao lado de uma vida artístico-cultural que se realiza moderna e predominantemente como mercado de bens, industrializados ou não (leilões de arte, por exemplo), a ação cultural intervém, nos seus melhores momentos, como portadora de outros valores: a diminuição das desigualdades culturais e, por essa via, das diferenças sociais; a oportunidade para a evolução de novos talentos; a análise das ideologias e visões de mundo; a experimentação e o despertar de novos interesses; a formação de públicos, de habilidades e de comportamentos que aperfeiçoem o caráter humanístico; ou a pesquisa, recuperação e análise de fatos, documentos ou registros históricos. Daí sua importância e, ao mesmo tempo, a sua responsabilidade pública. Pois o fato de uma instituição ou agência criar ou patrocinar um determinado projeto ou evento, indica, clara ou implicitamente, que ela assume um compromisso ético ou moral, de aprovação e de mérito àquela atividade que desenvolveu ou ajudou a realizar. Esse compromisso deve refletir ou estar resguardado pela: a) adequação entre os aspectos teóricos e a configuração prática da ação – definição e clareza de propósitos; b) a transmissão de conteúdos inusuais, inovadores ou enriquecedores do cotidiano – qualidade da ação; c) tratamento correto e adaptado das informações e das atividades ao meio sociocultural em que se desenvolve – pedagogia política da ação; d) a possibilidade de desdobramentos que aprofundem a experiência – amplitude formal da ação.

O tema no Brasil - No Brasil, uma tentativa pioneira de teorização a respeito do assunto é a de Teixeira Coelho. Baseando-se numa passagem relativamente vaga do Banquete de Mário de Andrade, referente a uma “arte-ação”, mas proposta intencionalmente aos

artistas nacionais, afirma o professor: “A ação é um processo com início claro e armado mas sem fim especificado e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar – já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar... Na ação, o agente gera um processo, não um objeto... para se conseguir alguma coisa de durável em cultura se aposta na ação, quer dizer, na possibilidade de terem as pessoas condições para inventar seus próprios fins... A ação cultural tem sua fonte, seu campo e seus instrumentos na produção simbólica de um grupo... O que é vital à ação cultural é a operação com os princípios da prática em arte, fundados no pensamento divergente e no pensamento organizado, e movido pela possibilidade, pelo vir-a-ser. É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não conhecido” (O que é Ação Cultural). O entendimento que o autor propõe procura ainda distinguir a ação cultural do que denomina “fabricação cultural”, ou seja, “um processo com um início determinado, um fim previsto e etapas estipuladas que devem levar ao fim preestabelecido”. A fabricação seria pois autoritária, coercitiva e ardilosa, já que um dos sentidos possíveis da palavra – *faber, fabrica,ae* – traduziria um fazer astucioso.

Deve-se considerar, no entanto, e primeiramente, que o mesmo vocábulo sempre conteve significados mais nobres e correntes: o de fazer, trabalho realizado com as mãos, arte de construir, arquitetura, profissão, mister (por exemplo, *fabrica mundi* – criação do mundo – ou *fabrica hominis* – formação do homem). De onde derivam *fabrefacio* – construir com arte – e *fabricabilis* – próprio para ser trabalhado, plástico, passível de criação (de novas palavras ou expressões literárias, por exemplo). Em segundo lugar, o conceito sugerido deixa de contemplar qualquer atributo racional ou reflexivo ao valorizar um processo vivenciado intimamente por um grupo, mas sem etapas, sem finalidades e indiferente a objetos ou interesses conscientemente concebidos. Na ausência de métodos e de objetivos, este caráter “livre ou libertário” corre o risco de ser conduzido mais pelo aparato sensível ou psíquico dos participantes, por “insights” repentinos e ocasionais, do que por estruturas cognitivas e conhecimentos históricos. Por fim, a noção apresentada reduz o campo ou as possibilidades sociais de atuação das agências culturais, pelo fato de circunscrever sua abrangência a pequenos grupos voluntários.

AÇÃO PRINCIPAL
Assunto básico ou entrecho de maior importância em uma obra narrativa, épica ou dramática e sobre o qual repousam, fundamentalmente, as causas dos eventos, as relações sociais, históricas ou psicológicas entre os personagens e a resolução da obra.

AÇÃO SECUNDÁRIA
Entrecho paralelo ou submetido à ação principal, que concorre para o detalhamento e a melhor exploração do sentido geral de uma obra cênica ou de um texto narrativo, servindo ainda para ilustrá-lo diferentemente, ou aliviar a concentração anterior sobre a ação principal.

ACIDENTE
Em filosofia, corresponde àquilo que acontece ou a algo que pertence a alguma coisa, a um ser, de modo não necessário, ou seja, não determinado. Opõe-se à idéia de substância ou de essência, podendo ou não existir, já que se manifesta na dependência de outros fatores externos ou contingentes. Em síntese, diz respeito àquilo que se pode atribuir a uma substância, dando-lhe um aspecto fortuito ou eventual.

ACIDENTES

Sinais utilizados em notação musical para indicar as alterações cromáticas (tons, semitons) e também para cancelá-las. Se estão indicados na armadura da clave, valem para toda a execução da música. Caso sejam empregados antes das notas, valem apenas para uma curta passagem. São eles: *bemol, *bequadro e *sustenido (consultar à parte).

AÇÕES TEÂNDRICAS
Expressão da teologia cristã para designar as ações ativas e divino-humanas realizadas por Cristo, como os milagres, assim como as ações passivas por ele vivenciadas na Paixão, na qualidade de homem.

ACOMPANHAMENTO
No terreno musical, designa a parte destinada aos instrumentos ou às vozes que se subordinam a um (ou mais) instrumento ou canto solista. Tem por objetivo sustentar a melodia principal e revelar o conteúdo harmônico. Na música erudita, a arte do acompanhamento desenvolveu-se a partir da Idade Média ("ars antiqua" e "ars nova"), que passaram a empregar acordes instrumentais subordinados a cantos sacros ou profanos (ver Arte Medieval). Já no Renascimento, várias peças de caráter polifônico foram transcritas para uma voz solista, estabelecendo-se o acompanhamento em instrumentos de corda (alaúde, clavicórdio ou órgão). No início do período barroco, e até o século XVIII, muitos compositores abandonaram a prática de redigir por inteiro o acompanhamento, deixando indicado apenas um esquema simplificado ou geral, o chamado baixo-cifrado. Por conseqüência, este exigia do intérprete uma grande habilidade de improvisação.

ACORDE
Conjunto de três ou mais sons executados simultaneamente, e elemento básico da harmonia musical. Um acorde constitui, portanto, a emissão de intervalos harmônicos (conferir intervalo). Dividem-se, fundamentalmente, em: a) acordes naturais (regidos por regras) e acordes artificiais (formados sem o uso de regras gramaticais de música e de número não delimitado); b) acordes consonantes e dissonantes. Os acordes consonantes são aqueles que parecem concordar "naturalmente" entre si, ou se complementarem mutuamente, trazendo uma sensação de calma ou de relaxamento. Considerados consonantes perfeitos, por exemplo, são os acordes com intervalos de quintas justas e de oitavas; consonantes imperfeitos são os de terças e de sextas. Acordes dissonantes, por diferença, são formados por notas que, em conjunto, criam uma sonoridade aparentemente incompleta, de tensão, como se houvesse a carência de outro som para preencher a lacuna criada. Um acorde com intervalo de quarta justa pode ser consonante ou dissonante, dependendo das condições. Ouvidos simultaneamente, os acordes são ditos plaquê; mas se ouvidos em sucessão, chamam-se arpejados, quebrados ou apenas arpejo. O estudo dos acordes, de suas relações e funções constitui o mais importante campo da teoria musical, conhecido como análise harmônica.

ACOUSTIC CLOUDS. *PAINÉIS ACÚSTICOS

ACROBACIA
1.Técnica corporal e de exercício de equilíbrio, de saltos e evolução com cordas. 2. Equilibrismo ou funambulismo em corda-bamba. 3. Conjunto de movimentos ou de gestos que demonstram destreza e agilidade, para além de hábitos ou modelos normais. 4. Por extensão, exercício ginástico de habilidade superior.

ACROBATA - ACRÓBATA
Artista ou profissional de acrobacia, habitualmente vinculado ao Circo. O termo, de origem grega, significa, literalmente, "que anda na ponta dos pés". *Circo.

ACROGRAFIA
1.Técnica de gravura por entalhe, sobre metal, e posterior emprego de ácidos para cauterização dos traços e volumes obtidos na chapa. O mesmo que água-forte. 2. Estampa obtida por esse processo. Do grego *acro*, ácido. *Gravura e *Gravura em metal.

ACRÓLITO
Estátua da antigüidade grega, esculpida em madeira (corpo) e pedra (membros e cabeça), em fases anteriores ao período clássico.

ACRÔNIMO
Palavra síntese, formada pelas iniciais ou partes de várias outras, correspondendo a uma sigla ampliada: Radar (*radio detecting and ranging);* Motel (*motor hotel*); Contralto (contratenor alto).

ACRÓPOLE
Cidadela grega rodeada de muros e situada na parte mais elevada da comunidade, da *polis*, na qual se erguiam os templos de maior importância, bem como os palácios reais, estes últimos durante o período denominado mítico ou de predomínio da realeza. A mais conhecida e admirada ainda hoje é a de Atenas que, no século V, auge do período democrático, comportava: o Partenon, a estátua de Atena Prômacos (Defensora), a Calcoteca (guarda de objetos sacros), o Erecteion (templo das divindades protetoras, Erecteus, Poseidon e Atena, com o pórtico das Cariátides), os templos de Atena Nikê (Vitória) e de Ártemis, o santuário de Zeus Polieu e a via sacra. O grande portal de entrada denominava-se Propileus. Aos pés da cidadela encontravam-se o santuário de Asclépio, o teatro de Dioniso e a *Ágora.

ACRÓSTICO
Forma ou composição poética cujas letras iniciais de cada um dos versos formam uma palavra ou expressão temática, ou ainda um nome próprio a quem o poema foi dedicado. Poesia típica de circunstância ou de homenagem, como a seguinte, de Manuel Bandeira, em louvor de Helena Oliveira: "Houve na Grécia antiga uma beleza rara / (Em versos de ouro o grande Homero celebrou-a) / Linda mais do que a mente humana imaginara, / E cuja fama sem rival inda ressoa./ Não a compararei porém (quem a compara?) / A que celebro aqui: a outra não era boa./ O esplendor da beleza é sol, que só me aclara / Luzindo sob o véu do pudor que afeiçoa./ Inspiremo-nos pois não na Helena de Tróia,/ Versátil coração, frio como uma jóia,/ Em cujo lume ardeu uma cidade inteira./ Inspiremo-nos sim de uma helena mais pura./ Ronsard mostrou na sua uma flor de ternura:/ A mesma flor que orna esta Helena brasileira".

ACROTÉRIO
1. Pequeno ornamento esculpido, de modo estilizado ou naturalista, nos dois vértices laterais e também sobre o mais elevado de um frontão greco-romano, usualmente imitando folhagens. 2. Pedestal, suporte ou plinto para sustentação de estátuas ou de peças decorativas em relevo, incluindo-se as próprias figuras e objetos (todo o conjunto ornamental).

ACTION PAINTING

Técnica de pintura utilizada inicialmente por Jackson Pollock, a partir de 1947, e de grande influência sobre a pintura americana em meados da década de cinqüenta, pela qual se goteja ("driping") ou se joga a tinta sobre a tela, manipulando-a em seguida com "bastões, paus ou facas", além de, por vezes, misturá-la a vidro, areia ou outros elementos espessantes ou de relevo. O gestual aleatório e o automatismo do processo geram um tipo de obra não apenas abstrata e de feição expressionista, como abandona a idéia ou o preceito de composição, entendido como relação hierárquica entre as partes constituintes, por referência a um centro. O termo – pintura em ação – foi aplicado pelo crítico Harold Rosenberg, em 1952, tendo sido utilizada, entre outros, por De Kooning e Yves Klein. *Expressionismo e *Pintura all-over.

ACTORS STUDIO

Instituição americana, misto de escola, laboratório e oficina dramáticas, destinada à iniciação e aperfeiçoamento de atores. Fundada originalmente em 1931, sob o nome de *Group Theatre*, por Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford, reiniciou suas atividades após a segunda guerra mundial, em 1947, com a nova denominação, tendo à frente ainda Crawford, além de Elia Kazan e Robert Lewis. Em 1951, Strasberg retomou suas atividades no centro de formação, dirigindo-o até sua morte, em 1982. O método de ensino predominante, durante as primeiras quatro décadas, consistiu numa adaptação do teatro naturalista russo, desenvolvido por Constantin Stanislavski, e ainda por Vakhtangov, baseado na introspecção e na identificação psicológica do ator com o personagem, em recursos de memória afetiva e grande tensão emocional. Embora ainda ativo no final do século XX, o Studio gozou de renome e sucesso mundial até o final da década de oitenta, revelando ou aperfeiçoando o trabalho de atores como Paul Newman, Marlon Brando, James Dean, Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Al Pacino e Dustin Hoffman, entre dezenas de outros. Também os dramaturgos americanos, como Tennessee Williams, Arthur Miller, Clifford Odets, Edward Albee e Sam Shepard acabaram por receber as influências dos princípios de interpretação cênica na caracterização de seus personagens. Um dos poucos grandes diretores cinematográficos a criticar severamente o método do Actors Studio, justamente no período de sua maior celebração, foi Alfred Hitchcock.

ACUMULAÇÃO

Figura retórica de pensamento que consiste na sucessão ou enumeração de idéias semelhantes, tal como: "Deus, a imortalidade e uma ideologia política e a sedução de uma obra de arte e a sedução de uma mulher – onde começam, onde findam?" (Vergílio Ferreira). No exemplo a seguir, de Carlos Drummond de Andrade, a acumulação ressalta o momento de impasse ou de dúvida sobre os sentimentos pessoais e as finalidades das coisas pertencentes ao indivíduo: "E agora, José? Sua doce palavra, seu instante de febre, sua gula jejum, sua biblioteca, seu terno de vidro, sua inocência, seu ódio - e agora?".

ACÚSTICA

Disciplina que se dedica ao estudo, descrição e compreensão dos fenômenos físicos sonoros (sua produção e propagação naturais), assim como às técnicas de captação, transformação, transmissão, intensificação, reprodução, isolamento ou absorção de ondas vibratórias sônicas em ambientes construídos. No campo das artes, a acústica relaciona-se diretamente com a música (acústica musical) e com a arquitetura. Musicalmente, para se produzir um efeito sonoro é necessário que um corpo elástico - um instrumento - seja submetido a uma tensão, o que gera movimentos vibratórios ou oscilações, em forma de ondas. À diferença entre a mais alta vibração alcançada e o estado de repouso dá-se o

nome de amplitude. O tempo que o corpo tensionado leva para executar uma vibração completa é chamado de duração ou período. Já o número de oscilações produzidas em um segundo indica a freqüência sonora, medida em Hertz (Hz). O tom de um violino (tom = tensão, ou *tonus*, em latim) pode alcançar, por exemplo, oito mil vibrações por segundo, ou oito mil hertz. O de um triângulo, 16 mil Hz. Quanto mais alta for a freqüência, maior a altura do tom (mais agudo para a percepção auditiva). As vibrações acústicas podem tomar uma forma irregular, a que se denomina ruído; ou regular e sensível, caracterizando a emissão de um tom que, quando complexo (mistura de tons), corresponde finalmente a um som. Um som consta, portanto, de um tom fundamental e de uma série de tons harmônicos, cujas freqüências são, matematicamente, múltiplos inteiros daquela produzida pelo tom fundamental. Conseqüentemente, um som musical é um conjunto ou colorido sonoro (conferir o verbete Música). Na arquitetura, sobretudo em projetos para salas de conferência, de concerto ou teatros, a preocupação com a acústica relaciona-se com as necessidade indispensáveis de: controlar as reverberações, reduzir ou eliminar a produção de ruídos e obter a mais límpida e uniforme propagação ou distribuição dos sons no ambiente, a partir da área de elocução ou de representação. Isso porque uma oscilação sonora continua a ser ouvida durante um certo tempo, após a emissão proveniente de uma fonte. Essa permanência decorre da reflexão das ondas em tetos e paredes. Em superfícies internas curvas, o fenômeno da reflexão (ou eco) pode ampliar-se ou, ao contrário, ser abafado, gerando zonas de silêncio. Ou seja, as interferências (a forma arquitetônica e os objetos que ali se encontram) provocam a concentração do som em certas partes do ambiente e ausência em outras. Outro fator importante, ainda, é a propriedade de reverberação, isto é, a superposição de sons primários e secundários que resulta em uma sensação de som contínuo e "encavalado". Se as paredes não forem projetadas de maneira a absorver rapidamente as vibrações, estas tendem a crescer em intensidade. Para audições musicais, por exemplo, o tempo de reflexão deve situar-se em torno de dois segundos e meio. Já para palestras ou conferências, a reflexão ideal não deve ultrapassar um segundo.

ADÁGIO

1. Ditado ou sentença popular, de forma rítmica e por vezes rimada, que sintetiza experiências comuns ou situações de vida (por exemplo: Xexéu e Virabosta, cada qual do outro gosta). Em linguagem erudita, aforismo, máxima. O mesmo que provérbio (consultar), anexim ou dito popular. Conforme registra o padre António Delicado, em seus Adágios Portugueses Reduzidos a Lugares Comuns, de 1651, são "as mais aprovadas sentenças que a experiência achou nas ações humanas, ditas em breves palavras". Ver ainda o verbete Paremiologia. 2. Tipo de ritmo ou *andamento musical lento. 3. Movimento lento de dança e parte central do ensino de balé, destinado ao aprendizado e ao desenvolvimento dos sentidos de localização, linha e equilíbrio.

ADAPTAÇÃO

Reelaboração de uma obra ou expressão artística em outra linguagem ou gênero, desde que alguns elementos essenciais sejam respeitados pelo novo arranjo. Textos literários e teatrais, por exemplo, têm servido como fontes para adaptações cinematográficas. Com o mesmo sentido, uma obra originalmente em versos, como a épica, pode ser reelaborada em prosa, sobretudo em traduções.

AD ARBITRIUM

Em música, esta locução latina indica a interpretação livre que o compositor deixa ao instrumentista. Significado literal: arbitrariamente, ao arbítrio ou vontade de.

ADARRUM
Batuque negro tradicional, de ritmo forte, rápido e contínuo, entoado em uníssono nas cerimônias do candomblé, atraindo ou invocando a incorporação dos orixás pelas filhas-de-santo. Provavelmente da região do Benin (ex-Daomé), ali chamado *adahoum*.

ADERECISTA
Profissional encarregado da obtenção, criação ou confecção de adereços para espetáculos cênicos, filmagens ou qualquer outro trabalho de gravação em estúdio.

ADEREÇOS
Acessórios obtidos ou elaborados especialmente para cenários, ou acrescentados a indumentárias ou figurinos e destinados a espetáculos cênicos, filmagens, gravações publicitárias ou de televisão.

ADIVINHA, ADIVINHAÇÃO
Pergunta ou enigma verbal a ser decifrado, que remete a um objeto ou criatura, representados por analogias. De origem mítica ou popular, já era habitual na Grécia arcaica (a Esfinge, os oráculos), sendo proposta como "jogo de espírito" ou de inteligência. Em língua portuguesa, é comum iniciar-se a adivinhação pela fórmula "O que é, o que é?". Em espanhol, Que cosa y cosa? Na Itália, Indovinala, grillo! Em francês, Devine, devinaille! Em língua inglesa, What is that? Francisco Lopes, em seus Passatempos Honestos (Lisboa, 1603), citado por Câmara Cascudo, traz a seguinte adivinhação: "Sem ser carne nem pescado,/ Sou dentro d'água nascido./ E se depois de criado/ For à minha mãe tornado,/ Serei logo consumido./ E sem tanger nem cantar/ A todos dou muito gosto/ Que sem mim não há gostar./ Mas escondido hei de andar/ Em outro traje decomposto". Trata-se do sal marinho. Outro exemplo, este anônimo: "Ziguezague vai voando, / tem dentes para comer. / Mastiga e bota fora, / engolir não pode ser" (o engenho de cana). Consideradas em separado, cada uma das comparações ou metáforas propostas não resolvem o problema, apenas a relação de todas. Uma variante da adivinhação é o que os italianos chamam de "passerotti", perguntas mais simples e diretas, como "- Por quê o cachorro come os ossos? - Porque a carne quem come é o dono".

AD LIBITUM
Expressão utilizada em texto dramático para indicar que a cena seguinte fica ao critério e improviso do diretor e atores. À vontade, como parecer melhor.

ADOBE
Barro ou argila cozida diretamente ao sol para uso cerâmico, ou tijolo assim preparado para construção.

ADÔNIS
Provavelmente de origem fenícia (*adon*, senhor), cedo incorporou-se à mitologia grega, sendo ao mesmo tempo símbolo de beleza masculina e de efemeridade da vida. A mãe de Adônis foi Mirra (ou Esmirna). Julgando-se tão bela quanto Afrodite (Vênus), foi castigada pela deusa que lhe infundiu uma delirante paixão pelo próprio pai – Téias, rei da Síria. Disfarçada, Mirra esteve com ele durante doze noites, quando Téias descobriu o incesto. Mirra pediu proteção aos deuses e foi por eles transformada em árvore. Meses depois, sua casca rompeu-se e dela nasceu Adônis. A beleza do menino deslumbrou Afrodite que o entregou aos cuidados de Perséfone (rainha do reino dos mortos). Anos mais tarde, Perséfone recusou-se a devolver o rapaz. Afrodite recorreu a Zeus e este

determinou que Adônis passasse um terço do ano com Perséfone, um terço com Afrodite e o terceiro onde bem quisesse. Mas Adônis e Afrodite viviam juntos dois terços do ano. Morto em uma caçada a javalis, Afrodite conseguiu que Adônis renascesse quatro meses por ano, sob a forma da flor anêmona. O mito relacionava-se a rituais agrários de nascimento e morte (conservados até a época helenística). A expressão "Jardins de Adônis" refere-se, portanto, ao viço passageiro das flores e da existência humana. O mito encontrou sua forma literária mais elaborada em Ovídio, ao narrar o mito na décima das *Metamorfoses*.

ADOSSADO
1. Em arquitetura, elemento funcional ou decorativo unido ou parcialmente fundido com a parede (uma coluna, por exemplo). Diz-se também Embebido. 2. Duas figuras identicamente esculpidas e unidas de maneira simétrica pelas partes posteriores (costas), formando um par bifronte.

ADUELAS
Em arquitetura, pedras talhadas em forma de cunha (saimel), ou ainda quadradas e retangulares (impostas), para a construção posterior de arcos.

AEDO
Poeta grego que, em solenidades cívicas, recitava ou cantava composições de fundo religioso ou épico, tais como hinos, cosmogonias e teogonias, ou ainda elegíaco, acompanhado pelo som de flautas ou liras. Anteriores a Homero e Hesíodo, contribuíram para a consolidação dos mitos helênicos. Os mais antigos aedos mencionados, de origem lendária, foram Tâmiris (cantor da guerra dos Titãs), Lino (poeta lírico e elegíaco, morto por Hércules), Anfião (primeiro cantor dos feitos dóricos) e Orfeu, cantor religioso.

AEROFONE. *INSTRUMENTOS DE SOPRO

AEROGRAFIA
Técnica de pintura e de trabalho artístico ou gráfico, caracterizada pelo uso de *aerógrafo e, comumente, de máscaras aplicadas sobre o desenho, além de recortes. Foi bastante utilizada pela pintura "pop", pelo hiper-realismo americano e por profissionais incumbidos de desenho publicitário, antes do advento dos recursos eletrônicos.

AERÓGRAFO
Instrumento metálico em forma de lápis ou caneta, conectado a um equipamento de ar comprimido, servindo para pulverizar tinta sobre o desenho ou para retocar fotografias, e cujo invento deve-se ao inglês Charles Burdick, em 1893. Algumas pinturas pré-históricas ou rupestres já indicam o uso de caules vegetais como artefato de aerografia.

AFÉRESE
Figura de metaplasmo. *Escansão.

AFINAÇÃO
1. Trabalho de verificar, conferir e apurar todos os elementos ou aspectos de um espetáculo cênico, em sua fase preparatória (a marcação, a iluminação, os cenários e efeitos de sonoplastia, etc). 2. Ajuste referente à altura ou diapasão de um instrumento musical. Para os instrumentos de corda, a afinação pode se dar pouco antes da execução. Já os de tecla carecem de ajustes realizados por um técnico especializado, requerendo um tempo maior de consecução. Emprega-se o nome Afinação de Concerto

para uma norma adotada no século XX, segundo a qual a nota "lá sustenido" deve corresponder a 440 vibrações por segundo. 3. Afinação de luz – controle de direcionamento de refletores, bem como de intensidade de luz para cenas de palco, conforme plano anteriormente previsto.

AFORISMO
Definição curta ou condensada que resume um saber ou conhecimento tido por norma de conduta ou verdade consagrada. O primeiro livro de aforismos foi escrito pelo médico grego Hipócrates (séc. V a.C.) e começa com a frase desde então célebre: "a arte é longa (duradoura), a vida é breve", e que, na verdade, se complementa com "a oportunidade, passageira; o experimento, perigoso; o julgamento difícil". A primeira locução acima mencionada é mais conhecida pela versão latina de *ars longa, vita brevis*. Embora possua as mesmas intenções do adágio ou do provérbio (verificar), o aforismo constitui uma sentença de origem culta e autoral. O mesmo que Máxima ou Prolóquio. *Máxima e *paremiologia.

AFOXÉ
Grupo carnavalesco negro do Brasil, antigamente denominado rancho cujas canções são entoadas em línguas africanas, geralmente o nagô, com predominância do elemento rítmico. Antes da saída do cortejo, realiza-se um ritual propiciatório, destinado a incorporar e satisfazer os orixás, e assim impedir que eles interrompam os festejos. Do ritual faz parte ainda a babalotin, boneca nagô reverenciada pelos participantes. No afoxé tradicional usam-se fantasias especiais para a ocasião, com estampas das cortes africanas. *Rancho.

AFRESCO
Método e técnica de pintura artística sobre superfícies muradas (paredes e tetos), referindo-se a uma aplicação de tinta sobre uma superfície recente (fresca) de cal. Inicialmente, escova-se bem a parede e se a umedece. Em seguida, aplica-se uma primeira demão de emplastro áspero, constituído de cal e areia (ou ainda pó de mármore), chamado emboço ou *arricciato*, finalizado por uma segunda camada mais fina sobreposta à argamassa ainda molhada. Em seguida, procede-se ao desenho, normalmente feito em carvão vegetal, denominado sinopia; depois, aplicam-se camadas de argamassa úmida, à base de cal ou óxido de cálcio, por zonas ou setores, de cima para baixo, ou também obliquamente, conhecidas como intonaco. Por fim, e após algum tempo, adicionam-se pigmentos minerais para a obtenção de cores. Como certos pigmentos servem e outros não, são normalmente utilizados: para o amarelo, o ocre natural ou amarelo de Nápoles; para o verde, viridiano, verde-mate de óxido de crômio e verde cobalto; para o azul, o azul cobalto e alguns especiais de ultramarino; para o preto, o manganésio e o de óxido de ferro. A quantidade de intonaco é posta de acordo com a capacidade de trabalho do artista, antes que a argamassa úmida se estabilize. Constitui uma das técnicas mais difíceis da pintura, pela reduzida margem de erro que o pintor possa cometer. Como os pigmentos finais nunca são completamente absorvidos pelo intonaco, o desgaste do afresco tende a ser progressivamente ampliado. As pinturas gótica e renascentista permanecem até hoje como os mais refinados exemplos do afresco, e o muralismo mexicano voltou a dar-lhe significativa importância. No Brasil, durante o século XX, a técnica do afresco foi praticada com maior desenvoltura por Antônio Gomide e Cândido Portinari. *Muralismo mexicano.

AFRODITE
Deusa grega da beleza e do amor (Vênus entre os romanos), provavelmente uma adaptação do culto de Astarté, deusa oriental da fecundidade e das águas. Conforme a Teogonia de Hesíodo, foi gerada pelo esperma de Uranos, como as Erínias, quando seu filho Cronos o castrou e os testículos caíram ao mar. Daí ser alcunhada de Anadiômene, "a que surge das ondas". Já na Ilíada, é filha de Zeus e de Dione. Embora seu nome pareça derivar de *aphrós*, espuma, nem todos os filólogos concordam com a procedência etimológica. Dada a origem dupla do mito, havia na Grécia duas imagens de Afrodite: a Urânia, "amétor" (nascida sem mãe), celeste, inspiradora dos amores elevados, sublimes, espirituais; e a Pandêmia (amada por todo o povo), vinculada aos amores carnais, eróticos, da imaginação popular. Casada com o deus coxo Hefesto, o ferreiro, possuía vários amantes, entre eles Ares, o deus da guerra, o troiano Anquises (com quem gerou Enéas), Dioniso e Adônis (consultar). Dependendo da versão mítica, é ainda a mãe de Eros (verificar). O magnífico quadro de Botticelli – O Nascimento de Vênus – teve por ponto de partida a informação de uma obra semelhante e famosa do pintor grego Apelles (século IV a.C.).

AGIT-PROP
Do russo *agitatsiya-propaganda*, agitação-propaganda, consistiu em experiências teatrais de difusão e publicidade de idéias sociopolíticas, lançadas pelos círculos de artistas revolucionários russos, após a vitória bolchevique de 1917, mas ainda no transcorrer da fase de consolidação do regime (guerra contra os exércitos brancos). A forma foi logo adotada por militantes comunistas alemães até a ascensão do nazismo. Assim, se na Rússia serviu como instrumento ideológico do poder, na Alemanha de Weimar teve como finalidade a crítica de oposição e a agitação política. Em ambos os casos, a teatralização caracterizou-se pela rapidez das exposições cênicas, despojamento de recursos técnicos, à maneira de uma "panfletagem dramática", recorrendo-se a personagens maniqueístas, diálogos melodramáticos, pantomimas e canções populares. De maneira menos esquemática, evidentemente, o agit-prop sobreviveu no "teatro proletário" de Piscator, em peças didáticas de Brecht (*Lehrstück*, uma espécie de "unidade de ensino"), ou no "teatro do oprimido", de Augusto Boal.

AGNOSIA
Atitude filosófica que nega a possibilidade de um conhecimento real e profundo das coisas, semelhante à de Sócrates, que afirmava só saber que nada sabia (embora a agnosia socrática tivesse intenção irônica). A agnosia foi seriamente defendida pela corrente cética da filosofia grega, inaugurada por Pirro. Conforme o pensador, é necessário suspender-se todo juízo, de caráter essencial, a respeito das coisas, já que o que afirmamos como verdade nada é senão convenção. O único objetivo do sábio é a recusa ou a indiferença absoluta, ou seja, a *ataraxia* ou felicidade negativa (não se deixar afetar pelas coisas exteriores). Corresponde ainda à opinião de Arcesílaos, chefe da Nova Academia, que dizia sequer saber a distinção entre o que sabia e não sabia, constituindo a verdade uma simples opinião de maior probabilidade. Consoante depoimento de Diógenes Laércio, "foi o primeiro a suspender o juízo por causa da contradição de argumentos opostos... e o primeiro a modificar o sistema deixado por Platão e a torná-lo mais adequado à controvérsia, mediante perguntas e respostas". Do grego *a* (não), *gnosis* (conhecimento). Ver também Agnosticismo.

AGNOSTICISMO
Termo cunhado por Thomas Huxley em seus Ensaios Reunidos, de 1869, para se referir à sua própria atitude filosófica e científica pela qual negava a probabilidade de um

conhecimento seguro e evidente relativamente a questões metafísicas (Infinito, Liberdade, Absoluto, Deus). De um ponto de vista religioso, o agnosticismo não nega nem afirma a existência de Deus. Considera sim a impossibilidade racional de adentrar e demonstrar a possível natureza divina. De uma certa maneira, guarda relação com a "douta ignorância" (conferir), expressa por Nicolau de Cusa em sua obra homônima e ainda com a crítica transcendental de Kant, já que o "númeno", a coisa em si, por não manter contato com a experiência, torna-se inalcançável ao conhecimento racional.

ÁGORA
Praça ou local público onde se reunia a Assembléia do Povo (*ekklèsia*) nas cidades gregas de regime democrático direto, como Atenas, Mileto, Mégara ou Samos. A Assembléia constituía a máxima instância política, decidindo sobre a guerra e a paz, emissão de decretos e sua revogação, sobre expedições colonizadoras, nomeação de embaixadores, fiscalização dos magistrados civis e processos de ordem política. Dela participavam, com direitos iguais de voto e palavra, os cidadãos maiores de idade e de sexo masculino, escolhidos por sorteio. Os assuntos levados à ágora, praticamente sinônimo de Assembléia do Povo, eram preparados pelo Conselho (*boulè*), formado por cidadãos maiores de trinta e cinco anos. A ágora constituía ainda o local de maior afluência pública, por ser a praça principal, centro religioso e mercado, utilizada pelos cidadãos para discussões políticas, festas religiosas e atividades comerciais, de compra, venda e troca. Sua versão romana, embora politicamente modificada, foi o Fórum.

ÁGUA
Cada uma das superfícies inclinadas de um telhado.

AGUADA
1. Pintura cuja tinta é temperada ou adoçada com água; aquarela, aguarela; 2. Mistura de água e clara de ovo para trabalho de encadernação.

ÁGUA-FORTE
Gravura a traço ou entalhada que emprega cera e ácido nítrico para a fixação de desenho sobre metal (usualmente o cobre). O desenho é realizado com ponta metálica, recobrindo-se antes a placa com um verniz protetor. Os traços abertos pela ponta expõem a placa e o desenho ao banho e à ação posterior do ácido (a mordaçagem). Quanto maior a duração do banho, mais profundas se tornam as linhas. O mesmo que acrografia. *Água-tinta, *Entalhe e *Gravura.

ÁGUA-TINTA
Denominação dada ao processo ou técnica de gravura em metal (calcografia), cujo desenho pode ser feito com buril ou ponta seca, destinando-se à obtenção de efeitos de tonalidade. Após o desenho, a chapa matriz é recoberta com uma camada de resina em pó (triturada e peneirada) e aquecida, a fim de que a resina constitua uma superfície de grânulos resistentes. Submete-se posteriormente a placa à ação de ácido, que corrói apenas as partes não resinadas e seus interstícios. Quanto mais funda a corrosão, mais escura a tonalidade obtida. Para tons diferentes, há a necessidade de banhos distintos, protegendo-se com verniz os efeitos tonais já obtidos. O resultado da impressão fornece o aspecto suavizado de aguada ou aquarela.

AILE DE PIGEON
Literalmente, asa de pombo. Corresponde a um passo coreográfico de balé, de elevado grau de dificuldade, e que se executa com os seguintes movimentos: inicialmente, uma

das pernas é alçada, ao mesmo tempo em que o bailarino salta para o lado oposto da perna projetada; durante o salto, a outra perna, por sua vez, é lançada para tocar o tornozelo da primeira. Normalmente, se estabelece uma seqüência, invertendo-se então os movimentos da perna e a direção do salto.

ALA
Grupo de passistas fantasiados por igual e que no desfile de carnaval representam personagens incluídos no enredo da escola de samba. Determinados grupos, embora se fantasiem, não têm a função de personificar, como as alas técnicas (assim chamadas a bateria e o bloco dos compositores). Ala das Baianas é aquela composta pelas pastoras mais antigas, vestidas tradicionalmente com saias rodadas. No Brasil colonial, as baianas já formavam alas em cortejos, à frente de procissões e de festas religiosas.

ALBA
Na lírica medieval, trovadoresca, e também na renascentista, refere-se ao poema de despedida entre amantes, ao nascer do sol. De modo mais habitual, é uma poesia em que a amada ou o amante acorda o parceiro, seja para lamentar o fim de uma noite de amor, seja para instá-lo a partir antes do romper do dia. A palavra é provençal e tem o significado de aurora, manhã. Exemplo vertido por Octavio Paz, de autor anônimo, em versos livres e brancos: “Par de rouxinóis / que canta a noite inteira, / e eu com minha bela amiga, / sob a ramagem em flor. / Até que o vigia grite, / do alto da torre: / Despertem, amantes, que a hora é chegada / a aurora (alba) desce do monte”. As novas mentalidades do Renascimento, entre elas a de maior autonomia individual, levaram John Donne a escrever a seguinte alba: “É verdade, é dia – e o que pensar? / Ou por isso irás sair do meu lado? / Por que deveríamos levantar com a luz? / Nos deitamos porque era noite? / O Amor, que apesar do escuro nos trouxe aqui, / Deverá manter-nos juntos, a despeito da luz”.

ÁLBUM
1. Tal como surgiu na China, passando à Coréia e ao Japão, constitui uma pequena coleção de desenhos, pinturas ou de poemas, assim como uma combinação dessas expressões, pertencentes a um só ou a vários artistas. 2. Coleção discográfica de canções populares ou de música erudita, seja a de um só autor ou intérprete, seja aquela selecionada por critério específico, como o de época ou gênero, incluindo-se vários compositores. 3. Tipo de livro confeccionado com folhas em branco de cartolina ou material assemelhado, destinado à colagem e guarda de fotografias, selos, desenhos ou recortes. 4. Volume impresso com desenhos, gravuras ou estampas de qualquer natureza, acompanhadas de legendas. 5. Álbum seriado – conjunto de folhas avulsas, mas presas na parte superior de um cavalete, servindo de recurso gráfico ou suporte para anotações e ilustrações em palestras, reuniões ou conferências.

ALÇAPÃO
Abertura situada no piso de um palco, permitindo o aparecimento ou desaparecimento de personagens ou objetos em cena.

ALCATIFA
Designação de origem árabe e que se refere a uma grande tapeçaria que decora o chão ou mesmo uma parede, bordada com fios de lã (ou algodão) e seda. O mesmo que alfombra.

ALEGORIA

1. Obra de arte plástica (desenho, pintura, escultura ou relevo) que representa idéias ou qualidades abstratas por intermédio de figuras ou símbolos concretos. Por exemplo, a mulher de olhos vendados, espada e balança nas mãos, figurando a Justiça; uma criança ou jovem com flores, referindo-se à primavera. 2. Figura retórica de pensamento na qual uma idéia é exposta por meio de imagens apenas sugeridas, e que portanto exigem uma decifração, já que mantêm um distanciamento entre as palavras utilizadas e sua significação efetiva. Como na ode de Horácio "O navis, referent in mare te novi fluctus" (Ó Nave, as novas ondas do mar fazem alusão a ti), em que a palavra nave traduz, na verdade, a cidade de Roma, seu prestígio e predomínio. Ou no poema seguinte (Consoada), de Manuel Bandeira: "Quando a indesejada das gentes chegar / (não sei se dura ou caroável) / Talvez eu tenha medo./ Talvez sorria, ou diga: - Alô, Iniludível! / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa / A mesa posta / Com cada coisa em seu lugar". O poeta fala da morte, mencionando-a indiretamente, por intermédio de "indesejada" e "iniludível".

ALEXANDRINO

*Verso contendo doze sílabas, acentuadas classicamente (isto é, com ictos) na sexta e na última. Caracteriza-se ainda por conter uma pausa ou cesura obrigatória após a sexta sílaba, dividindo o verso em duas partes, membros ou hemistíquios de seis sílabas. O nome provém desta estrutura poética, utilizada por Alexandre de Bernay em sua obra "Romance de Alexandre" (Magno ou de Alexandria). Conforme a definição de Boileau, "Que sempre em vossos versos / o intento corte a frase / suspenda o hemistíquio / e lhe indique o repouso" (*Que toujours dans vos vers / le sens coupant les mots / suspende l'hémistiche / et en marque le répos*).

ALFABETO

1. Conjunto de letras, isto é, de sons ou fonemas graficamente representados e dispostos em uma seqüência fixa e convencional, pertencentes a um idioma. Deriva a palavra dos dois primeiros signos gráficos da língua grega – alfa e beta. 2. Por extensão, qualquer conjunto de objetos cujas unidades mínimas, igualmente convencionais, sirvam para a geração ou composição de estruturas significantes maiores, asseguradas por normas de encadeamento. Por exemplo, o alfabeto morse.

ALIENAÇÃO

1. Na teologia medieval, a palavra foi empregada com sentido idêntico ao de êxtase (verificar), ou seja, de um estado de contemplação mística ou mergulho na razão divina, obtido pela supressão de todas as lembranças sensíveis e das coisas finitas. 2. No Contrato Social, Rousseau utiliza o termo de um ponto de vista político, como a entrega dos direitos pessoais e naturais à comunidade, necessária à formação da Vontade Geral: "As cláusulas desse contrato reduzem-se a uma só: a alienação total de cada associado, com todos os seus direitos, a toda a comunidade". 3. Para Hegel (Fenomenologia do Espírito), a alienação é o movimento da consciência pelo qual ela se alheia de si mesma, com o intuito de alcançar a autoconsciência, isto é, de colocar-se como objeto de seu próprio pensar: "...nessa alienação, ela (a autoconsciência) coloca-se a si mesma como objeto ou, por força da inseparável unidade do ser-para-si, coloca o objeto (consciência) como si mesma (autoconsciência)". 4. No entender de Feuerbach (A Essência da Religião), a alienação está na origem do fenômeno religioso. Constitui a projeção e a idealização das esperanças, das faculdades e dos valores humanos em entidades superiores ou sobrenaturais, então divinizadas. Essa "doação" faz com que, progressivamente, o homem real e criador submeta-se e se deixe governar pelo "Outro" criado. 5. Com Marx e Engels, a alienação ultrapassa o âmbito religioso de Feuerbach

(que os influenciou) para inscrever-se no terreno global da sociedade. É um vasto processo de privação ou "despossessão" da consciência, gerado pelas divisões sociais sucessivas (do sexo, do trabalho, das trocas econômicas, do poder político, etc) e que alcançaram formas extremas no capitalismo (o trabalhador já não mais se reconhece nos frutos de seu trabalho). Essas divisões acabam por fazer com que a grande maioria dos homens se alheie de si mesma e se sinta transformada de sujeito (de agente ativo), em paciente, em objeto passivo dos processos socioeconômicos e culturais, das estruturas políticas e do sistema jurídico. Essa despersonalização, que é também uma submissão, ocorre em relação ao produto do trabalho, quando este não pertence ao trabalhador, ao próprio trabalho, que se torna apenas meio de sobrevivência, e ao indivíduo, que não consegue realizar-se pessoal ou subjetivamente. Todos esses fenômenos sociais deixam de ser reconhecidos como resultados de ações, de interesses e de projetos humanos reais, concretos, temporalmente históricos, passando a ter uma existência independente, intransponível ou inevitável. Adquirem, portanto, a natureza de "coisas" autônomas e até mesmo necessárias. Daí Georg Lukács ter utilizado o termo reificação ("coisificação"). Tanto essa praxis quanto a consciência que dela se tenha convertem-se em entidades "naturais", fora da história (são assim mesmo, sempre foram ou serão). Pode-se ainda subdividir a alienação em três formas principais, que não se excluem, mas, ao contrário, se reforçam: a social, que se relaciona com o exercício do poder; a econômica, cujos vínculos mais estreitos referem-se à propriedade, e a intelectual, que mascara ou desconhece a construção e a repartição dos saberes ou do conhecimento. E a maior das alienações é justamente não saber que se está alienado. Do latim *alienus*, que é de outro, alheio, tendo ainda os significados de oposto ou funesto.

ALITERAÇÃO
Figura retórica de palavra e de harmonia que elabora combinações de sons idênticos ou semelhantes, freqüentemente usada nas poesias lírica, épica ou dramática. Exemplo já clássico: "Auriverde pendão da minha terra / Que a brisa do Brasil beija e balança" (aliteração em bri - Bra - bei - ba). Ou ainda: "Vento, vela, e não sei navegar".

ALLA PRIMA
Expressão italiana referente à técnica de pintura, geralmente a óleo, cujo pigmento ou tinta é aplicado em uma só camada sobre a superfície, sem preparação prévia ou retoques. Também chamada pintura direta, começou a ser praticada com mais regularidade a partir do romantismo, dada a valorização do traço espontâneo e de sua expressão subjetiva.

ALLEMANDE
Dança de corte codificada na Alemanha do século XVI, de andamento lento e compassos 2/2 ou 4/4, incluída, no século seguinte, em peças musicais concertantes, fosse como primeiro andamento de uma suíte ou seqüência de um prelúdio, em forma binária (AB). Como dança popular e de origem rural, permaneceu na Alemanha e na Suíça, mas em ritmo ternário.

ALMOFADA - ALMOFADADO
1. Sendo a almofada um bloco comumente quadrado ou retangular que se projeta de uma parede, diz-se almofadado (a) ao tipo de alvenaria ou de *aparelho construído com essas almofadas, separadas por ranhuras largas, e que dão uma textura saliente e agressiva às paredes de fachadas arquitetônicas. As almofadas podem ser cortadas de maneira uniforme (retangular ou quadrada), de modo irregular (peças maiores e menores, constituindo o aparelho ciclópico) ou ainda em forma de pequenas pirâmides (almofada

ou aparelho de ponta de diamante). Um edifício famoso de fachadas almofadadas é o Palácio Pitti, de Florença. 2. Em marcenaria, dá-se também o nome de almofada a uma superfície saliente e decorativa, aplicada sobre móveis e portas, de formato quadrado ou retangular, envolvida por moldura ou filete.

ALÔNIMO
Outro nome, fictício ou real, com o qual um autor assina suas obras. *Autônimo, *Pseudônimo, *Criptônimo e *Heterônimo.

ALTER EGO
Do latim, "outro eu". Em literatura, narrativa ou dramática, designa um personagem que faz contraponto ou complementa as qualidades ou atributos de outro. Por exemplo, Mr. Hyde em relação ao Dr. Jekyll, na obra de Robert Stevenson.

ALTO-LIÇO
Tipo ou técnica de tapeçaria cujos fios do urdimento no tear são esticados de maneira vertical entre duas travessas, sendo que apenas um, em cada dois, é preso a um liço. O conjunto dos liços, atado à travessa, encontra-se geralmente acima da cabeça do tapeceiro. Estes liços são manuseados com uma das mãos, enquanto a outra executa a passagem dos fios da trama. É típico, por exemplo, da tapeçaria gobelin. *Liços e *Baixo-liço.

ALUSÃO
Figura retórica de pensamento pela qual se faz uma referência indireta a um fato ou pessoa, valendo-se, respectivamente, de um acontecimento similar (ao fato) ou de um personagem já conhecido (em relação à pessoa). Dizer, por exemplo, que alguém obteve uma "vitória de Pirro" ou é "tão elegante quanto Calibã".

ALVENARIA
Construção arquitetônica tradicional em que são utilizadas pedras ou tijolos como elementos básicos de sustentação e divisão dos espaços, havendo ou não o uso de argamassa (neste caso chamada de alvenaria a seco). Dependendo da disposição em que são assentadas as pedras e os tijolos, no erguimento das paredes, tem-se um determinado tipo de Aparelho (ver a palavra). A arquitetura do século XX (conferir) dispensou freqüentemente a alvenaria, substituída pelo cimento armado, pelas estruturas de ferro e aço e por paredes envidraçadas.

AMAZONAS
Filhas de Ares (Marte), deus da guerra, e da ninfa Harmonia, as amazonas constituíram um reino guerreiro, matriarcal e tirânico, em relação aos homens, situado, segundo diferentes versões do mito, no Cáucaso, na Trácia, na Cítia ou na Lídia. Protegidas por Ártemis, a deusa virgem da caça e dos animais silvestres, mantinham os naturais da região como escravos e apenas se ocupavam de sexo com intuito de procriação. E neste caso, exclusivamente com forasteiros. Os filhos homens eram mutilados ao nascer (emasculados) e mais tarde postos a trabalhar como serviçais domésticos. Várias foram suas rainhas, entre elas Hipólita, vencida por Hércules, Pentesiléia, comandante das amazonas que lutaram ao lado dos troianos (morta por Aquiles em combate) e Mirina, que conquistou a Atlântida antes de se aventurar, com sucesso, pela Arábia e a Líbia. Outra variante do mito relata ainda a invasão de Atenas pelas mulheres guerreiras após o rapto da bela Antíope, perpetrado pelo rei Teseu. Na análise do filólogo suíço Johann Bachofen (O Matriarcado), o mito das amazonas simboliza um segundo estágio da ginecocracia

(poder da linhagem feminina) – o amazonismo –, projetado de maneira extrema ou imperialista. Seguiu-se ao heterismo dos clãs primitivos e promíscuos, e precedeu ao demetrismo (nome proveniente da deusa Deméter), durante o qual estabeleceu-se o casamento único e a matrilinhagem. Embora da língua grega se possa derivar a denominação "amazonas" [de *a* (negação) e *madzós* (seio)], atualmente a origem mais aceita é a que provém do persa "ha-mazan", nome de uma antiga tribo matrilinear da região, e cujas mulheres, supõe-se, participavam de combates.

AMBIENTE
Em arquitetura, é o espaço de uma edificação delimitado por paredes ou divisórias, destinado a uma função específica – quarto de dormir, sala de estar, vestíbulo de entrada, salão de recepções, auditório –, tanto quanto aquele que serve como meio de ligação: um corredor ou enfiada. Muitas plantas modernas, chamadas livres, não costumam dividir certos ambientes, tornando os espaços indistintos ou de uso múltiplo.

AMBULANTES
Grupo de pintores russos figurativos, cujo movimento teve início em 1870, opondo-se aos cânones aristocráticos da Academia Imperial das Artes. Preocupados em reproduzir figuras anônimas, populares, e cenas de realismo social, expuseram seus trabalhos por toda a Rússia, de modo itinerante. O movimento sobreviveu até 1923. Seus mais conhecidos artistas foram Ilya Repin e Vassily Vereshchagin.

AMERICAN SCENE PAINTING. *PINTURA DE CENA AMERICANA

AMORINO
Pequeno cupido, querubim ou menino alado, pintado ou esculpido, usado como figura decorativa e alegórica, associada às idéias de pureza e de amor angelical no mundo cristão. O escultor florentino Donatello é considerado o seu recriador a partir da época renascentista. Nas decorações de estilo barroco, os amorinos costumam aparecer portando guirlandas de flores. O mesmo que *Putto*, plural *Putti* (puro, puros).

AMULETO - TALISMÃ
De uso universal e atemporal, o amuleto é um objeto de função mágica ou espiritual passiva, servindo para proteger o seu portador de doenças, calamidades ou de atos de violência e de malefícios. A figa é um dos amuletos mais conhecidos e difundidos, juntamente com o pé-de-coelho, a arruda, alho, anéis, chifres e dentes de animais, fitas e ferraduras. Difere do talismã pois este pode ter, adicionalmente, a função ativa de ataque, de malefício ou de sortilégio contra outra pessoa.

ANACOLUTO
Figura retórica pela qual se introduz uma inversão repentina na construção sintática do texto ou oração, indicando mais a subjetividade de um pensamento do que a ordem gramatical esperada. Exemplos: "Essas criadas de hoje não se pode confiar nelas" (Machado de Assis); "Esses colonos que se viram desalojados do Congo, não digo propriamente nada contra eles, mas não servem para nós" (Raquel de Queirós). No original grego, "em que não há sequência".

ANACREÔNTICO
Tipo de poesia que enaltece as sensações ou os prazeres do amor e do vinho, ou ainda transmite um ceticismo bem-humorado perante a vida, tendo por modelo as odes e hinos escritos por Anacreonte (570-480 a.C.), em métricas variadas, como os exemplos

seguintes. Fragmentos de odes: “Oh jovem de olhar virginal; / Sigo teus passos e tu não sabes que governas minha alma”; “Eis aqui que o Amor de cabelos ruivos lança-me uma bola de púrpura e me incita a jogar com a jovenzinha de sandálias bordadas; / mas ela, sendo de Lesbos, reprova-me a brancura dos cabelos, e a outro procura”. Hino: “Um dia, lá pela meia-noite, / Quando a Ursa se deita nos braços do Boieiro, / E a raça dos mortais, toda ela, jaz domada pelo sono, / Foi que Eros apareceu à minha porta. / - Quem bate à minha porta, / E rasga os meus sonhos? / Respondeu Eros: - Abre, ordenou ele; / Eu sou uma criancinha, não tenhas medo. / Estou encharcado, errante / Numa noite sem lua. / Ouvindo-o, tive pena. / De imediato, acendendo o candeeiro, / Abri a porta e vi um garotinho: / Tinha um arco, asas e uma aljava. / Coloquei-o junto ao fogo / E suas mãos nas minhas aqueci-o, / Espremendo a água úmida que lhe escorria dos cabelos. / Eros, liberto do frio, / - Vamos, disse ele, experimentemos este arco,/ Vejamos se a corda molhada não sofreu prejuízo. / Retesa o arco e fere-me no fígado, / Bem no meio como se fora um aguilhão. / Depois, começa a saltar, às gargalhadas:/ - Hospedeiro, acrescentou, alegra-te, / Meu arco está inteiro, teu coração, porém, ficará partido” (tradução do hino - Junito Brandão). *Ode.

ANACRONIA
Literalmente, inversão ou mudança de tempo. Trata-se de recurso literário utilizado em formas narrativas (poemas épicos, romances) pelo qual a história ou o enredo (a diegese) retorna ao passado, ou salta para o futuro, não se acompanhando a sucessão temporal, cronológica, ou o tempo do discurso. Assim, por exemplo, a tradição greco-latina-renascentista prescreveu que os poemas épicos deveriam começar narrando acontecimentos que já estivessem no meio da história (*in medias res*), intercalando, posteriormente, fatos ou acontecimentos anteriores, com a finalidade de explicar ou justificar o que ocorre no tempo presente. O mesmo acontece quando a história principia pelo fim, retornando aos eventos que se produziram inicialmente e que dão significado à intriga (*in ultimas res*). O romance e a novela adotaram também este procedimento, tanto quanto o cinema (ver flash-back). A anacronia relativa ao passado é também chamada analepse; com referência ao futuro, bem mais rara de acontecer, recebe ainda o nome de prolepse.

ANÁFORA
Figura de linguagem e de construção pela qual se repetem palavras no início de cada um dos membros da frase ou verso. Exemplo em Rui Barbosa: “Eis aí a cólera santa! Eis a ira divina! Quem, senão ela, há de expulsar do templo o renegado, o blasfemo, o profanador, o simoníaco? Quem, senão ela, exterminar da ciência o plagiário, o charlatão? Quem, senão ela, banir da sociedade o imoral, o corruptor, o libertino”? *Epístrofe.

ANAGOGIA - ANAGÓGICO
O sentido superior ou extraliterário de um texto, isto é, o caráter espiritual, de elevação moral ou ainda místico que dele se pode depreender, para além do sentido literal ou dos recursos retóricos utilizados.

ANAGRAMA
Palavra ou frase compostas pela recombinação de letras do(s) mesmo(s) vocábulo(s). Alguns escritores criaram pseudônimos a partir de seus nomes próprios, caso de François Rabelais, cujo Gargantua foi subescrito com o estranho nome de Alcofribas Nasier. Uma das personagens mais famosas da literatura brasileira, Iracema, é anagrama da palavra América. Embora José de Alencar indique a formação do nome como proveniente de ira = mel e de tembe ou cembe = lábios (a virgem dos lábios de mel), é bastante possível que o

anagrama não lhe tenha passado despercebido. Principalmente pela vontade do autor de criar uma literatura "americana", o que reforçaria, romanticamente, o vínculo da beleza indígena com a terra natal. O nome próprio Leonam é um exemplo de anagrama perfeito (simetricamente invertido) de Manoel.

ANALECTO
1. Coletânea de máximas, de aforismos, ou ainda de poesias. 2. O mesmo que antologia.

ANALEPSE. *ANACRONIA

ANAIS
1. Eventos de caráter histórico registrados ou narrados ano a ano. O termo generalizou-se a partir dos registros realizados pelo mais alto sacerdote de Roma, o *Pontifex Maximus*, e nos quais se relatavam os eventos considerados importantes no ano. Também contribuíram para a difusão da palavra o poema épico e homônimo de Ênio, versando sobre a história de Roma (da fundação até sua época, no século II a.C.), os *Annales* do poeta Fenestela e a extensa obra do historiador romano Tácito, escrita em 16 livros, cobrindo os acontecimentos políticos, sociais e militares ocorridos entre as mortes dos imperadores Augusto e Nero (*Annales ou Ab Excessu Divi Augusti*). 2. Publicação anual de uma instituição científica, literária, jornalística, etc, e que contém os fatos mais importantes ocorridos no período.

ANAMORFOSE
Em artes plásticas, designa a imagem figurativa distorcida ou deformada, como aparece em espelhos ou superfícies vítreas, de maneira alongada, comprimida, encurvada ou ainda retorcida.

ANÁTEMA
Termo bíblico para a sentença condenatória e de exclusão da comunidade religiosa católica, imputada a um herético. O anátema tem o mesmo efeito que a excomunhão. Na origem, designava a exposição pública do corpo de um supliciado, com o intuito de tornar sua memória desprezível. Ver ainda Heresia.

ANDALUS, EL
A cultura ou a civilização desenvolvida na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV, antes da reconquista definitiva dos cristãos. Consistiu no intercâmbio e mesmo na simbiose dos "povos do Livro", isto é, dos árabo-bérberes, cristãos e judeus, envolvendo miscigenação étnica e um multiculturalismo fecundo, incluindo-se o hábito cotidiano do poliglotismo (árabe, moçárabe, latim e, posteriormente, o espanhol e o galego-português) entre as camadas superiores da sociedade, além dos estudos, traduções e redações de livros em latim e grego. Conviveram portanto no El Andalus os invasores árabes e bérberes, os ibéricos cristãos (ou moçárabes) e os judeus, fossem estes os instalados desde a época romana, fossem os recém-emigrados do norte da África. A civilização teve início com a expansão omíada (dinastia árabe) de al-Walid I, em 711, quando este determinou a um de seus governadores, Musa Ibn Nusayr, que Gilbratar fosse capturada. O general bérbere Tariq cumpriu a ordem com êxito e, em 712, o próprio Nusayr chegou à Espanha à frente de dezoito mil homens. Ao que tudo indica, os recém-chegados adaptaram para El Andalus o nome que os antigos conquistadores das terras meridionais, os vândalos, haviam dado à região - Vandalicia. Entre os judeus, o território era chamado Sefarad (daí serem conhecidos como sefarditas ou sefaraditas). A consolidação do reino veio com a dinastia Abd-al Rahman (I, II e III), tendo-se por centro Córdoba, além de

Granada, Sevilha e, mais ao norte, Toledo. Essa influência estendeu-se a dois terços do futuro território português (até 1249), destacando-se as cidades de Mértola, Coimbra, Lisboa e Santarém. As artes e as ciências foram protegidas e incentivadas sob um clima político de relativa paz e estabilidade, assim como de tolerância e autonomia religiosas, pelo menos até meados do século XII, quando implantou-se a dinastia mais severa dos almorávidas. A arquitetura, por exemplo, alcançou notáveis requintes estéticos, como o demonstram, ainda hoje, a mesquita de Córdoba, com sua série de arcos sobrepostos e policrômicos da sala de orações, os arcos em ferradura, ou o magnífico conjunto do Alhambra granadino, com destaque para o pátio dos leões e para os tetos dos salões, decorados em formato de "estalactites". A literatura poética, a teologia e a filosofia (nas quais se destacaram Averróis, Moisés Maimônides e Judah Halevy, entre outros) foram vigorosamente cultivadas, ensejando traduções mútuas de obras greco-latinas, árabes e judaicas, principalmente em Córdoba e Toledo, onde, mesmo após os árabes terem saído da região da Mancha, as enormes coleções bibliográficas ali deixadas permitiram a formação da afamada Escola de Tradutores. Foi também por intermédio do Andalus que se desenvolveram estudos de matemática (elaboração das "tábuas toledanas" de cálculos) e de astronomia (incluindo-se a introdução do sistema de numeração decimal, de relógios e astrolábios), de geografia, de medicina e de navegação, tendo estes últimos influenciado vigorosamente as grandes conquistas ibéricas posteriores. Por contatos ainda com Bizâncio, importaram-se as técnicas do mosaico e da eboraria (trabalhos em marfim).

ANDAMENTO

É o "passo", ou seja, a maior ou menor velocidade de execução de uma peça musical, habitualmente indicado nas pautas. Distinguem-se, inicialmente, três classes de andamento: lentos, moderados e vivos. No primeiro caso, tem-se: grave, largo, larghetto, lento e adágio; no segundo, andante, andantino, moderato e allegreto; por último, allegro, vivace, presto e prestissimo. De modo genérico, os passos lentos tendem a sugerir atitudes ou sentimentos de introspecção, contrição, reflexão, melancolia ou tristeza, enquanto os seus opostos, os vivos, dão a impressão de revelar diversão, alegria, exaltação, força, entusiasmo, etc. Tendo sido os italianos os primeiros musicistas a empregar palavras para os andamentos, as indicações conservaram-se naquela língua. Com as correntes nacionalistas do século XX, no entanto, alguns músicos optaram por escrever os andamentos em língua materna, com termos próprios. Outras indicações do andamento e que o acompanham são: *molto, assai* (reforço) ou *poco, meno* (atenuação). Na mudança de um passo para outro, costuma-se ainda utilizar: *accelerando* – aumento de velocidade; *stringendo* – apressando o passo; *rallentando* – afrouxando o andamento; *ritardando* – atrasando; *meno mosso* – mais devagar; *più mosso* – mais depressa; *a tempo* – retorno ao andamento original.

ANFIBOLOGIA

Em grego, "lançar para todos os lados ou direções". É a figura retórica que comporta uma ambigüidade sintática (de construção), conduzindo a uma ambigüidade semântica (de significado). Por exemplo, "o medo dos inimigos". Tanto pode referir-se ao temor provocado nos inimigos, quanto ao medo por eles proporcionado. Ou ainda, a frase de Groucho Marx, de efeito humorístico: "Matei um elefante de pijama" (quem o vestia?). De maneira geral, portanto, corresponde à linguagem ou discurso equívoco, de dupla interpretação, como os augúrios ditados pelos oráculos greco-romanos, ou as profecias anunciadas a Macbeth, pelas bruxas, na tragédia de Shakespeare.

ANFITEATRO

1. Palavra de origem romana para se referir a uma construção circular ou ovalada, construída com arquibancadas em torno do espaço central de representação, do circo ou da arena. Pressupõe-se que o anfiteatro de Pompéia tenha sido o primeiro a ser erguido durante o império, por volta do ano 80 a. C. A ele seguiram-se os mais imponentes, como o Coliseu, o de Verona e o de Nîmes, em território atual da França. 2. Arquibancadas de uma casa de espetáculos, situadas à volta do palco. 3. Sala circular ou semicircular com arquibancadas, para conferências e aulas.

ÂNFORA
Tipo de vaso cerâmico grego, de configuração ovalada, boca estreita e duas alças laterais, usado para armazenar óleo ou vinho. Juntamente com outras peças de maior porte, como as cráteras, estas de boca larga, serviram como suporte para a aplicação de pinturas de *figuras negras e vermelhas, muito comuns nos períodos arcaico e clássico.

ANGRY YOUNG MEN
Locução inglesa proveniente de uma comédia de John Osborne, *Look back in anger*, de 1956, para se referir a jovens escritores daquela década cujos temas demostravam o descontentamento com o mundo, a incapacidade real do amor, a ausência de causas nobres às quais se dedicar e uma certa nostalgia abstrata de tempos passados e melhores, porque não vividos.

ANGST
Palavra alemã com o sentido de angústia, ansiedade, usada literariamente (Camus, Sartre) para se referir à autopercepção humana de sua fragilidade ou da impotência do indivíduo frente ao mundo objetivo.

ÂNGULO. *CINEMA

ANIMALIERS
Assim se tornaram conhecidos os escultores que, no século XIX, elegeram como temas recorrentes de suas obras as figuras de animais selvagens ou domésticos, sobretudo na França. Entre os que se destacaram, podem ser citados Antoine-Louis Barye e François Pompon.

ANIMISMO
1. Como figura de retórica, ver Personificação e Prosopopéia. 2. Conceito utilizado por Burnett Tylor (*Primitive Culture*) para referir-se à tendência que as culturas primitivas têm de atribuir alma ou vida própria aos fenômenos e objetos naturais, explicando assim suas causas e origens. Segundo o autor, o animismo estaria na base das concepções religiosas e metafísicas do ser humano. O animismo vincula-se, portanto, à possibilidade da *magia, ou seja, da intercessão humana nas manifestações naturais.

ANJO
Espírito sobrenatural ou supraterrestre e ainda intermediário entre o espírito e a matéria, assim como criatura divina a serviço de Deus, ou ainda do demônio, cuja existência é revelada no Antigo Testamento. Pode cumprir o papel de anunciador de uma missão, de executor ou juiz de uma lei ou de arauto da *parusía (no caso do cristianismo). Especificamente na psicologia de Jung, os anjos simbolizam “os conteúdos inconscientes que querem ter direito à palavra” (As Raízes da Consciência). Sua crença desenvolveu-se a partir do século V a.C. entre os hebreus, transferindo-se posteriormente para o cristianismo e o islamismo. Em algumas passagens bíblicas, recebe o nome de querubim

(*kerûb*, palavra de origem acadiana), guardião da Arca da Aliança, em número de dois, ou, na visão de Ezequiel, os quatro espíritos condutores do "carro de Deus". Outras denominações encontradas no Antigo Testamento são as de "exército celeste", sendo Deus "o senhor dos exércitos", "filhos do céu", "santos anjos" ou ainda "magníficos". Já nas epístolas de Paulo, há menções aos anjos, denominados de Virtudes, Potestades, Principados, Dominações e Tronos. A doutrina católica reconhece, nominalmente, três mensageiros celestes – Gabriel, Miguel e Rafael – tendo tratado dos anjos nos concílios de Latrão (o quarto) e do Vaticano (1870), bem como na encíclica *Humani Generis* de Pio XII. Nela, os anjos são descritos como seres espirituais e hierarquizados, servidores de Deus e assistentes ou guardiães dos homens. Conforme a tradição, parte dos anjos rebelou-se contra o poder e as prescrições de Deus, sob o comando de Satanás ou Lúcifer, estimulados pela soberba e a luxúria, tornando-se demônios (espíritos malignos) condenados ao inferno (à desesperança da presença divina, à derrelição). O protestantismo e seitas derivadas, embora recusem o culto dos anjos, não lhes negam a existência. Já os demônios, na qualidade de anjos decaídos, são constantemente lembrados como figuras a serem evitadas, pelo fato de simbolizarem a maldade e os vícios que desencaminham o ser humano em sua busca de integração divina. Nas artes plásticas, já a partir do alto Renascimento, mas principalmente com o barroco, a figura do anjo católico misturou-se àquela de cupido, convertendo-se em um personagem ao mesmo tempo infantil, lírico e gracioso, símbolo de amor, de pureza e ingenuidade (ver Amorino). Do grego *aggelo*, mensageiro, tradução do hebraico *mal'âki*.

ANTAGONISTA. *PERSONAGEM

ANTECENA. *PROSCÊNIO

ANTHEM
Moteto ou cantata (ver ambas as palavras) da liturgia anglicana, criado no século XVI com a independência da igreja, e escrito tanto para coro como para voz solista, com acompanhamento habitual de órgão ou de outro instrumento servindo como baixo-contínuo. Henry Purcell e Sebastian Wesley, ambos ingleses, são considerados os melhores compositores desta música sacra.

ANTICLÍMAX
Modificação inesperada na seqüência de uma imagem poética, narrativa ou de uma ação cênica, passando-se de uma situação tensa, elevada ou sentimental à vulgaridade, ao ridículo, o que resulta no contraste entre a concentração anterior e a descontração banalizada pelo final. Um exemplo nestes versos de Álvares de Azevedo: "É ela, é ela - murmurei tremendo, / E o eco ao longe murmurou - é ela! / Eu a vi, minha fada aérea e pura - / A minha lavadeira na janela". Outro, de e.e.cummings: "Há de calar-se então a voz da liberdade? / Assim disse./ E bebeu rapidamente um copo d'água". Oposto a clímax. *Climax.

ANTÍFONA
Na liturgia cristã, gênero de canto gregoriano executado, na maioria das vezes, sobre um versículo de salmo. Dois meios coros entoam o texto de maneira alternada e depois se reúnem em uníssono. Entre os exemplos, o *Lux aeterna* da missa dos mortos, o *Asperges me*, o *Hodie Christus natus est*, os dedicados à Virgem (*Regina coeli, Salve Regina*) ou a antífona pascal *Suxerrit Dominus de Sepulchro*. Mas há peças independentes de música sacra, também denominadas antífonas, que não se relacionam com os salmos. Do latim *antiphonae*, vozes contrárias. *Arte Medieval.

ANTIFONÁRIO
Livro das liturgias cristãs contendo os textos e versículos a serem cantados em coro – na modalidade de *antífona –, nas missas ou ofícios, dispondo, os mais antigos, de iluminuras.

ANTÍFRASE
Recurso de linguagem pelo qual se emprega uma palavra ou se constrói uma frase com sentido oposto ao verdadeiro. Por antífrase firmou-se a denominação puta (meretriz), originariamente pura, em latim, e mudou-se o nome de Cabo das Tormentas para Cabo da Boa Esperança. A ironia se utiliza comumente desta figura.

ANTI-HERÓI
Na qualidade de protagonista, ou seja, de primeira figura de um drama ou obra narrativa, há dois tipos de anti-heróis. Um deles é o de ser oposto ao herói clássico, por apresentar um caráter frágil, conformista ou paródico. Aqui, o personagem é dominado pelo meio, pelas circunstâncias e situações vividas, o que o torna incapaz de superar os conflitos sociais ou psicológicos do enredo. Nesta acepção, é um personagem despido de virtudes, de objetivos nobres, de caráter ou de determinação, quando dele se esperariam tais qualidades. Em Vidas Secas, de Graciliano Ramos, Fabiano, o protagonista, apresenta vários traços do anti-herói, assim como Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. O mesmo se pode dizer das figuras kafkianas - K. ou Joseph K, ou de Leopold Bloom (Ulisses, de Joyce). Outra é o de corresponder a um indivíduo em ruptura com os padrões morais ou ético-sociais predominantes de uma época, considerados, pela figura do anti-herói, como barreiras à sua sobrevivência, injustos ou hipócritas. Julien Sorel, de O Vermelho e o Negro, representa este segundo tipo. Sua ambição pequeno-burguesa de ascensão social está na raiz de sua condenação. Mas a galeria dos "pícaros" (ver Romance, III), figuras em que convivem a dissimulação, o egoísmo, a patifaria e bom humor, está repleta de exemplos de anti-heróis. *Herói e *Trickster.

ANTILOGIA
Forma de argumentação sofística ou cética em que, pelo fato de haver duas proposições ou idéias contrárias e de igual valor, a verdade não pode ser proferida. Os sofistas desenvolveram técnicas de antilogia para demonstrar a ambiguidade de todo juízo humano.

ANTINOMIA
1. Do grego *anti* (contrário) e *nomos* (lei, ordem), designa inicialmente uma contradição entre duas leis, seja em suas intenções ou possibilidade de aplicação prática. Por extensão, diz respeito ao conflito de idéias ou de juízos sobre um mesmo ser, atitude, ação ou proposição. Cada uma das proposições pode ser aceita ou demonstrada em separado, mantendo uma coerência interna. Quando relacionadas, no entanto, evidencia-se a contradição antinômica. Por exemplo: embora possam ser atribuídos a Deus as idéias de imutabilidade e de liberdade, separadamente, há na convergência de ambas um choque para a razão humana, já que a liberdade ilimitada pressupõe igualmente uma mutabilidade infinita. Para Kant, até a razão pura apresenta quatro antinomias ou idéias insolúveis, pois que cada uma erige-se dogmaticamente, sem mais ou menos razão que a outra. Ilustrando-se o conceito com a primeira delas, pode-se afirmar que "o mundo tem um começo no tempo e limites no espaço", tanto quanto "o mundo não tem nenhum começo no tempo nem limites no espaço". Se houve um começo, antes nada havia, e do nada não se pode esperar que algo aconteça. Se não houve começo, nada poderia mudar

ou acontecer, pois ambos os movimentos necessitam ou requerem um início e um fim. 2. Figura de retórica, também chamada Paradoxo, e que consiste na expressão de uma idéia que, aparentemente, contraria o senso comum, mas, na verdade, revela uma crítica contundente ou irônica, como nos versos de Castro Alves: "Grandes Homens! Apóstolos Heróicos! / Eles diziam mais do que os Estóicos: / Dor, tu és um prazer! / Grelha, és um leito! / Brasa, és uma gema! / Cravo, és um cetro! / Chama, és o viver".

ANTÍSTROFE
1. Do grego *antistrophé*, volta ou retorno, correspondia à segunda parte do canto e também do movimento coreográfico da *ode, tal como estabelecida por Píndaro. 2. Inversão na ordem das palavras de uma frase ou de uma expressão: "comer para viver, viver para comer".

ANTÍTESE
Figura de pensamento da retórica, em que duas noções ou situações opostas, contrárias, apresentam-se numa seqüência do discurso ou da imagem. Exemplos: "Como Santos Dumont, fui aos ares sem medo / Fui ao fundo do mar, como o velho Picard" (samba de Paulo Vanzolini); "Os dolorosos (mistérios) são os que vos pertencem a vós, como os gozosos aos que, devendo-vos tratar como irmãos, se chamam vossos senhores. Eles mandam e vós servis; eles dormem e vós velais; eles descansam e vós trabalhais... Não há trabalhos mais doces que os das vossas oficinas; mas toda essa doçura, para quem é?" (Pe. Antônio Vieira aos escravos de um engenho).

ANTOLOGIA
Compilação ou coleção selecionada de poemas, de contos, de ensaios ou de trechos de obras narrativas mais longas, que sirvam para o conhecimento das principais caraterísticas de um tema, de uma época, de gêneros ou movimentos, de uma língua assim como de um só ou de vários autores. No âmbito literário, algumas das mais antigas coleções conhecidas são a *Stéphanos* (Coroa de Flores) de Meléagro de Gádara (I século a.C.), contendo epigramas de cerca de 40 autores gregos; a Antologia Latina, coligida no século VI d.C., no reino godo da África, contendo 380 poemas de autores latinos tardios, e a chamada Antologia Grega ou Palatina, organizada no século X d.C. pelo bizantino Constantino Céfalas, e que reúne epigramas ou poemas curtos e elegíacos (de dois a oito versos), de 320 autores greco-latinos, versando sobre dedicatórias, pensamentos filosóficos, temas amorosos, de vida familiar, impressões da natureza e ainda humorísticos. A denominação "palatina" deriva do fato de ter sido encontrada na biblioteca do palácio de Heidelberg, no século XVII. Na Idade Média, um exemplo de coleção poética, desta feita anônima, são as *Carmina Burana* (ver Goliardos). A partir da Renascença, a compilação de obras literárias adquiriu maior rigor, considerando-se o acréscimo de análises e de biografias aos textos. Entre os exemplos do período encontram-se Antigos Poetas (*Catalecta veterum poetarum* – 1573), de Justus Scaligerus; Miscelânea de Tottel (*Tottel's Miscellany* – 1557) ou o Apêndice de Poesias Escolhidas (*Anhang unterschiedlicher ausgesuchter Gedichten* - 1624), de Julius Zinkgref. No Brasil, a primeira grande coleção foi realizada por Francisco de Varnhagen, visconde de Porto Seguro, sob o título de Florilégio da Poesia Brasileira, editada em Portugal, em 1850. No século XX, a mais extensa antologia produzida no Brasil foi Mar de Histórias (Antologia do Conto Mundial), de Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. O mesmo que crestomatia, analecto, seleta ou florilégio.

ANTONOMÁSIA

Substituição de um nome próprio por uma frase, expressão ou atributo – a *perífrase – que diga respeito à mesma pessoa, ser ou personagem. Assim, por exemplo, Pai dos Deuses (*Divum Pater*), no lugar de Júpiter; O Cisne de Mântua – Virgílio; "E o Rabi simples, que a igualdade prega..." – referência ao Cristo (em verso de Raimundo Correia).

ANTROPOMORFISMO
1. Concepção religiosa segundo a qual a divindade transforma-se ou pode assumir aspectos e comportamentos humanos. 2. Atribuição de características humanas a outros seres e fenômenos naturais, seja em períodos ontogenéticos da infância, seja em mentalidades primitivas ou arcaicas. 3. O antropomorfismo ocorre igualmente na literatura, sendo-lhe sinônimo o termo Antropopatia. *Fábula, *Personificação e *Prosopopéia.

ANTROPOPATIA. *ANTROPOMORFISMO, *FÁBULA, *PERSONIFICAÇÃO, *PROSOPOPÉIA

ANVERSO
O lado de uma medalha ou moeda que apresenta estampado o desenho ou o motivo principal. A outra face ou reverso.

APARELHO
A disposição, o arranjo ou a forma de assentar pedras (silhares) e tijolos em construção arquitetônica (muros e paredes), em trabalhos de cantaria (conferir). Alguns exemplos: Aparelho Ciclópico – formado por blocos de pedras grandes e irregulares; Aparelho de Almofada – cujas pedras são talhadas em chanfro, a 90 graus; Aparelho de Espinha – composto por fiadas de pedras ou tijolos assentados de maneira diagonal e cruzada; Aparelho Enxaquetado – construído com a alternância regular de pedras e tijolos, em formatos idênticos; Aparelho Isódromo – assentado em fiadas regulares, polindo-se as faces e escondendo-se as juntas; Aparelho Alexandrino (*opus alexandrinum*) – decorado com placas de mármore em cores diversas; Aparelho Quadrado (*opus quadratum*) – formado por pedras quadradas regulares ou tijolos de mesma dimensão; Aparelho Incerto (*opus incertum*) – constituído por tijolos ou pedras irregularmente dispostas; Aparelho Rusticado – que apresenta, em espaços regulares, blocos de pedra salientes ou sobresselentes, em acabamento rústico; Aparelho ou Sistema Flamengo – construído de maneira a que se assente, na mesma fiada ou fileira, um tijolo ao comprido, isto é, no sentido do comprimento do muro ou parede, e outro atravessado, no sentido da largura; Aparelho Inglês – em que há alternância de uma fileira completa de pedras ou tijolos ao comprido, e outra atravessada. Em terminologia mais antiga, de origem romana, *opus*.

APARTE
Em teatro, as frases ditas por um personagem, ou dupla de personagens, mas convencionalmente não escutadas pelos demais que se encontram em cena. Constitui um recurso para a expressão do monólogo interior, e cujas idéias ou pensamentos só a audiência, e eventualmente o confidente, devem saber.

APÊNDICE
Informações acrescentadas ao final de um livro, texto ou artigo, e que servem para esclarecer, ilustrar ou complementar o conteúdo, sem dele fazer parte.

APLOMB

Palavra francesa que diz respeito a uma postura de dança, na qual a cabeça e a bacia permanecem alinhadas e perpendiculares à posição do pé, ou parte dele, recebendo este a carga ou o peso do corpo. Traduz o aprumo ou o domínio da estabilidade no balé. Segundo Despréaux, em sua A Arte da Dança, "pode-se estar em equilíbrio sem 'aplomb', mas este inexiste sem equilíbrio". Em sentido lato, desenvoltura e segurança na ação.

APOCALIPSE - APOCALÍPTICA
Literalmente, em grego, apocalipse significa "retirar o que estava oculto" e, portanto, revelar uma verdade sobrenatural. Designa as literaturas religiosas, judaica, cristã ou gnóstica, que comportam anúncios ou revelações visionárias, permeadas de símbolos esotéricos, contendo, ao mesmo tempo, acontecimentos trágicos, catastróficos, assim como a renovação do universo e do destino humano em uma esfera fundamentalmente espiritualizada. Na origem e na finalidade das visões apocalípticas subsiste a percepção de finitude ou de destruição inevitável do cosmos atual, assim como a de mortes passadas e futuras, degeneração, corrupção, maldades e injustiças humanas. Seguem-se, no entanto, as perspectivas de julgamento final e de uma salvação que sobrepassa a história, mas destinada, então, apenas aos "dignos de Deus". Suas principais fontes canônicas são os livros de Isaías (precursor), Daniel, Zacarias e o Apocalipse de São João. Entre os manuscritos do Qumram, ou do Mar Morto, descobriu-se também a "Guerra dos Filhos da Luz contra os Filhos das Trevas". No universo da literatura apócrifa, existem, entre outros, os apocalipses de Baruc (o grego e o siríaco), os livros de Henoc (o Henoc egípcio e Os Segredos de Henoc) e o Testamento dos Doze Patriarcas. Já na Idade Média, o milenarismo do período produziu, entre outros, a "Descrição dos últimos tempos" (Pseudo Metódico), "Sobre o nascimento e a época do Anticristo" (Adson de Montier) e o Oráculo da Sibila Tiburtina. Do ponto de vista da exegese teológica, convém lembrar que a literatura apocalíptica não se confunde com a profética. A primeira diz respeito a acontecimentos dos finais dos tempos – à ruptura definitiva; a segunda, a eventos no interior da História. Cotejar Escatologia.

APÓCOPE
Tipo de metaplasmo. *Escansão.

APOJATURA. *ORNAMENTO

APOLÍNEO
Do deus solar grego Apolo, cuja etimologia parece remontar às ações de libertar ("luô") e purificar ("louô"). Neste último caso, não apenas pelo efeito secante ou purgativo do sol, como pela capacidade de divinação que purifica o espírito. Fonte da vida e símbolo da juventude, ou seja, do novo dia que ressurge, é igualmente Apolo o patrono das musas (conferir) e das artes por elas inspiradas, da medicina e da divinação, pois a luminosidade à qual preside vê ou permite revelar todas as coisas, inclusive as ocultas ou sombrias. Seu epíteto de *phoibos*, Febo, o claro ou brilhante, reforça as idéias de beleza, harmonia, serenidade ou equilíbrio, tão caras à mentalidade filosófica e ao imaginário popular dos gregos. Daí terem sido inscritas no frontão de seu templo, em Delfos, cidade onde nasceu, as frases "Nada em excesso" e "Conhece-te a ti mesmo". Nos versos de Píndaro (Píticas), há um resumo de seus atributos: "É ele quem concede aos homens e às mulheres os remédios que curam as doenças cruéis; foi ele quem deu-nos a cítara; a Musa inspira os que lhe agradam; faz penetrar nos corações a concórdia, o horror à guerra civil. Ele governa o santuário profético". Calcado nessa tradição, o termo apolíneo foi utilizado por Friedrich W. J. Schelling com o sentido de ordem e de forma, diferenciando-o do impulso mais sensitivo e espontâneo do espírito dionisíaco. Também

Nietzsche (A Visão Dionisíaca do Mundo – 1870 - e O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música - 1871), o empregou para indicar o espírito grego, originário da arte, em direção à ordem, à clareza, à harmonia olímpicas – e assim à beleza –, contrário às potências monstruosas e aniquiladoras da natureza. No primeiro texto indicado, diz Nietzsche: "Em que sentido foi possível fazer de Apolo o deus da arte? Somente na condição de deus das representações oníricas. Ele é o Resplandescente de modo total: em sua mais funda raiz é o deus do sol e da luz que se revela no resplendor. A 'Beleza' é o seu elemento: a juventude eterna o acompanha. Mas também a bela aparência do mundo onírico é o seu reino: a verdade superior, a perfeição própria destes estados que contrasta com a apenas fragmentariamente inteligível realidade diurna, eleva-o à categoria de deus vaticinador, mas também, certamente, de deus artístico. O deus da bela aparência tem de ser, ao mesmo tempo, o deus do conhecimento verdadeiro. Mas aquela delicada fronteira que à imagem onírica não é lícito ultrapassar – para não produzir um efeito patológico, pois então a aparência não apenas engana, mas trapaceia –, também não é lícito que falte à essência de Apolo... Seu olho deve possuir um sossego 'solar': mesmo quando esteja encolerizado e olhe com mau humor, acha-se banhado na solenidade da bela aparência". Simultaneamente, essa tendência corresponde a um dos modos pelo qual a arte grega – e, por sua influência, a arte não contaminada pelas contradições da dialética socrática, nem pela consolação cristã – supera o pavor antigo dos homens, e atribui uma forma coerente às representações da vontade pela vida. Referindo-se a Homero, símbolo dessa construção apolínea, diz o filósofo: "Onde encontramos o 'ingênuo' na arte (ingênuo como expressão de uma unidade inicial entre o homem e a natureza), temos de reconhecer o efeito supremo da civilização apolínea: aquela que sempre tem antes um reino de Titãs para demolir e monstros para matar, e precisa, por meio de poderosas alucinações e alegres ilusões, triunfar sobre a horrorosa profundeza da visão de mundo e sobre a mais excitável sensibilidade ao sofrimento". A aspiração apolínea é uma construção alegre e alegórica, que torna evidente ou distinta a manifestação de arte, que a glorifica, convidando o espectador ou leitor ao seu decifrамento. Nas tragédias, especificamente, o outro elemento indispensável, e mais profundo à sensibilidade apolínea, é o do espírito ou impulso dionisíaco (verificar). Ainda na afirmativa de Nietzsche: "Quem não viveu isto, o ter de olhar (espírito apolíneo) e, ao mesmo tempo, aspirar a ir além do olhar (busca dionisíaca), dificilmente perceberá com que precisão e clareza esses dois processos, na consideração do mito trágico, subsistem lado a lado e são sentidos lado a lado; o verdadeiro espectador estético me confirmará que, entre os efeitos específicos da tragédia, esse lado-a-lado é o mais notável". A vontade do apolíneo em dominar ou impor uma forma definida ao que parece confuso, caótico ou desproporcional constitui, para Oswald Spengler "a alma da cultura antiga que escolheu o corpo individual, presente e sensível, como tipo ideal da extensão". *Fáustico.

APOLOGÉTICA

Termo criado pelo teólogo protestante Gottlieb Planck, em sua obra Introdução às Ciências Teológicas (1794), para designar um conjunto de reflexões e de investigações metodicamente organizado e racionalista sobre a verdade da fé cristã, em substituição ao conceito até então tradicional de Apologia. A necessidade dessa nova interpretação doutrinária derivou, na época, do desenvolvimento científico e das filosofias empirista e iluminista. O empirismo havia proposto uma concepção deísta da religião, tal como a formulada por John Locke (A racionalidade do Cristianismo, 1695), ou seja, sem necessidade de seus aspectos sobrenaturais, como as revelações. Do iluminismo provinham as influências de Fichte e de Kant (a idéia de Deus como necessidade e garantia moral da ação humana em sociedade). Com a apologética, pretendeu-se não apenas uma defesa das motivações, virtudes e necessidades do espírito religioso, mas,

igualmente, uma demonstração lógico-racional dos fenômenos divinos, incluindo-se as revelações (como as profecias) e as epifanias (entre elas os milagres). É certo, no entanto, que a apologia cristã em seus inícios – na patrística, por exemplo – tinha como fundamento de fé o próprio verbo encarnado (na figura messiânica de Cristo) e a defesa da nova crença face ao paganismo e ao judaísmo. É o que se verifica em livros como "Apologia" (I e II) de Justino (século II), "Contra os Judeus" e *Apologeticum*, de Tertuliano, os "Três Livros da Evidência contra os Judeus", de São Cipriano (ambos autores do século III), ou ainda o "Discurso contra os Gregos", de Santo Atanásio (século IV). Justino, o primeiro apologista, já parte da idéia do *Logos spermatikós* – da Razão fecundante e iluminadora – que houvera recolhido em várias escolas filosóficas (platônica, pitagórica, estóica). O Verbo Divino é uma revelação racional, dada também a judeus, gregos, romanos e bárbaros, "porque a semente do Verbo é inata a todo o gênero humano, e cada um deles pode encontrar a salvação pela sua participação no Verbo disseminado". Também em Santo Agostinho (Da Verdadeira Religião), encontramos o argumento filosófico e teológico de que Deus conduz o Homem não só pela autoridade, delegada à Igreja, como pela razão. São Tomás de Aquino, por sua vez, procede a uma distinção entre verdade religiosa sobrenatural – como as revelações – e verdade religiosa natural, fundamentada em razões demonstrativas, como a do "primeiro motor" ou causa primeira (*Summa contra Gentiles*), extraído de Aristóteles. Outro autor a se valer de uma argumentação filosófica, no terreno teológico, antes de Plank, foi Leibnitz, em seus Ensaios de Teodicéia sobre a Bondade de Deus, a Liberdade do Homem e a Origem do Mal (1710), nos quais procura comprovar o nexo lógico entre verdade revelada e razão. A apologética católica mantém o papel da Igreja, de seus patriarcas, exegetas e decisões conciliares como fontes necessárias da verdade da fé e das condutas práticas. Assim, A. Cotter, teólogo católico, conceituou a apologética em seu livro Teologia Fundamental (1940) como a investigação da razão natural sobre aquilo que a Igreja dita como argumento de autoridade e de revelação. Já a apologética protestante, nas figuras de Friedrich Schleiermacher, Albert Ritschl ou Auguste Sabatier, conservando a visão luterana da interpretação bíblica particular, fundamentam a defesa do cristianismo nas experiências pessoais e nos sentimentos subjetivos dos indivíduos, numa tendência de caráter místico e contemplativo. Sören Kierkegaard, por sua vez, argumenta que a pureza da fé, em sua transcendência, reside no indivíduo, na subjetividade, raiz profunda da existência real e da paixão do Infinito. Racionalizar a religião seria apenas secularizá-la.

APOLOGIA
1. Defesa, elogio ou louvor de idéias, doutrinas, crenças e personalidades. Como obra literária e filosófica, a primeira e mais conhecida é a de Platão, em memória de seu mestre Sócrates. Stevenson nos legou a Apologia dos Ociosos e, com uma abordagem mais sociopolítica, tem-se O Direito à Preguiça, de Paul Lafargue, em defesa dos tempos livre e de lazer dos trabalhadores. 2. *Apologética.

APÓLOGO. *FÁBULA

APORIA
Dúvida, em grego, cujo significado filosófico indica uma dificuldade racional e objetiva com a qual se defronta a reflexão e as conclusões daí advindas. Um discurso ou investigação cujas conclusões não se estabelecem com clareza, dada a existência de dúvidas racionais.

APOSTASIA. *HERESIA

APÓSTOLO
Termo exclusivo do Novo Testamento e das religiões cristãs, com o sentido de "enviado pela vontade e autoridade sagradas", tradução do hebraico *sâlâh*, também "plenipotenciário", palavra com a qual Cristo referia-se aos doze primeiros fiéis e anunciadores de sua missão. São eles: Pedro, André, Tiago, o maior, João, Tomé, Tiago, o menor, Judas Tadeu, Felipe, Bartolomeu, Mateus, Simão Zelotes e Judas Iscariotes. Após a traição de Iscariotes, os demais apóstolos escolheram Matias. A eles couberam as tarefas de ensinar, propagar a fé, santificar e fundar igrejas. Daí ter assinalado Lucas a função do apóstolo como pregador da palavra e das ações de Jesus, por ele mesmo afirmada: "Quem vos ouve, a mim ouve; e quem vos rejeita, a mim rejeita; e quem me rejeita, rejeita Aquele que me enviou". Nesta passagem, o próprio Cristo é um apóstolo de Deus Pai. O apostolado, no entendimento de Irineu (Padre da Igreja do século II) é um dos critérios fundamentais da Verdadeira Igreja, pois instituiu uma sucessão direta e ininterrupta entre Cristo, sua doutrina, e todos os bispos subseqüentes (sendo os outros critérios a universalidade de seu ensinamento, a antigüidade, os martírios sofridos e os milagres obtidos). Em sua origem grega, apóstolo indicava uma frota marítima ou, no plural, "colonizadores" que se transportavam por navios. Mas já na época de Flávio Josefo, o historiador judeu utiliza o termo apóstolo com o significado de "enviado especial" e adido de uma embaixada.

APÓSTROFE
Figura de retórica e de pensamento pela qual se chama ou se invoca um interlocutor ou coisa, existente ou imaginário, com intenção de súplica ou de admoestação: "Coração independente! / Eu não te acompanho mais. / Pára, deixa de bater. / Se não sabes aonde vais, / Por que teimas em correr? / Eu não te acompanho mais" (Alfredo Marceneiro). "Deus, Deus, por que me abandonastes"? (Cristo)

APOTEOSE
Desfile de reapresentação das escolas de samba realizado após o concurso oficial e sem caráter competitivo, apenas festivo.

APSIDE. *ABSIDE

AQUARELA
Pintura de tinta aguada, isto é, cujos pigmentos são misturados a um veículo, normalmente a goma-arábica, sendo solúveis na água. Caracteriza-se pela impressão de transparência e suavidade da figura ou motivo. Ao contrário da pintura a óleo, em que a luz é obtida pela aplicação de cores claras, na aquarela a luminosidade provém da cor do suporte – do papel, por exemplo. Suas superfícies escuras ou a intensificação das tonalidades são conseguidas por veladuras ou camadas superpostas. Usada desde a antigüidade egípcia, sobre papiro, distinguiu-se realmente, na arte ocidental, a partir do século XVIII, na Inglaterra, pelas obras paisagísticas de Thomas Girtin e de Joseph Turner. Os efeitos rápidos de tonalidades que a técnica permite atraíram a atenção dos impressionistas, desde Cézanne. O mesmo que Aguarela.

AQUILÃO
Emplastro ou massa de maquilagem para atores, intérpretes e palhaços. O mesmo que Diaquilão.

AQUILES

Personagem da mitologia e da literatura gregas, semi-deus filho de Peleu, rei dos Mirmidões, e da nereida Tétis. O primeiro grande poema da literatura ocidental, a Ilíada, o tem como seu protagonista. São justamente sua fúria e comportamentos passionais que constituem o eixo da narrativa poética. Já em solo troiano, Aquiles sente-se ofendido pelo fato de o rei Agamenon lhe ter usurpado a cativa Briseida. Furioso, Aquiles se retira das batalhas e recusa qualquer reconciliação com o rei. Mas permite que seu grande amigo e protegido, Pátroclo, participe da luta. Morto Pátroclo pelas mãos do príncipe Heitor, Aquiles, cego de dor e cólera, degola doze jovens troianos nos funerais do amigo e retorna à guerra. Desafia e mata Heitor em combate. Profana seu cadáver, arrastando-o ao redor das muralhas e impedindo-o de ser inumado. Mas comovido pelas prédicas do velho Príamo, devolve-lhe o corpo do filho. Aquiles sabe que, após a morte de Heitor, ele deverá morrer, tendo antes escolhido entre levar uma vida longa, tranquila e obscura de pastor, ou breve e gloriosa de guerreiro, preferindo o segundo destino. Narrações míticas contavam seu nascimento, sua criação pelo sábio centauro Quíron, sua estada na corte de Licomedes, travestido de mulher, por ordem de sua mãe, que o queria longe da guerra, e a artimanha de Ulisses para revelar sua identidade no gineceu da corte, convencendo-o a partir para Troia.

ARABESCO
1. Ornamento desenhado ou esculpido sobre qualquer superfície, constituído, à maneira árabe, por figuras e imagens de linhas curvas, entrelaçadas, geométricas ou de inspiração vegetal (fitomórficas). Conferir Laceria. 2. Figura de balé e variação da postura →atitude, mas criada no século XX. O corpo repousa sobre uma das pernas, enquanto se inclina para frente. A outra perna é tensionada para trás, sem que se dobre o joelho, em um ângulo igual ou superior a 90 graus. Os braços também se estendem, seja ambos para frente, seja um para frente e outro para trás, ou ainda um para a frente e outro em direção lateral. De modo semelhante à atitude, os arabescos são do tipo *croisé* ou *effacé*. *Croisé e *Effacé.

ARABESQUE. →ARABESCO

ARARA
Estrutura com barra horizontal para se dependurar roupas e figurinos utilizados em trabalhos cênicos ou de estúdio de gravação.

ARCADA
1. Uma série de arcos sucessivos que repousam sobre muros, colunas ou pilares, como as existentes em aquedutos romanos ou em diversos exemplos das arquiteturas românica e gótica. Se os arcos e as colunas (estas em relevo) fizerem parte de uma parede, ou seja, estiverem a ela adossados, sem constituir uma abertura, diz-se Arcada Cega. 2. Em música, o movimento de um arco nos instrumentos de corda friccionáveis.

ARCÁDIA - ARCADISMO
De Arcádia, região central do Peloponeso, na Grécia, entre Micenas e Esparta, habitada por comunidades pastoris e cujas montanhas, o Liceu e o Erimante, eram regularmente freqüentadas pelos deuses do Olimpo, além de servir de morada para o deus Pã. Simboliza o país da vida calma, dos prazeres campestres ou da felicidade bucólica. O derivado moderno – arcadismo – designa, em literatura, o movimento antibarroco ou neoclássico do século XVIII. *Classicismo-Neoclasicismo.

ARCAÍSMO
Emprego de palavra ou de expressão antiga e já pouco usada em época contemporânea. Pode corresponder a um recurso estilístico-literário, tendo por intuito ambientar uma narrativa histórica, também do ponto de vista lingüístico, ou evidenciar a permanência de resíduos arcaicos em determinados grupos socioculturais ou regionais. No primeiro caso, por exemplo, que se veja toda a terminologia de guerra medieval empregada por Alexandre Herculano em Eurico, o Presbítero (tiufadia, esculca, franquisque). No segundo, o linguajar pesquisado por Guimarães Rosa nos sertões mineiros, e que revelou o uso cotidiano de termos como "nonada" (quase nada ou ninharia), já existente no século XVI em Portugal.

ARCO
Estrutura arquitetônica encurvada ou de traçado curvilíneo, formada tradicionalmente por blocos, também chamados aduelas, e constituinte de aberturas, portas ou passagens. Os blocos são ajustados entre si para a cobertura de vãos entre paredes ou muros, e distribuem a carga superior, de maneira estável e progressiva, para as estruturas verticais em que se assenta. As aduelas superiores, que formam realmente o arco, são cortadas de maneira cuneiforme, ou seja, em cunha, a fim de se obter o traçado curvo. O bloco mais elevado, dito chave, cria a pressão inicial, suportada por cada uma das aduelas laterais e inferiores – individualmente chamadas de saimel –, que a transmitem sucessivamente até as impostas – os dois blocos já retangulares da base do arco, e daí para as fundações ou pés-direitos. A civilização assíria foi a primeira a se utilizar do arco. Sua introdução no ocidente deveu-se aos etruscos, mas foram os arquitetos romanos aqueles que mais desenvolveram cálculos e experiências para o aperfeiçoamento de suas estruturas. Há dezenas de formatos, como o arco de volta inteira, arco abatido ou rebaixado, arco abaulado, arco alteado, ogival, equilátero, de descarga, tudor, contracurvado, mourisco, de lanceta (ou agudo). Diz-se "arco montante" quando as bases ou impostas em que se assentam estão situadas em alturas diferentes. As tecnologias do ferro e do cimento permitem igualmente a construção de arcos, de estrutura contínua, sem o uso de blocos ou aduelas. Estudos mais recentes demonstraram ainda que a forma parabólica é a que apresenta a máxima resistência às tensões de carga.

ARCO TRIUNFAL – ARCO DO TRIUNFO
Arco ornamental, também denominado arco de triunfo, normalmente de grandes dimensões, destinado a simbolizar e rememorar eventos históricos e personalidades, ou de efeito puramente estético-espacial. Entre os monumentos famosos assim conhecidos estão o Arco do Triunfo de L'Étoile, em Paris, e a Porta de Brandemburgo, em Berlim.

ÁREA DE REPRESENTAÇÃO
A parte do palco ou o local de uma encenação visível pela platéia ou audiência.

ARENA
1. Área central do circo romano, com piso recoberto de areia, para as corridas de carros e os combates de gladiadores e de feras. 2. Espaço de atuação dos artistas de circo, sob a lona. 3. Sala de teatro em que a área de representação está situada em plano inferior ao da platéia, dispondo-se esta em círculo ou semicírculo ao redor do palco.

ARENA, TEATRO DE. *TEATRO DE ARENA

ARGONAUTAS
Os heróis gregos e navegadores voluntários da nau Argo (a rápida ou brilhante) que, sob o comando de Jasão (Iáson), partiram da Tessália para a Cólquida, governada pelo rei Eetes (Aietes), em busca do Velocino de Ouro. Esta pele sagrada e brilhante de carneiro, com poderes miraculosos, deveria ser retomada por Jasão, a fim de lhe garantir o direito que possuía, por nascimento, ao trono de Iolco, então governada por seu tio, e que usurpara o poder após a morte do pai de Jasão. Constitui o primeiro mito referente à arte da navegação, ensinada por Atena a Tífis, o piloto inicial da expedição, e às conquistas gregas rumo à Ásia Menor (as façanhas e peripécias dos marinheiros já são mencionadas na Odisséia, canto XII). Da tripulação constam nomes famosos, como os irmãos Castor e Pólux, o aedo Orfeu, Hércules, Admeto e Argos (o construtor do navio). No reino da Cólquida, surge a figura de Medéia, filha de Eetes, feiticeira, sobrinha de Circe e futura mulher de Jasão, que o ajuda na conquista do velocino, fazendo-o vencer as dificílimas provas exigidas pelo rei. A epopéia civilizatória dos heróis, repleta de lutas, de equívocos e encantamentos, foi transmitida durante séculos apenas oralmente. O primeiro texto em quatro cantos deveu-se ao poeta alexandrino Apolônio de Rodes – Argonáuticas. Uma segunda versão, esta latina em doze cantos, e datada do primeiro século d.C., foi escrita por Caio Valério Balbo, sob o título de Argonáutica.

ARGUMENTO
1. Em retórica, consiste no emprego de justificativas ou de evidências que sustentem uma opinião, seja para apoiá-la ou rejeitar outra contrária. Na definição de Cícero, os argumentos constituem "as razões que dão fé a algo duvidoso". 2. Em ciência ou filosofia, compreende a totalidade de um raciocínio que, em princípio, deve ser claro e coordenado, tendo por objetivo analisar uma proposição ou teoria, a fim de defendê-la, comprová-la ou refutá-la. De uma maneira genérica, há dois tipos básicos de argumentos: a) os lógicos ou formais, caracterizados por sua abrangência universal, contendo proposições necessárias e rigorosas, de tipo científico; b) os dialéticos ou de demonstração, que lidam com raciocínios possíveis, prováveis ou hipotéticos. Um argumento *ad hoc* é aquele que se refere a um caso determinado, exclusivo; o argumento *ad hominem* fundamenta-se em uma demonstração ou inferência de menor probabilidade, utilizada por um adversário; argumento *ad judicium* é uma prova apresentada a partir de um conhecimento fundamentado, evidente, ou de maior probabilidade; argumento *ad verecundiam* é aquele baseado na opinião de alguém conceituado na matéria; argumento *ad personam* prende-se não às idéias em si, mas ao seu autor, indicando seus defeitos reais ou supostos (o que nem sempre é justo ou aceitável, por deslocar o raciocínio). 3. Resumo ou esboço geral de um *roteiro cinematográfico, videográfico ou de novela televisiva, habitualmente escrito de modo breve ou sucinto, ainda que possa incluir uma sucessão numerada das cenas previstas. Neste sentido, em inglês, *outline* ou *step outline*.

ÁRIA
1. Composição para voz solista em óperas e cantatas, na forma ABA, de predominância melódica, a esta subordinando-se a harmonia e o ritmo. A partir de Scarlatti, constitui o núcleo forte, juntamente com os duetos, da expressão subjetiva dos protagonistas, ou seja, dos comentários a respeito de seus pensamentos, desejos e estados emocionais, de suas paixões, servindo inclusive como demonstração de virtuosismo vocal. Exemplo de uma ária de cantata, escrita por Francesco Cavalli (1602-1676), no estilo clássico: "Son ancor pargoletta / e amor non provo. / Ma qual tenera pianta / fo la foglia per tutto / senza flor, senza frutto. / Cosi Lila d'amor si ride e canta / Lila si ride d'amor e canta" (Ainda sou criança e o amor não conheço. Mas como jovem planta, carrego folhas, sem flor e sem fruto. Assim Lila se ri do amor e canta. Lila se ri do amor e canta). Ária *cantabile* designa

uma peça de andamento lento; Ária *di mezzo carattere* indica uma interpretação mais emotiva; Ária *d'imitazione* significa a representação vocal de canto de pássaros ou de objetos sonoros. 2. Nas antigas suítes e sonatas, dava-se também o nome de ária a peças musicais que não se destinavam a movimentos de dança (como a gavota ou a jiga). 3. Trecho de música instrumental, de andamento lento, lembrando uma canção lírica. Do latim *aer, ar,* com o significado de ressonância. *Ópera e *Belcanto.

ARMAGEDON – ARMAGEDDON
Nome provavelmente derivado do hebraico Har Megiddo, isto é, Monte Megido, no qual, segundo o Apocalipse, se travará a luta decisiva entre o Bem e o Mal, com a vitória anunciada dos espíritos divinos. Pode ser tomado como sinônimo de Juízo Final. O local foi palco de dezenas de batalhas nos templos bíblicos entre egípcios, cananeus, filisteus e judeus, por estar localizado numa rota importante de atividades comerciais e militares. Mesmo na Idade Média, ali lutaram árabes, bizantinos e cruzados. Sobre o monte encontram-se ruínas do que pode ter sido o reino conjunto de Israel e de Judá, à época de Salomão, ou, pelo menos, o de Jeroboão I, um século depois.

ARMAR
Em teatro, proceder à montagem ou erguer o cenário, juntamente com a rotunda, bambolinas e trainéis.

ARPEJAR
Tocar um acorde, isto é, um conjunto de sons, mas de maneira a ouvi-lo nota por nota, isoladamente, à maneira da harpa (arpa) e demais instrumentos de corda picada.

ARQUÉTIPO
1. A matriz ou a mais antiga imagem, idéia ou símbolo de atributos e de necessidades humanas, consubstanciada em narrativas orais e propriamente literárias – míticas, religiosas ou ficcionais – de uma cultura ou civilização. Dada a primazia de sua origem, o arquétipo (Adão, Eva, por exemplo) fornece o exemplo para uma série de outras representações, subseqüentes e renováveis no tempo. Ou seja, constitui um protótipo, um primeiro tipo, cuja narração não apenas instaura acontecimentos e valores primordiais, mas ainda permite outras histórias ou fabulações que dêem sentido a experiências posteriores. É, portanto, um modelo "contagiante", no sentido de imitativo. Habitualmente, um arquétipo tende a ser o protagonista ou herói – Gilgamesh, Prometeu, Édipo, Narciso, Siegfried, Don Juan, Carmen, etc – cujas qualidades de maior evidência, assim como os esforços empreendidos, as conquistas obtidas ou os sofrimentos vividos delineiam as virtudes mais reverenciadas ou, ao contrário, simbolizam os piores vícios, as mazelas ou perigos encontrados pelas necessidades coletivas de regras morais, convivência ética, segurança ou estabilidade social. 2. A partir da acepção anterior, Carl Jung incorporou a idéia de arquétipo ao seu sistema de psicologia, também chamado de "imagens primordiais", com o significado de tendências instintivas e pré-formadas da psique humana e que se representam por imagens oníricas e simbólicas – nascimento, vida, morte, destruição, renascimento, heroísmo e sacrifício, inimizade entre irmãos, fertilidade e procriação, ritos de passagem etária, etc. Designa, portanto, aquilo que o inconsciente contém primitivamente, além das aquisições ou elementos pessoais, subjetivos. Em seus "Dois Escritos sobre Psicologia Analítica", assevera Jung: "Trata-se de uma imagem totalmente coletiva, cuja existência étnica há muito é conhecida. Consiste de uma imagem histórica que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência por meio de uma função psíquica natural... É o caso de um *arquétipo* reativado, nome com que designei estas imagens primordiais". Ou seja, assim como os demais órgãos do corpo

possuem uma história evolutiva e conservam formas e finalidades arcaicas, também a mente conserva variados elementos que afloram, em determinadas circunstâncias, sem necessariamente pertencerem à vivência pessoal do indivíduo (o próprio Freud já mencionara sua existência com a expressão "resíduo arcaico"). O arquétipo manifesta-se, portanto, como uma forma simbólica, de sentido permanente, que sobrevive nos traços comuns da psique humana, ainda que culturalmente experimentada de maneira particular e histórica, participando assim de uma estrutura geral ou "inconsciente coletivo". Por ser uma herança filogenética, da espécie, o arquétipo estipularia padrões de comportamento emocional e mesmo intelectual (nesse último caso, intuições e coincidências científicas, por exemplo). Os materiais arquetípicos seriam evocados pelo *Self* – o núcleo inconsciente e organizador do sistema psíquico, ou ainda a totalidade da psique – não apenas por intermédio dos sonhos, como também por ritos de passagem (masculinos e femininos) e variadas manifestações especiais (festas e comemorações de fundo simbólico), permitindo, de um lado, a integração do indivíduo ao grupo e, de outro, a construção de uma consciência própria, individualizada – o ego. Inversamente, os mesmos arquétipos podem agir sobre a mente como fontes de desequilíbrio emocional ou de psicoses. 3. Na filosofia platônica, os arquétipos confundem-se com as Idéias, ou seja, com as realidades substanciais, imateriais, imutáveis e perfeitas, das quais os objetos empíricos ou materiais derivam, podendo ser percebidos apenas como cópias finitas e imperfeitas.

ARQUITETURA

De *arkhi* (primeiro, inicial, principal) e, ainda na Grécia antiga, *tékton* (carpinteiro). Nesse sentido, Homero utiliza a palavra *tektones* para designar o construtor usuário de madeira, o que, de um ponto de vista semântico, corrobora a opinião de Oswald Splenger, segundo o qual os primeiros templos helênicos teriam sido construídos com aquele material, e não em pedra. No latim, o termo "tékton" parece ter sido assimilado a *tectus*, teto, telhado, cobertura. Os termos arquiteto e arquitetura assim aparecem grafados pela primeira vez na época de Plauto, que os utiliza. De qualquer forma, foi definida na antigüidade como a "arte de construir ou edificar" (Cícero, por exemplo), o que também significa "construção com arte", ou seja, com perícia exclusiva ou determinada. Inclui, no mínimo, os aspectos simultâneos da construção e da habitação. O primeiro diz respeito à idealização ou concepção técnica, à necessidade tectônica da elevação de massas; o segundo refere-se ao aproveitamento ou fruição da obra tectônica, que responde às necessidades de abrigo e de movimentos ou deslocações internas de seus ocupantes. Tanto assim que Vitrúvio distinguia-lhe três elementos essenciais: solidez e segurança (*firmitas*); utilidade real ou simbólica (*utilitas* ou "habitabilidade" e circulação) e concepção agradável, elegante (*venustus* ou aspecto estético, relacionado à proporção, ao ritmo e à decoração). Ao longo da história, cada um destes aspectos acabou sendo mais ou menos enfatizado por arquitetos e ensaístas, evidenciando-se ora a configuração funcionalista, tecnicista ("Todas as formas de arquitetura são sugeridas pelas exigências práticas. É o uso que faz com que nossos edifícios tenham uma determinada forma" – George Santayana), ora os seus aspectos plásticos ou simbólicos ("A arquitetura não é senão a ornamentação do edifício" – John Ruskin). Atualmente, a arquitetura é vista igualmente como um "sistema de signos visíveis, dimensionados geometricamente" (Della Volpe, Crítica do Gosto), isto é, edificados. Sob esse aspecto "semântico", poder-se-ia elaborar um código arquitetônico da seguinte maneira, como sugere Umberto Eco (A Estrutura Ausente): 1) quanto à articulação de seus elementos – a) os que denotam as funções primeiras (telhado, terraço, cúpula, escada, porta, janela); b) os que conotam as funções segundas, isto é, simbólicas (coluna, frontão, tímpano, adornos); c) os que denotam caracteres distributivos e 'ideologias do habitar' (sala de aula, sala de estar, cozinha, quarto); 2) quanto aos

gêneros ou tipos – a) tipos sociais (hospital, escola, palácio, residência); b) tipos espaciais (plantas redondas, quadradas, retangulares, labirinto).

Arte pública e social

Qualquer que seja a forma de abordagem da arquitetura, no entanto, é inegável o fato dela constituir a mais "pública" de todas as artes, já que modifica o ambiente físico ao mesmo tempo em que satisfaz necessidades humanas existenciais, de acordo, evidentemente, com os valores de seu tempo histórico. De um lado, ela realizou-se como fruto de concepções e práticas de vida religiosa, considerando-se que grande parte de sua trajetória, desde as origens, esteve vinculada à construção de templos ou de monumentos funerários – pirâmides, mastabas, zigurates, além das próprias edificações greco-romanas, que, mesmo laicas ou civis, seguiram os modelos inicialmente sacros. De outro, sempre lhe coube a função de desenhar, erguer e distribuir o cenário da vida urbana, citadina, imprimindo-lhe marcas que identificassem imediatamente suas relações econômicas, políticas e sociais, tanto quanto outras formas e valores de cultura. É a arquitetura que fornece a "identidade urbana" de uma cidade, ou seja, a configuração mais visível e predominante de um aglomerado simultaneamente físico e humano. Seja por estabelecer padrões de forma, de volumes (alturas) e mesmo de cor dos elementos construtivos, seja por obedecer critérios de distribuição, de localização, ou ainda desconsiderá-los. Assim, para a grande maioria dos arquitetos, a arquitetura define-se, inicialmente, como "articulação de espaços e de funções" – articulação de espaços internos e destes com o espaço urbano, e complementaridade de funções que cumpre (sem desconsiderar-se as semelhanças e as contraposições estilísticas). Leon Battista Alberti (construtor e teórico da Renascença) defendeu a noção (in "De re aedificatoria") de que a exigência para edificar é algo natural, no sentido em que realiza, no agrupamento da cidade, a predisposição inata da convivência comunitária. Mais do que isso, a cidade não significa apenas a delimitação de espaços "com pedras e tijolos", mas a concretização de uma entidade política e histórica. Nas palavras de Guy de Maupasant, "a arquitetura teve, ao longo dos séculos, o privilégio de simbolizar cada época e de resumir, num pequeníssimo número de monumentos típicos, o modo de pensar, de sentir e de sonhar de uma raça e de uma civilização". Esta idéia de uma representatividade coletiva é também assumida por T.S. Attlee, para quem "a arquitetura é, essencialmente, uma arte cooperativa... deve exprimir, em cada período, as condições de um povo, e não só o nível de cultura que os mais esclarecidos tenham alcançado". Também por essa razão Carlo Argan pôde escrever que "Na cidade, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com freqüência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade" (Arquitetura e Cultura). Diferentemente da pintura ou da escultura, a obra arquitetônica é algo que se apreende não apenas pela visão "impenetrável", ou seja, do exterior. Pelo fato de criar ou delimitar um espaço de circulação e de convivência humanas, a percepção da obra é sempre, e principalmente, "endógena", ou seja, nela se reflete um conjunto de experiências ao mesmo tempo cinestésicas, funcionais ou utilitárias, estéticas e sociais. A totalidade desse conjunto a converte, portanto, num "vocabulário figurativo e concreto" por meio do qual "falam" os poderes econômicos e sociais, as ideologias, as aspirações e os ideais dos que constróem, sem nos esquecermos das soluções materiais, das habilidades ou da capacidade técnicas aplicadas.

Espaço em arquitetura

Assim, o ponto de partida e a noção primordial da arquitetura é, sem dúvida, o espaço, entendido como experimento multissensorial e dinâmico, pois nele coexistem elementos tais como volume (a dimensão geométrica do corpo sólido), escala (a dimensão relativa

ao ser humano), proporção (a relação das partes entre si), equilíbrio (a simetria das massas), luminosidade (as incidências de luzes e as projeções de sombras), deslocamento (movimento físico) e unidade de composição (a visão unificadora). Salvatore Vitale, em sua A Estética da Arquitetura, assegura que o espaço (seja interno ou externo) "não é utilizado numa só de suas relações, como simples superfície, mas no conjunto das suas relações constitutivas, como volume e massa; podemos até dizer que, na arquitetura, o espaço, ainda que mantendo o seu caráter essencial de pura extensão, isto é, no fundo o vazio, consegue adquirir uma aparência corpórea e solidificar-se; em suma, a obra arquitetônica não é somente algo que vive no espaço, mas algo que faz viver o espaço em si próprio". Idéia que se expressa igualmente nas palavras de Henri Focillon (Arte do Ocidente): "A profunda originalidade da arquitetura... reside na massa interior. Dando uma forma definida a este espaço, os volumes exteriores e seus perfis introduzem um elemento novo e exclusivamente humano no horizonte das formas naturais... a maravilha mais estranha é ter concebido e criado uma espécie de reverso do espaço. O homem caminha e age no exterior de todas as coisas; está sempre de fora e, para passar além das superfícies, é necessário que as rompa. O único privilégio da arquitetura entre as artes, quer crie habitações, igrejas ou interiores, não é hospedar uma cavidade cômoda e rodeá-la de defesas, mas construir um mundo interior que mede o espaço e a luz segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma ótica necessariamente implícitas na ordem natural, mas de que a natureza não se serve". Fazer do espaço algo concreto e, igualmente, figurativo – um signo – foi o entendimento dado à arquitetura pelo historiador Alois Riegl: "Depois do primeiro despertar da civilização... o objetivo de toda e qualquer arquitetura empreendida para a criação de um sinal puro não se voltou para a figuração do espaço?" (citado por Bruno Zevi in *Architetura in Nuce*). Em outra de suas obras (Saber Ver a Arquitetura) o mesmo Zevi concede máxima importância ao aspecto interno daquilo que se edifica: "O espaço interior, o espaço que não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma (plantas, fachadas e seções gráficas), que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico. A definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. A bela arquitetura será... a que tem um espaço interior que nos atrai, nos enleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que nos aborrece e nos repele". Sem pretender negar as características até aqui apontadas pelos demais autores, mas argumentando que "esqueceram outras tantas funções essenciais", Gillo Dorfles afirma, enfaticamente, que "a arquitetura é a arte da medida... a arte da delimitação e da repartição espacial, a arte do número e da medida aplicada à criação; e é nesta acepção que, quando falamos de 'arquitetura de um poema, de uma sinfonia, de um filme', entendemos exatamente o ritmo, a proporção, a repartição dimensional daquele poema, filme, drama, reconhecendo assim à arquitetura uma particular disposição para a métrica... (logo, ela) é propriamente constituída por uma espacialidade, interna e externa, uma espacialidade que, diferentemente da escultura, em vez de se 'inserir' no espaço, o compreende e delimita, do interior e do exterior, e o torna, ao mesmo tempo, espaço habitável em todas as suas diversas acepções" (A Arquitetura como Arte da Delimitação). Mas apesar de seu caráter central, o espaço, na arquitetura, não a esgota, sendo, como é, um conjunto que unifica experiências materiais e espirituais. É o que se pode depreender, mais uma vez, da visão renascentista. Por ela, a arquitetura unifica a utilidade e o belo, ao aliar os "elementos portantes ou estruturais", que servem de habitação e convivência, aos "ornamentos", que estimulam os sentidos. E para cada tipo de instituição – palácio, edifício público, templo, construção militar, etc – a forma deve revelar os ideais abstratos ou simbólicos que ela contenha ou resguarde. Argumentação que reaparece mais modernamente, sob outro aspecto, na ótica de Nikolaus Pevsner (Panorama da Arquitetura Ocidental): "Quase tudo aquilo que encerra um espaço, cuja

escala seja suficiente para que o ser humano possa se deslocar, é uma construção; o termo arquitetura aplica-se apenas a construções projetadas, tendo em vista o interesse estético. Uma construção pode provocar essas sensações estéticas por três aspectos diferentes. Em primeiro lugar, podem ser produzidas pelo tratamento das paredes, pela proporção das janelas, pela relação entre as paredes e as aberturas, entre um andar e outro, pela ornamentação... Em segundo lugar, o tratamento da parte exterior de um edifício é muito significativo em termos estéticos: um contraste (ou simetria) entre os volumes, o efeito de um telhado em ponta ou plano, o ritmo das saliências e reentrâncias. Em terceiro, há o efeito que exerce sobre nossos sentidos o tratamento do interior, a seqüência dos aposentos, a amplitude de uma nave em seu cruzamento, o movimento majestoso de uma escadaria barroca... embora a arquitetura seja, antes de mais nada, espacial, ela não é exclusivamente espacial... isto significa que ela exige do bom arquiteto... o modo de percepção do pintor e do escultor... Assim, (ela) é a mais abrangente das artes visuais... Além disso, essa superioridade estética é suplementada por uma superioridade social".

Arquitetura modernista

As correntes modernistas da arquitetura do século XX, no entanto – seja a de orientação racional-funcionalista (Loos, Bauhaus, Corbusier), seja a orgânica (Frank L. Wrigth) – abandonaram a utilização de ornamentos tradicionais e o princípio da fachada "cênica", tornando independentes as próprias formas construtivas e seus materiais, fazendo com que a idéia do "belo" correspondesse, ao mesmo tempo, a um rigoroso despojamento científico dos elementos plástico-estruturais. De um modo geral, atribuem-se à arquitetura moderna ou contemporânea, cujos primórdios já se encontram em fins do século XIX, as seguintes características: a) autonomia face às artes plásticas tradicionais, ou seja, sua desvinculação de elementos pictóricos, esculturais e decorativos, no interior ou nas fachadas; b) uma inserção pronunciada nos sistemas produtivo e econômico-social, observável na construção de prédios destinados a grandes públicos (estações de transporte, hotéis, habitações coletivas, fábricas, hospitais, centros empresariais ou esportivos); c) uso intensivo de materiais industriais, como o ferro fundido e o cimento armado (elementos maleáveis), substitutos dos suportes mais antigos, como colunas e paredes, e que fornecem novas possibilidades de resistência a tensões horizontais e pressões verticais, permitindo a obtenção de c.1) massas elevadas superpostas e contínuas; c.2) de estruturas aéreas, nas quais o edifício equilibra-se de maneira suspensa sobre pilares ou mísulas, abrindo perspectivas para a "planta livre", para vãos e fachadas sem divisórias (como as "curtain walls") e o conseqüente emprego de superfícies de vidro; d) funcionalismo, isto é, a elaboração de espaços atrelados a objetivos primordialmente utilitários, em que se realçam a "eficiência" e a "praticidade" de seu uso. "A forma segue a função" (Louis Sullivan) é a máxima que orienta este princípio; e) vínculos muito mais acentuados com o planejamento territorial e urbanístico, em que se entrelaçam os poderes públicos e os interesses privados ou corporativos, conduzindo, não poucas vezes, à especulação imobiliária ("o que a especulação imobiliária fez com as cidades históricas é o resultado de um juízo, ainda que inconsciente, de não-valor e de uma vontade destruidora substancial e pervertida, ainda que inconfessa" – Carlo Argan, Arte no Contexto da História Moderna). *Arquitetura no Século XX, *Arte no Século XX, *Bauhaus e *Modernidade e Pós-Modernidade.

ARQUITETURA NO SÉCULO XX

Revolução na forma e na matéria - Os princípios e as formas construtivas propostas e adotadas no século XX podem ser consideradas efetivamente originais, tanto quanto a arquitetura religiosa dos gregos, de tendência escultórica, ou a civil dos romanos, cujas

paredes e abóbadas imponentes terminaram por simbolizar a supremacia político-militar por eles alcançada. Com a arquitetura moderna, a paisagem urbana modificou-se de maneira radical.

Seus primeiros projetistas, tais como Louis Sullivan, Lloyd Wright, Tony Garnier, Peter Behrens ou Walter Gropius, criaram formas inovadoras e exploratórias condizentes com um racionalismo industrial já desenvolvido em fins do século XIX. Racionalismo caracterizado pela produção fabril em grande escala, pelas idéias de função e de utilidade imediata, pela expansão dos centros financeiros e comerciais e pelas aglomerações urbanas cada vez mais densas. Ou seja, além das edificações tradicionais, como templos, mansões, universidades, teatros ou sedes governamentais, havia agora a demanda por unidades industriais mais complexas, por grandes lojas e bancos, por equipamentos públicos como hotéis e hospitais e moradias coletivas ou multifamiliares (apartamentos, vilas operárias). Entre as soluções então encontradas, as mais importantes foram: a incorporação de materiais recentes e maleáveis (ferro, aço, cimento armado e, posteriormente, plástico e alumínio), capazes de servir ora como esqueletos verticiais de sustenção, ora como fundações e ainda peças de fachadas; daí a sobreposição de pavimentos horizontais formadores de arranha-céus, ou seja, de um padrão em série (e cuja circulação é claro, só foi possível pela invenção do elevador, inicialmente a vapor, depois hidráulico e, por fim, elétrico); a utilização do vidro como parede divisória; a opção por telhados ou coberturas planas, contribuindo para o aspecto inteiramente cúbico das edificações; maior fluidez nos deslocamentos internos, dada a concepção de plantas livres e de divisões móveis; ampliação da visibilidade dos espaços interiores e exteriores por meio de largas superfícies envidraçadas; edificações em “balanço”, isto é, com superfícies horizontais ou grandes coberturas sustentadas por vigas ou pilotis delgados, a sugerir espaços flutuantes; exposição à vista de estruturas e equipamentos internos; combate ao ecletismo de estilos passados e abandono das decorações tradicionais, internas ou das fachadas; ousadia de formas, inteiramente retas ou curvas, ou ainda conjugadas, e também de volumes, muitas vezes alternados.

Na opinião de Bruno Zevi, a planta livre constituiu a grande marca da construção do espaço moderno. Segundo o crítico, “a exigência social que já não coloca à arquitetura temas aúlicos e monumentais, mas o problema da casa para a família média... e a nova técnica construtiva do aço e do concreto... materializam as condições de execução da planta livre... pilares e soalhos elevam-se desde as fundações ao átrio antes de qualquer elemento parietal exterior ou interior... As divisões parietais internas, que já não respondem a funções estáticas, podem tornar-se mais finas, curvar-se, mover-se livremente, e isso cria a possibilidade de conjugar os ambientes... na casa média, a sala de visitas funde-se com a sala de jantar e o escritório” (Saber Ver a Arquitetura).

O Congresso Internacional dos Arquitetos Modernos, realizado em 1928 na França, proporia, em meio às suas declarações finais, as seguintes características a serem então assumidas: “A fim de ser proveitosa para um país, a arquitetura deve estar intimamente ligada à economia geral. A noção de *rendimento*, introduzida como axioma na vida moderna, não implica, com efeito, o máximo proveito comercial, mas uma produção suficiente para satisfazer as exigências humanas. O verdadeiro rendimento será fruto de uma *racionalização* e de uma *normatização*, aplicadas elasticamente tanto aos projetos arquitetônicos quanto aos métodos industriais. É urgente que a arquitetura, ao invés de fazer um apelo quase que exclusivo a um artesanato enfraquecido, sirva-se também dos imensos recursos da técnica industrial, mesmo que essa decisão deva conduzir a resultados um tanto diferentes daqueles que fizeram a glória das épocas passadas”.

Convém esclarecer que o cimento e o ferro já eram conhecidos e utilizados, o primeiro, inclusive, desde a antigüidade; portanto, a novidade consistia em se produzir aqueles

materiais em escala industrial, em peças pré-moldadas, com facilidade de transporte e economia de custos e de tempo.

Primeira geração americana - As primeiras aplicações do racionalismo-funcionalismo e de algumas dessas novas tecnologias ocorreram em fins do século XIX nos Estados Unidos. Época da chamada "escola de Chicago", o grupo de engenheiros e de arquitetos encarregado de reconstruir a cidade, destruída por um incêndio em 1871, com destaque para Baron Jenney, Daniel Burnham, John Root e Louis Sullivan. Se o erguimento de esqueletos em ferro permitiu padronizar e elevar os registros dos novos edifícios, esta mesma estrutura de arranha-céu forneceu à especulação imobiliária um poderoso aliado. Como percebeu Wright, já na época, um só terreno original podia agora ser multiplicado dezenas de vezes para vendas distintas. Por último, o verticalismo acabou sendo representativo de idéias de poder ou imponência, assim comentadas por Sullivan: "Qual é a característica principal do edifício de vários andares? Logo respondemos: a grandiosidade. Essa grandiosidade constitui seu aspecto palpitante aos olhos de quem possui natureza de artista; é a nota mais profunda e explícita da sedução que exerce o edifício de vários andares. Deve ser... o verdadeiro fator de excitação de sua fantasia. O edifício deve ser alto. Deve possuir a força e a potência da altura, a glória e o orgulho da exaltação" (citado por Leonardo Benevolo em História da Arquitetura Moderna).

Proveniente desse meio, quer dizer, tendo trabalhado com Sullivan, Frank Lloyd Wright cedo se converteu em um dos mais importantes criadores do século XX. Isto quer dizer que, ao lado da vertente racionalista, que na Europa seria desenvolvida pela Bauhaus e por Corbusier, sua concepção básica foi a da arquitetura "orgânica". A partir da planta livre, o importante seria obter-se a máxima continuidade espacial, um crescimento de dentro para fora, também condizente com a sensação psicológica de liberdade e de interligação entre o interior e o exterior. O orgânico exigiria sobretudo "independência"; independência do classicismo e de todo padrão comercial ou acadêmico. No início, aplicando com mais freqüência a nova estética na construção de casas particulares (as *prairie houses*), Wright assim condensou seus princípios: "reduzir ao mínimo indispensável as paredes divisórias... de modo que ar, luz e vista dêem ao conjunto uma sensação de unidade; harmonizar o edifício com o ambiente externo, estendendo e acentuando os planos paralelos ao solo; encaixar as bases inteiramente acima do nível do terreno, de modo que as fundações pareçam uma plataforma; dar a todas as aberturas internas e externas proporções lógicas e humanas e fazer com que se encaixem naturalmente no esquema de todo o edifício; incorporar instalações de aquecimento, iluminação e encanamentos como parte integrante do edifício; incorporar, sempre que possível, o mobiliário como arquitetura orgânica; linhas retas, formas retilíneas; eliminar o decorativo, tudo o que for 'de época'" (Arquitetura e Democracia).

Vanguarda européia - Tendo trabalhado por três anos nos Estados Unidos, Adolf Loos conheceu de perto as realizações da Escola de Chicago e entusiasmou-se com um dos princípios já sugeridos por Sullivan – o abandono das ornamentações. De retorno à Europa, Loos entregou-se à defesa da mais estrita pureza das linhas arquitetônicas. Esta opção demonstraria não apenas lucidez ou sobriedade racional, como faria da beleza uma união entre a utilidade e a simplicidade. Em termos práticos, aplicou essas noções a partir de 1906 em projetos como os da Villa Kazma, nas proximidades de Montreux, no Kärntner Bar e na Steiner Haus de Viena e, mais tarde, na casa de Tristan Tzara, em Paris.

Na França, e ao lado da corrente *art nouveau* (conferir), a vanguarda modernista da arquitetura foi assumida, no início do século XX, por Auguste Perret e Tony Garnier que, com maior evidência, afastaram-se do ecletismo então costumeiro. Empregando o

concreto armado na forma de rede de pilastras, Perret concebeu prédios de grande simplificação formal para a época, optando ainda por uma rígida simetria dos elementos da fachada (prédio residencial da rua Franklin, a garagem da rua Ponthieu, a igreja de Notre-Dame de Raincy). Já Garnier teve a sorte de conquistar a confiança do prefeito de Lyon (Edouard Herriot) e assim projetar-se não apenas como arquiteto, mas como urbanista. Lá desenvolveu, entre 1909 e 1928, uma série de obras como o matadouro de *La Mouche*, o hospital Herriot e o bairro operário *Etats-Unis*, considerados por Corbusier, em seu conjunto, como um dos melhores resultados de "cem anos de evolução arquitetônica na França".

A vanguarda de maior repercussão, no entanto, movimentou-se a partir da Alemanha, inicialmente por intermédio da *Deutscher Werkbund* (associação que se reproduziu na Áustria e na Suíça). Contando com as participações decisivas de Van de Velde e de Peter Behrens, a Werkbund trouxe do *art nouveau* o princípio geral da conjugação entre artesanato, pesquisa estética e produção industrial, e seu espírito modernista, aqui entendido como a valorização de aspectos particulares, subjetivos, sobrepostos às linguagens históricas já consagradas. Behrens, que trabalhara com o austríaco Olbrich, acabou por se tornar o mais requisitado arquiteto alemão da primeira década do século XX. Suas unidades fabris se caracterizaram principalmente pelo funcionalismo atribuído aos espaços e às suas relações, nele incluído o uso de novos materiais em substituição à alvenaria, o desnudamento de suas aparências, a uniformidade de ritmo e de motivos, além do gosto pelo maciço e pelo monumental. Sob sua orientação formaram-se, por exemplo, Gropius e Mies van der Rohe. O utilitarismo, o despojamento e a semelhança formais apregoados pela instituição foram resumidos da seguinte maneira pelo arquiteto e então diretor Ludwig Hilberseimer, em 1927: "O fator estético não é mais dominante, um fim em si mesmo, como a arquitetura das fachadas, que ignora o organismo arquitetônico, mas é, como os outros elementos, ordenado unitariamente... e conserva, em relação a essa totalidade, seu valor e sua importância... A nova arquitetura, por conseguinte, não coloca problemas estilísticos, mas problemas de construção. Assim, torna-se compreensível até mesmo a surpreendente concordância da aparência formal na nova arquitetura internacional... Ainda que freqüentemente diferenciada, conforme as particularidades locais e nacionais, e a personalidade dos projetistas, em seu conjunto é, todavia, o produto de pressupostos constantes; daí a unidade dos resultados formais" (Revista *Moderne Bauformen*). Não podem ser descartadas, portanto, as contribuições da Werkbund e de Behrens para a grande escola da *Bauhaus* (consultar à parte).

Os trabalhos de Le Corbusier, tanto os de natureza prática (projetos) quanto os teóricos e de divulgação (livros, artigos e conferências), consolidaram as idéias da arquitetura modernista e de seu "estilo internacional", fazendo dele o mestre comum das gerações situadas entre as décadas de 20 e de 60, das Américas ao Japão. Seu racionalismo estrito mostrou-se ao mesmo tempo generoso pela perspectiva humanista, mas ingênuo pela crença absoluta no poder da razão (como se desconsiderasse, nas relações sociais e econômicas, o papel dos apetites, dos interesses individualistas ou as particularidades culturais). Haveria sempre uma boa solução lógica e planejada, desde que o problema urbanístico e/ou arquitetônico fosse precisamente formulado. Assim, a função determinaria, apropriadamente, a forma a ser construída. Em 1923 (Por uma Arquitetura), defendeu as idéias de que: a) a casa deveria ser construída em série (em uma sociedade de massas, democrática, não haveria privilégios justificáveis) e revelar-se funcional, uma "máquina de morar" (*une machine à habiter*), sem a necessidade de "representar" valores de ordem simbólica (os estudos desta célula foram as casas Dominó, Gros Béton, Monol e Citrohan, propostas entre 1914 e 1922); b) que os materiais rudes e industriais, como o concreto, deveriam ser enobrecidos. Três anos depois, ele e P. Jeanneret definiram cinco princípios de uma nova arquitetura: 1) os pilotis – "a casa

sobre pilotis!... O concreto armado torna possível os pilotis. A casa fica no ar, longe do terreno; o jardim passa sob a casa e o jardim também está sobre a casa, no teto"; 2) os tetos-jardins – com a instalação do aquecimento central (nos países frios), "o teto tradicional não mais convém; não deve apresentar vertentes, mas ser escavado... o concreto armado é o novo meio que permite a cobertura homogênea" sobre a qual se planta um jardim-terraço, destinado não só a embelezar, mas a proteger a estrutura de contrações e dilatações; 3) a planta livre – habitualmente, "a planta se torna escrava das paredes de sustentação. O concreto armado traz para a casa a planta livre. Os andares não precisam mais ser encaixados uns nos outros. Estão livres. Grande economia de volume construído... cômoda racionalidade da nova planta"; 4) a fachada livre – "as pilastras afastam-se em relação à fachada, na direção da parte interna da casa. O pavimento prossegue em falso, na direção do exterior. As fachadas são apenas frágeis membranas de paredes isoladas ou de janelas"; 5) a janela corrida – "as janelas podem correr (sem interrupção) de um lado a outro da fachada. A janela é o elemento mecânico-tipo da casa". Suas concepções urbanísticas ideais, tais como a "cidade contemporânea" (a *ville contemporaine*, para 3 milhões de habitantes), e a assessoria direta aos planos de Lúcio Costa e de Niemeyer para o Ministério da Educação foram decisivas para a configuração ulterior de Brasília (conferir Modernismo Brasileiro).

Nome de importância entre os racionalistas foi também o de Mies van der Rohe, um adepto da forma artística pura ou absoluta e do rigorismo geométrico típico do movimento *De Stijl*. Dono de um estilo personalíssimo, variou da monumentalidade de prédios públicos ao cubismo plano de residências particulares com um traço permanente: o da transparência. Conforme declaração pessoal, "o que" tinha menos relevância do que "o como" fazer. Na década de 20, ainda na Alemanha, concebeu torres e cubos gigantescos de vidro, procurando eliminar a sensação de peso das estruturas. Idéias que, relativamente modificadas, realizou nos Estados Unidos, nos anos 50's: os apartamentos Esplanade, de Chicago, e o edifício Seagram, em Nova Iorque, por exemplo. Bastante diferentes, no entanto, são as sóbrias e elegantes *villas* alemãs construídas entre 1925 e 1928, nas quais há predominância no uso de tijolos aparentes, de cômodos alongados, de sacadas em balanço e de grande janelas, formas que o aproximam de Wright. Substituindo o tijolo pelo concreto ou por estruturas metálicas, essas mesmas formas se reproduziram na América (casa Farnsworth, Crown Hall). Seu compatriota Erich Mendelsohn começou a ser conhecido por uma arquitetura arrojada e quase fantástica, como a que idealizou para o observatório astronômico Einstein (1920), por vezes tida como expressionista. A consagração veio com os edifícios curvos e ajanelados das três grandes lojas de departamentos da empresa Schoken (nas cidades de Stuttgart, Nuremberg e Chemnitz).

Internacionalização - A maior parte das características da arquitetura moderna – como as técnicas construtivas inovadoras (inclusive a aplicação de peças ou de módulos pré-fabricados), as formas geométricas cruas ou despojadas e a preocupação funcionalista, assim como as tendências ora à simetria e repetição (geminação), ora ao jogo de volumes diferenciados – difundiram-se mundialmente (aliadas também às poderosas indústrias da construção civil), não sem receberem, obviamente, as contribuições particulares de tradições culturais ou de projetistas, como, por exemplo, as de Alvar Aalto e Niemeyer e suas preferências pelas linhas curvas ou onduladas. Para essa divulgação concorreram também os oito Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (conhecidos pela sigla CIAM), realizados entre 1928 e 1956. No encontro inaugural, o de La Sarraz, a declaração final dizia, em meio a outros tópicos: "O método mais eficiente de produção é o que decorre da racionalização e da padronização. A racionalização e a padronização agem diretamente sobre os métodos de trabalho, tanto na arquitetura (concepção), quanto na

indústria da construção (realização). A racionalização e a padronização agem de três modos diversos: a) exigem da arquitetura concepções que levem à simplificação dos métodos de trabalho no lugar (da edificação) e na fábrica; b) significam para as construtoras uma redução (quantitativa) da mão-de-obra especializada; levam ao uso de uma mão-de-obra menos especializada que trabalhe sob a direção de técnicos da mais alta habilitação; c) esperam do consumidor uma revisão de suas exigências em termos de uma readaptação às novas condições da vida social. Essa revisão irá manifestar-se na redução de certas necessidades".

Entre dezenas de personalidades que ganharam importância ao longo dos primeiros sessenta anos do século, encontramos: na Holanda, Jacob Pieter Oud (moradias dos bairros Tusschendijken e Kiefhoek, em Roterdã), Willem Dudok (prefeitura e vários prédios públicos da cidade de Hilversum), van der Vlugt e Johannes Brinkmann (juntos desenharam a fábrica de tabaco Van Nelle e numerosas residências); na Suíça, Karl Moser, os irmãos Emil e Alfred Roth e ainda Robert Maillart; na Escandinávia, Erik Asplund e Sven Markelius (suecos), os finlandeses Eliel Saarinen (que se transferiu para os Estados Unidos) e Alvar Aaalto (Centro Cultural de Helsinque, prefeitura de Säynätsalo) ou o dinamarquês Arne Jacobsen (conjunto residencial de Klampenborg). Os dois últimos, aliás, amainaram a frieza das fachadas racionalistas, reintroduzindo elementos tradicionais como a madeira, o tijolo aparente e o ladrilho, liderando assim o movimento conhecido como neo-empirismo escandinavo. A partir de 1926, o funcionalismo fez o seu aparecimento na Itália com a constituição do *Gruppo 7* (entre outros, Sebastiano Larco, Gino Pollini e Guido Frette), tendo à frente Giuseppe Terragni, sem deixar de invocar, nas obras de encomendas governamentais, o estilo clássico e o monumentalismo fascista (Casa do Fascio). Além do *Gruppo*, destacaram-se projetistas como Marcelo Piacentini e, pouco mais tarde, Franco Albini, Luigi Daneri, Mario Ridolfi e Aldo Rossi, este aqui o chefe do movimento racionalista do pós-guerra. Nos Estados Unidos, ao lado de emigrantes europeus como Richard Neutra (casas Atwell e Kaufmann), Eliel e Eero Saarinen (Centro de Pesquisa da General Motors, terminal da Trans World Airlines), mencionem-se Raymond Hood, Wallace Harrison, Max Abramowitz, Gordon Bunshaft (*Lever Brothers Company*), Philip Johnson (*Glass House*), Louis Kahn ou Minoru Yamazaki.

Ataques e pós-modernismo - A adoção internacional das tendências do modernismo não o eximiram, no entanto, de críticas de natureza política, estética e funcional. Já em meados dos anos cinqüenta, as ilusões racionalistas de um humanismo abstrato e os excessos de padronização e de crueza formais – dissolvendo aspectos de identidade cultural – permitiram certas reações como as de Claude Schnaidt, docente da Escola Superior de Criação de Ulm (*Hochschule für Gestaltung*): "Na época em que os pioneiros da arquitetura moderna eram jovens, eles pensavam como William Morris, para quem a arquitetura deveria ser uma 'arte do povo para o povo'... Queriam construir moradias adaptadas às necessidades humanas, erguer uma *Cité Radieuse* (cidade radiosa, no duplo sentido possível). Mas eles não tinham contado com os instintos comerciais da burguesia, que não perdeu tempo em usurpar suas teorias e colocá-las a seu serviço para ganhar dinheiro. Rapidamente, utilidade tornou-se sinônimo de lucro. As formas antiacadêmicas tornaram-se o novo *décor* das classes dominantes. A moradia racional foi transformada na moradia mínima, a *Cité radieuse* num conglomerado urbano, e a austeridade de linha em pobreza de forma... A arquitetura moderna, que queria desempenhar seu papel na libertação da humanidade, criando um novo ambiente para se viver, foi transformada num gigantesco empreendimento para a degradação do habitat humano" (Arquitetura e Compromisso Político, citado por Kenneth Frampton em História Crítica da Arquitetura Moderna).

Muito mais contundente ainda veio a ser o ataque do arquiteto e ensaísta Peter Blake, um antigo admirador de Wrigth, de Corbusier e de Mies van der Rohe. No livro A Forma segue o Fiasco (uma paródia ao princípio de Sullivan, segundo o qual a forma segue a função), Blake procurou desmistificar todos os axiomas do modernismo. Em primeiro lugar, a submissão da forma à função não significa, necessariamente, a melhoria da vivacidade, do rendimento ou do conforto. Muitos prédios antigos, quando revitalizados, demonstraram ser mais adaptados às finalidades que lhe foram destinadas do que os programados. Em segundo lugar, a planta livre não apenas destruiu a privacidade como instaurou uma promiscuidade de convívio, ao mesmo tempo obrigatória, ineficiente e constrangedora. E ainda contribuiu para o gigantismo irracional das cidades, dando-lhes um aspecto frio e homogêneo, sem considerar as formas espontâneas de convivência de grupos e pessoas. Em síntese, a arquitetura moderna "afirmando a sua fé no homem comum e num mundo igualitário, arrastou por todos os lados as pessoas para os seus quartéis ao serviço do capitalismo privado ou de Estado. Afirmando a sua total devoção à tecnologia, traiu métodos e materiais de construção com a falta de senso de um palhaço de circo. Afirmando a sua devoção total à cidade como única nascente e mola da civilização, tornou-a impossível de governar e, com efeito, espalhou ao vento os seus habitantes. Nenhum período da história da arquitetura foi mais criativo, mais destrutivo ou mais extenuante, quer para os arquitetos, quer para os inocentes espectadores". A pregação de Blake por uma arquitetura realmente humanizada (o que incluiria a suspensão da edificação de arranha-céus e a destruição de muitos deles) jamais se concretizou, no entanto.

Ao contrário, uma das reações às características anteriores passou a ser a concepção da arquitetura como exercício estético quase fantástico, visionário ou futurista, à maneira de Boullée ou de Ledoux na época da Revolução Francesa. Foi o que ocorreu na década de 1960 com os projetos mirabolantes de Buckminster Fuller (uma cúpula geodésica sobre o centro de Manhattan), os do grupo inglês Archigram (entre outros, John McHale, Reynes Banham, Peter Cook e Ron Herron), ou ainda com os "metabolistas" japoneses e suas idéias de estruturas de encaixes gigantescas, à semelhança de células orgânicas, e de cidades marinhas. A grande maioria desses projetos fantásticos provinha de um imaginário de ficção científica, de uma civilização automatizada ou robotizada em suas engrenagens e serviços urbanos, como se estivesse situada em um cenário de pós-destruição atômica. De modo real, o que já se possuía em termos de técnica construtiva era o sistema Mero, criado pelo engenheiro Max Mengerinhausen e utilizado, pela primeira vez, pelo arquiteto Karl Otto na Exposição Interbau de Berlim, em 1957. Assim, alguns exemplos daquelas concepções tecnologicamente sofisticadas, como as defendidas pelo grupo Archigram, acabaram se concretizando em fins da década de 70. Em Paris, por intermédio do Beaubourg ou Centro Cultural Georges Pompidou, de autoria do inglês Richard Rogers e do italiano Renzo Piano. O prédio tem por modelo uma refinaria ou indústria petroquímica e, por isso, todo o esqueleto, formado por pilares e tirantes de aço, encontra-se exposto, assim como as tubulações internas e as estruturas tubulares e envidraçadas de acesso (escadas e corredores). Mais do que isso, nele se afirma a indeterminação ou a flexibilidade dos espaços, dada a possibilidade de deslocamento das paredes interiores. De Rogers, igualmente, é o Edifício Lloyds, em Londres, uma torre imponente de aço com seus suportes aparentes e estruturas de circulação em forma cilíndrica, situadas nas partes exteriores. A torre sustenta, finalmente, um grande cubo, de aspecto também semelhante a uma "usina", abrigando vários andares. Pela mesma época (estudos e edificação entre 79/86), Norman Foster desenhou a sede do Hongkong Banking Corporation, no interior do qual há um enorme e estonteante fosso circundado por sucessivos pisos de galerias baixas, abertas e contínuas. Na parte inferior do vão central há um chão de vidro. Assemelhando-se por sua

vez a uma plataforma marítima de exploração petrolífera, tem-se ainda o Oceanário de Lisboa, concebido por Peter Chermayeff.

Como já acontecera antes com a Escola de Chicago, novas propostas estéticas também surgiram nos Estados Unidos a partir dos anos sessenta, conduzidas quase sempre por associações de projetistas como as de Robert Venturi e Denise Scott, Kevin Roche e John Dinkeloo, Robert Stern e John Hagman, além dos grupos *The New York Five* e *Site* (*Esculpture for Environment*, criado por James Wines). Por intermédio do jornal *Perspecta*, da Universidade de Yale, Stern defendia o abandono dos mitos modernistas em favor de uma construção que voltasse a ser, primeiramente, um fenômeno ou objeto de percepção estética (*perceptional*), e que tivesse a liberdade de conjugar ou associar elementos temporalmente separados (*associational*). Com exceção dos "cinco de Nova Iorque", ainda próximos ao despojamento visual do alto modernismo (mas não mais funcionalistas estritos), as obras dos demais serviram para que Charles Jencks propusesse a existência e a denominação de uma arquitetura "pós-moderna". De início, essa nova arquitetura decidiu acompanhar a estética da publicidade que já dominava as vias públicas (ruas e estradas) por meio de imensos letreiros e *outdoors*. Ou seja, as fachadas das construções deveriam, elas também, tornar-se *símbolos* arquitetônicos independentes, como Venturi já demonstrara na prática (a *Gild House* da Pensilvânia) e propunha em teoria (Aprender com Las Vegas). Não precisavam estar adstritas às finalidades precípuas ou aos serviços da edificação. A tendência pós-moderna sugeria, diferentemente, uma "arquitetura de complexidade e contradição". Outras características delineadas a partir dos anos sessenta foram ainda: a recuperação, a revitalização ou a menção a formas e elementos tradicionais, históricos, mesmo os banais ou populares, tendo-se por conseqüência um retorno ao ecletismo, mas agora com intenções irônicas (caso da sede da AT&T, de Philip Johnson, da Piazza d'Italia, de Charles Moore ou do *Public Services Building*, de Michael Graves); o uso de recursos chamados por Wines de "des-arquitetura", ou seja, com aparência de destruição ou inacabamento, tendo por finalidade provocar estranheza ou atuar como paródia (as famosas fachadas quebradas ou descascadas das lojas Best, elaboradas pelo grupo Site); o retorno à monumentalidade, quase sempre utilizada como meio de publicização da imagem das grandes corporações, cujas sedes se tornaram marcos das novas propostas (tendência que coincidiu com a vaga neoliberal do final do século); a aplicação de revestimentos nas paredes externas, dando-lhes um colorido uniforme ou contrastante, por meio de placas de pedra, de metal ou de material cerâmico; o jogo ou a exploração escultural e inusitada de formas e de volumes diferenciados (verticais e horizontais, cúbicos e cilíndricos, retos ou espiralados), que podem ser vistos em edifícios como: as bibliotecas centrais de Denver (Michael Graves) e de Monterrey (Legorreta); a capela de Santo Inácio, em Seattle (Steven Holl) ou na Igreja Católica de Paks, Hungria (Imre Markovecz); no Teatro da Ópera de Sidney (Jorn Utzon), no *Sémaphore* da cidade de Roussillon (Christian Drevet e Nicolas Guillot) ou no Museu Guggenheim de Bilbao (Frank O. Gehry).

ARQUITETURA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX

Maria Isabel Villac

A trajetória da arquitetura no Brasil, nos últimos trinta anos do século XX, vista aos olhos do momento contemporâneo, apresenta, na sua produção, uma vitalidade múltipla e demonstra um processo de amadurecimento através da experiência. Tanto porque se enriquece com as transformações e as reflexões que se renovam nos discursos e na prática arquitetônica destas décadas, como porque rejeita uma visão unidimensional da atividade criativa.

Deste longo período, os anos 1970 foram os mais pragmáticos e é necessário descrevê-los como uma década diferenciada das demais. A continuidade do Nacional Desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e a ruptura com uma modernidade cultural própria, ocasionada pelo enrijecimento do governo militar, deu início a um compromisso estrito da construção com a técnica, e a conseqüente ênfase na industrialização. As metas de desenvolvimento privilegiaram áreas estratégicas da economia, produzindo obras públicas no setor de transportes, energia, educação e obras civis no setor de serviços bancários, turismo e negócios.

A tecnologia construtiva do concreto, que havia sido ensaiada, nos anos 50/60, como projeto de emancipação ético e estético, afirmou-se como paradigma de modernidade tecnológica. Empresas de engenharia foram responsáveis pela construção de obras de grande porte, o que terminou por conduzir a maior parte da produção construtiva a uma expressão internacional. No entanto, há que se destacar a participação de arquitetos em alguns destes empreendimentos, cujo papel será estabelecer um contraponto ao pragmatismo que orientou esta produção. Tanto na expressão plástica do edifício, com a finalidade de amenizar o impacto causado pelo rigor tecnológico, como na inclusão das questões ambientais no projeto arquitetônico com a finalidade de que sejam formuladas como fator estratégico na humanização dos espaços.

Joaquim Guedes projeta o *Núcleo de Povoamento Pilar* para a Caraíba Metais (BA, 1976-1982); Julio Katinsky e equipe, João Rodolfo Stroeter e equipe, projetam a *Usina Hidrelétrica* de *Xavantes* (SP, 1970) e a *Usina Hidrelétrica* de *Paraibuna* (SP, 1978), respectivamente; Paulo Mendes da Rocha desenha o *Terminal Rodoviário de Passageiros de Cuiabá* (MT, 1977); a concepção do *Aeroporto* de *Cumbica* (SP, 1979) é projeto do arquiteto Walter Maffei; o *Aeroporto de Confins* (BH, 1979) é idealizado pelo arquiteto Milton Ramos.

As *Estações de Metrô da Linha Norte-Sul* (São Paulo, inauguração do primeiro trecho em 1974) são concebidas por uma equipe de arquitetos liderada por Marcelo Fragelli. No Rio de Janeiro, os arquitetos Sabino Barroso, José Leal e Jayme Zettel projetam algumas das estações do metrô, entre elas, a *Largo da Carioca-rua Uruguaiana* (inauguração dos primeiros 5km em 1979).

Entre os conglomerados de edifícios, o *Centro de Pesquisas* da *Petrobrás* (Ilha do Fundão, RJ, 1969) é projeto do arquiteto Sérgio Bernardes, o *Centro Latino-Americano de Feiras e Salões – Parque Anhembi* (SP, 1968-72) é uma elaboração dos arquitetos Miguel Juliano e Jorge Wilheim. Os edifícios dos *Laboratórios Farmacêuticos Aché* (Guarulhos, 1971-1973) e do *Centro Previdenciário Paulo Cruz Pimentel* (Curitiba, 1973) são projetados pelos arquitetos Ruy Othake e Forte Gandolffi, respectivamente.

Na década de 70, o grande desafio para a arquitetura é compreender a possibilidade criativa, contida nas esquematizações inerentes à imposição funcional de um programa específico e aos processos construtivos racionalizados. A arquitetura de menor escala, amparando o desenvolvimento industrial, atendeu ao ímpeto de modernização técnica desenvolvendo estudos normativos de implantação de obras por etapas, de sistemas estruturais modulados, de componentes pré-moldados, privilegiando as possibilidades construtivas geradas pela racionalização, pela funcionalidade e pela economia de materiais e mão-de-obra, em um espaço peculiar.

As experiências mais profícuas destes procedimentos, ligadas ao setor público, teve origem em São Paulo, na iniciativa da CONESP —Cia. de Construções Escolares do Estado, que envolveu a participação massiva de arquitetos e gerou edifícios escolares de grande qualidade espacial. A *EEPG —Escola Estadual de Primeiro Grau— Jardim São Bernardo* (1978), dos arquitetos Fabio Penteado e Teru Tamaki, apesar do rigoroso processo de produção da obra em função dos componentes padronizados e das

especificações de montagem, apresenta uma arquitetura aberta à experiência histórica, incorporando pátios internos à concepção espacial.

Esta década foi marcada, ainda, por uma visão que definiu como problema a Arquitetura Moderna estruturada no Brasil. Ao se transformar em modelo, o espaço aberto pela confluência entre o particular e o universal, que explicita nossa modernidade, foi contestado. Mas contestações são parte de um rito de passagem necessário a um amadurecimento de novos caminhos na atividade arquitetônica. Os anos 70, mesmo marcados pelo esgarçamento da liberdade de expressão na história do país e pela absorção de uma arquitetura de tendência internacional, mantêm o compromisso com uma modernização de caminho próprio e com a criação de espaços democráticos.

O arquiteto Vilanova Artigas projeta a *Escola Pré-Primária de Vila Alpina* (São Paulo, 1970), com o mesmo princípio de espaços generosos que orientaram o desenho do edifício da *FAUUSP* (1961-1969). O arquiteto Paulo Mendes da Rocha, na praça que abriga a implantação do edifício *MAC-USP* (São Paulo, 1975), mais uma vez afirma a importância da relação entre o edifício e o espaço urbano proposta pela continuidade da superfície na qual se implanta o *Pavilhão do Brasil em Osaka* (1969-1970). O arquiteto Lina Bo Bardi, a partir das referências eruditas que traz da cultura européia e da cultura popular brasileira que aprende a apreciar, elabora o projeto de reforma e ampliação do *SESC Fábrica Pompéia* (São Paulo, 1977-1986) como elogio à alegria, ao encontro e à convivência.

Apesar do avanço técnico e de exemplos de uma arquitetura de responsabilidade social, que deixam um saldo positivo às contradições internas enfrentadas durante a década de 70, no início dos anos 80, a palavra "crise" define a arquitetura no Brasil. Seja pela falência do "milagre econômico" e pela decretada morte dos discursos do Movimento Moderno, seja, até mesmo, pela perplexidade e debilidade teóricas que pudessem amparar os exercícios de ambigüidade e complexidade formal das arquiteturas pós-modernas internacionais.

No entanto, a experiência da "crise", quando a diversidade e o caráter incompleto das novas arquiteturas são, a princípio, desorientadoras, parece hoje indispensável, porque gerou uma reflexão consistente sobre as transformações exigidas pela época pós-moderna. A avaliação deste processo que, no Brasil, coincide com o período de retorno ao regime democrático, exige distância histórica e só pode orientar uma crítica interna quando, na atualidade, as vertentes pós-modernas contribuem para ampliar a visão sobre a Arquitetura.

No momento contemporâneo, o Brasil se agrega às alternativas disciplinares, por um lado. Por outro, à exceção da grande vertente desconstrutiva que alberga algumas das melhores arquiteturas européias, reafirma as correntes que evoluem de sua própria experiência no Projeto Moderno. Quando a opção recai sobre uma definição da arquitetura como disciplina, as obras incluem referências literais a outras arquiteturas e podem ganhar uma condição eclética, historicista ou mesmo regionalista. Esta maneira de compreender a arquitetura pressupõe a sistematização de um léxico arquitetônico cujo procedimento é normatizado pelos cursos acadêmicos das Escolas de Belas Artes que surgiram no século XVIII.

O que ocorre com as arquiteturas disciplinares é que as referências são tomadas como imagens e aparecem como citações, como parte de um vocabulário, chamando a atenção para a tradição das formas arquitetônicas e a conseqüente percepção da cidade como cenário. A maior parte das obras do arquiteto Éolo Maia é característica desta maneira de pensar a arquitetura. Desvencilhando-se dos cânones modernos e permitindo-se experimentações formais e colagem de referências advindas do neoclassicismo, da arquitetura vernácula e da cultura desenvolvida em solo mineiro, o edifício do *Centro de Informações Turísticas Tancredo Neves* (Belo Horizonte, 1984-85), que projeta em

colaboração com o arquiteto Sylvio Emrich de Podestá, revela a autonomia da forma e a valorização da arquitetura como figuração na paisagem da cidade-cenário. Também é o efeito cenográfico, conseguido através da invocação de tempos passados, que orienta a imagem clássica da estufa do *Jardim Botânico Fanchette Rischbieter* (Curitiba, 1990-91) de Abraão Assad e equipe, bem como da *Ópera de Arame* (Curitiba, 1991-92) de Domingos Henrique Bongestabs.

O conceito orientador, a ser reconhecido na maneira de exercer o procedimento disciplinar, diz respeito a uma arquitetura compreendida como linguagem e ao projeto exercido como composição formal. Isto quer dizer que também as obras da Arquitetura Moderna podem ser utilizadas como citação, uma vez que existe uma distância temporal que permite ver suas investigações formais como repertório da História. A *Residência Jeanne e Marco Antônio Gil Borsoi* (Recife, 1987), por exemplo, adota soluções modernas como estilos. Suas fachadas trazem de volta o expressionismo da casa da Alameda Lorena, projetada nos anos 20 por Flávio de Carvalho, e as cores primárias evocadas do Neoplasticismo. O espaço interno, por sua vez, reedita elementos da casa do arquiteto Luis Barragán (Tacubaya, México, 1947).

Em outras obras que se orientam pela disciplina arquitetônica, a modernidade é interpretada como ordem formal e sua transformação se dá através de auxílio retórico e ornamento. Dentro de um trabalho que teve início nos anos 80, o arquiteto Fernando Peixoto projeta, por exemplo, o edifício *Vila do Iguatemi* (Salvador, 1990), que confere uma função ilusionista à cor, criando uma pretensa profundidade que desautoriza a simplicidade volumétrica resultante da planta compacta e da regularidade estrutural.

Uma outra vertente do procedimento disciplinar se encontra nas arquiteturas concebidas a partir de uma conciliação com o contexto em que se inserem. Esta maneira de pensar as questões disciplinares se orienta pelo entendimento da referência como parte de uma concepção projetual de afirmação de uma identidade e de um conhecimento técnico ou expressivo tido como exemplar. Para algumas destas arquiteturas, as peculiaridades regionais são determinantes do projeto arquitetônico. Duas obras, construídas em regiões distintas, realizam este compromisso com materiais locais e recuperação de uma técnica construtiva tradicional: o *Interpass Club* (Belém 1989) dos arquitetos Milton Monte e Paulo Sérgio Nascimento, que se abriga sob a complexidade de um grande telhado, e o *Grupo Escolar Vale Verde* (Timóteo, MG, 1983-85), do arquiteto Éolo Maia, que surge das possibilidades construtivas e ambientais do tijolo.

Dentre as arquiteturas que aspiram a uma singularidade formulada a partir de um procedimento de contextualização, estão também as que compreendem os materiais e as formas associados ao conceito de caráter. Identificado por forte traço artesanal, o arquiteto José Zanine Caldas se dedica à reutilização de materiais e técnicas de domínio secular para caracterizar o romantismo da *Residência Francisco Wlasek* (Rio de Janeiro, 1972). É o tijolo aparente e a madeira que caracterizam o uso residencial do *Edifício Mont'Serrat* (Porto Alegre,1993), projetado pela equipe técnica do arquiteto Carlos Maximiliano Fayet. É ainda um racionalismo, que busca adaptar-se ao clima tropical através da predominância da massa sobre o vazio e da inclusão de cores, elementos plásticos e revestimentos da arquitetura anônima, que caracteriza os *Edifícios Residenciais Alfabarra* (Rio de Janeiro, início dos projetos em 1980), do arquiteto Luiz Paulo Conde.

A partir dos anos 1970/80, a busca pela diversidade formal tornará mais disponível a ampliação das possibilidades construtivas orientadas para as pesquisas de materiais novos e sofisticados. Contextualizadas com a metrópole, algumas das arquiteturas que se amparam na operacionalidade destes materiais são a continuidade do Estilo Internacional. Em alguns casos, estas obras se definem pela confiança nas particularidades formais e construtivas de um material específico, aliada a uma imagem de arrojo compositivo, como

demonstra a formalização das estruturas metálicas que orientam a sede da *Escola de Propaganda e Marketing* (São Paulo, 1991), projetada pelo arquiteto Siegbert Zanettini. Em outros casos, como no projeto *Citicorp Center de São Paulo* (1983) dos arquitetos Roberto Aflalo e Gian Carlo Gasperini, o material se afirma na associação entre eficiência tecnológica e imagem empresarial, consolidando a inserção, na paisagem, de um novo objeto representativo de uma corporação.

A arquitetura disciplinar e contextual utiliza as qualidades do material também para definir funções diferenciadas e, no caso do uso dos grandes panos transparentes, para caracterizar a desmaterialização que permite um diálogo intenso com o entorno. No *Ática Shopping Cultural* (São Paulo, 1995-1997), atual *FNAC*, os arquitetos Paulo Bruna e Roberto Cerqueira César tiram partido da ambigüidade reflexiva e translúcida do vidro, para espelhar a paisagem, estabelecer uma permeabilidade visual na fachada e definir, para o público, a localização imediata do sistema de circulação vertical do edifício.

Diferentes e opostas à ordem das obras disciplinares, as arquiteturas abertas à invenção continuam presentes no tempo da diversidade pós-moderna. Herdeiras ou protagonistas da experiência moderna, estas obras estabelecem um diálogo com o universo das vanguardas, afirmando a temporalidade do tempo presente na transformação da complexidade de suas investigações espaciais. Nestas arquiteturas, a forma não existe em si mesma e seu desenho se orienta pelo vazio, cuja riqueza tridimensional traduz não uma composição volumétrica, mas a configuração do espaço.

Nesta outra maneira de compreender a Arquitetura, também é possível estabelecer o procedimento de contextualização, ao explicitar-se a inserção da obra em um contexto, sob os auspícios da experimentação do espaço moderno. Estas arquiteturas surpreendem pela imprevisibilidade, porque unem mundos tão diversos que, no entanto, são parte de vivências consolidadas no momento contemporâneo. A *Pousada na Ilha de Silves* (AM, 1979) e o *Centro de Proteção Ambiental de Balbina* (AM, 1984-89) do arquiteto Severiano Mario Porto são obras modernas, porque introduzem as técnicas construtivas dos telhados indígenas no espaço fluido da modernidade. A *Residência do arquiteto Henrique Reinach* (Piracaia, 1990-91) afirma sua qualidade moderna quando integra a planta compartimentada e o telhado tradicional com o sistema construtivo de estrutura independente. Resolvida em um único bloco, a casa privilegia a fachada de melhor insolação através de grandes panos transparentes que, recuados, escavam a superfície e introduzem a percepção volumétrica através de planos, que é uma lição essencialmente moderna.

As obras do arquiteto João Filgueiras Lima são paradigmas de uma modernidade apropriada. A partir da técnica e do conhecimento dos materiais, que permitem arranjos estruturais inusitados, e do aproveitamento das condições ambientais, suas arquiteturas configuram um espaço multidimensional. Mantendo a investigação, que tem início nos anos de 1970, sobre a tecnologia do pré-fabricado, no *Hospital Sarah Kubitschek* (1995) no Lago Norte, em Brasília, o arquiteto utiliza o desempenho da argamassa armada e da estrutura metálica padronizada para projetar uma modulação sensível. Por esta mesma razão, o desenho da cobertura, também metálica, em arcos que não se tocam para formar panos de iluminação zenital e telhas pré-pintadas para controle da incidência solar nos ambientes internos, capta a luz e a ventilação natural e permite realizar o desejo de um espaço humanizado.

A sensibilidade para a questão ambiental, ensaiada na década de 1970, passa a ser protagonista em algumas arquiteturas da década posterior quando, aliadas à crise de energia, as questões ecológicas trazem a descoberto o resgate da necessidade de interação entre o ambiente construído e o ambiente natural. A *Residência Helio Olga* (São Paulo, 1987-1991), projetada por Marcos Acayaba, investiga as possibilidades tecnológicas do sistema estrutural construído com madeira de reflorestamento e aço, em

uma modulação rigorosa que se desenvolve em um terreno de declividade extrema, expondo a conciliação entre suas qualidades plásticas e ambientais.

A investigação e o aperfeiçoamento de novas tecnologias permitiram o desenvolvimento de novos desenhos para novos programas arquitetônicos. A *Estação Largo Treze da Fepasa* (São Paulo, 1985-86), dos arquitetos João Walter Toscano e Odiléa Setti Toscano, inaugura uma nova linguagem para as estruturas metálicas. Projetando suas qualidades plásticas de acordo com um lugar e um tema específico, os arquitetos criaram uma caixa leve, transparente e colorida, envolvida por uma seqüência de pórticos, inspirados pelo movimento do trem. Esta semantização, que se dá no desenho das formas que nascem do deslocamento do observador no espaço, é uma inspiração de referência moderna.

O avanço e o rigor da tecnologia das estruturas metálicas demonstra, ainda, que a devoção à técnica, tão cara à modernidade, autoriza a concepção criativa exigida para a realização de obras que enfrentam situações urbanas complexas. Em um terreno exíguo, a *Torre da TV Cultura* (São Paulo, 1991), projetada pelo arquiteto Jorge Caron como resgate do imaginário ficcional da metrópole nos inícios da modernidade, mostra um avanço na possibilidade de conceber soluções espaciais inusitadas.

Um terreno acidentado pode inspirar uma arquitetura a ser o elo de continuidade entre vias públicas, privilegiando, assim, a relação do edifício com o traçado da cidade. O *Centro de Educação do Trabalhador "Antonio Carlos Tramassi"* (Diadema, 1995-1996), dos arquitetos Newton Massafumi Yamato e Tânia Regina Parma, se propõe como uma estrutura de concreto aparente de forte presença na paisagem. Através de volumes articulados por vazios e estruturas leves, que se abrem para a paisagem e reconstróem o forte desnível entre as duas vias de acesso ao lote, o partido afirma que o edifício público é uma extensão da rua, espaço público por excelência.

O momento contemporâneo tem, portanto, no Brasil, uma particularidade bastante significativa: afirma, entre a diversidade das obras pós-modernas, a maturidade da Arquitetura Moderna que se desenvolveu em solo brasileiro. Esta arquitetura da síntese, do espaço generoso, do arrojo estrutural, da exemplaridade da inserção do edifício na paisagem, do compromisso da arquitetura diante do desenho da cidade, confirma a sabedoria que definiu a modernidade como um estado de consciência.

A participação dos mestres arquitetos na produção de novas obras e no debate de renovação urbana que busca encontrar sua própria definição de patrimônio, mostra que a responsabilidade social, aliada ao binômio "tradição e modernidade", é a afirmação do tempo em que a arquitetura se insere e, portanto, da vitalidade urbana. A contemporaneidade que surpreende no MAC (Museu de Arte Contemporânea) de Niterói (1994), de Oscar Niemeyer, no MuBE (Museu Brasileiro de Escultura) de São Paulo (1995) e na reforma e revitalização do edifício da Pinacoteca do Estado, de Paulo Mendes da Rocha (São Paulo, 1902, por Ramos de Azevedo – 1998), e que convive com o pragmatismo e com as infinitas associações de linguagens, ensina que a inteligência que sensibiliza a racionalidade da arte da construção é sempre inclusiva.

ARQUITETURA TROGLODITA

Habitação ou santuário escavado e construído de maneira lateral ou subterrânea em rochas tenras e sítios geológicos áridos, desde o período neolítico. Diferentemente da ocupação de cavernas naturais, utilizadas como abrigo pelos povos caçadores do paleolítico, a construção troglodita desenvolveu-se de modo paralelo e complementar às atividades agrícolas, pastoris e religiosas. Constitui, portanto, uma forma cultural e arquitetônica de reorganização do meio-ambiente, tanto pela estabilidade térmica obtida quanto pelos sistemas de captação e distribuição de águas pluviais. O conjunto mais antigo já descoberto data do quarto milênio a.C. Trata-se de um complexo de trinta casas

escavadas em Beersheba, Israel. Atualmente, ainda existem alguns poucos sítios residenciais, como os das províncias de Gansu, Henan, Shaanxi e Shanxi, na China (comportando cerca de 40 milhões de habitantes), Bandiagara, no Mali (abrangendo 250 aldeias), Matmata, na Tunísia ou o da Capadócia, na Turquia. Outros, abandonados, são os de Mesa Verde (EUA) e Matera (Itália). As arquiteturas mais insólitas e arrojadas, no entanto, são as religiosas: templos, mosteiros, hipogeus e catacumbas. Entre elas, o conjunto de capelas coptas de Lalibela (Etiópia), Abu Simbel (Egito), o Templo de Ouro de Dambulla (Sri Lanka), a cidade de Petra, com evidentes influências greco-romanas (Jordânia), o complexo búdico de Bamyan (Afeganistão), Mogao (China), Ivanovo (Bulgária), Las Cuevas, da cidade de Guadix (Espanha) ou ainda Ajanta, Elora e Elefanta (Índia). Do grego *trougle* (cova, buraco) e *dunein* (penetrar).

ARQUITRAVE - ARQUITRAVADO
Em arquitetura, a arquitrave constitui a viga ou a trave horizontal que se apóia em colunas e, ao mesmo tempo, sustenta o friso e a cornija superiores. Faz parte do entablamento (cobertura). Utilizada pelas arquiteturas greco-romanas e egípcia, de modo preponderante, e, freqüentemente, pela renascentista e neoclássica. Ver *Civilização clássica e Helenismo. Diz-se ainda arquitravado ao tipo de construção realizada inteiramente com seções verticais e horizontais, ou seja, sem o uso de estruturas em arco ou semicirculares.

ARRANJO
Termo musical para a adaptação de uma peça, significando a reelaboração do material escrito ou concebido originalmente para um instrumento e sua passagem para outro(s). Mais empregado no âmbito da música popular ou ligeira, o arranjo tende para um tratamento de maior liberdade harmônica, timbrística ou mesma rítmica (por vezes enriquecendo, por vezes desvirtuando a obra original). Em música erudita, usa-se de preferência o termo *transcrição.

ARRICIATO. *AFRESCO

ARS GRATIA ARTIS
Expressão latina – literalmente “arte pela arte” – que sintetiza a independência radical e subjetiva da obra e da finalidade artísticas em relação a outros domínios ou valores culturais, como a ética ou a moral, a política, as condições sociais ou a beleza de padrão clássico (instrução, harmonia, equilíbrio e adequação), fazendo com que a forma suplante e predomine sobre a idéia. A arte entendida como forma pura do belo, auto-referente ou autotélica, independentemente do conteúdo ou de um caráter representativo exterior (imitação). Concepção que se desenvolveu a partir dos finais do século XVIII, como, entre outras, a de Karl Phillip Moritz: “O belo verdadeiro consiste em que uma coisa signifique apenas a si mesma, designe unicamente a si mesma, só contenha a si mesma, que ela seja um todo realizado em si. Se uma obra de arte tivesse que indicar algo que lhe é exterior, como única razão de ser, tornar-se-ia com isso um acessório” (*Essai de réunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d’accomplissement en soi*, 1785). Grande animador da arte pela arte foi o poeta Théophile Gautier, romântico em sua juventude, mas cujas concepções posteriores influenciaram fortemente os parnasianos, corrente da qual fez parte. *Parnasianismo. Segundo Gautier, a arte deve ser desinteressada por natureza, ter seu objetivo em si mesma, postar-se de modo independente face à moral, à política ou à história. Seu culto solitário é o da Beleza, pois que as civilizações, as crenças e as idéias necessariamente desaparecem, mas a beleza plástica, formal, resiste ao tempo. Em sua poesia A Arte, escreveu: “Tudo passa. Só a

arte, vigorosa / Conserva a eternidade; / O monumento / Sobrevive à cidade. / ... Os próprios deuses morrem, / Mas os versos, soberanos, / Permanecem / Mais fortes que os bronzes". *Arte no Século XX, *Aura e *Estética.

ART DÉCO

Movimento de arte decorativa (*design* de interiores) e ainda de arquitetura derivado do **art nouveau*, e que se difundiu entre 1925 (ano da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, de Paris) e o final da década seguinte, tanto na Europa quanto nas Américas. Entre as características do *art déco*, que também se apresentou, na época, como proposta de modernização das artes, já aparecem as influências do futurismo e de sua estética de arrojo, do cubismo, do abstracionismo e do despojamento formal da Bauhaus, sem que essas novas contribuições eliminassem um certo ecletismo de temas ou motivos. De modo geral, observa-se uma escolha preferencial por linhas e contornos geométricos (triângulos, faixas sobrepostas, círculos e zig-zags); pela estilização ou simplificação das formas naturais, ao invés dos motivos vegetais, marinhos ou espiralados complexos do *art nouveau*; por cores mais contrastantes, segundo os padrões africanos e orientais. Do *art nouveau*, entretanto, conservou, pelo menos até meados dos anos 30, a criação de objetos exclusivos, refinados e até mesmo luxuosos. Alguns de seus projetistas: Jacques-Émile Ruhlmann, Pierre Patout, Edgard Brandt, Louis Subes, Jean Luce, René Lalique, Ivan Bruhns, A. M. Cassandre, Raymond Loewy, Sigmund Politzer, John Skeaping, Walter Teague. No terreno da arquitetura, os Estados Unidos o adotaram com ênfase maior, ao aplicar técnicas construtivas e decorações audaciosas em seus arranha-céus novaiorquinos, de que são exemplos os edifícios Chrysler e Empire State. Uma arquitetura *art déco* de menores proporções, combinando linhas horizontais e verticiais, foi adotada por Miami, como na Essex House ou no Collins Hotel.

ART NOUVEAU

Estilo arquitetônico e de várias artes figurativas e aplicadas que se desenvolveu entre a última década do século XIX e o fim da primeira guerra mundial, cujos princípios estéticos foram lançados inicialmente na Inglaterra vitoriana, em parte por influência da *"Arts and Crafts" - Artes e Ofícios -, ateliê e companhia vinculada às artes aplicadas, decoração e design. Não por outro motivo, escreveu Van de Velde: "Está fora de dúvidas que a obra e a influência de John Ruskin e de William Morris (os líderes do movimento britânico) foram as sementes que fecundaram nosso espírito, que despertaram nossa atividade e provocaram a completa renovação do ornamento e das formas de arte decorativa" (O Renascimento do Artesanato na Era Moderna). Daí ser também conhecido sob as denominações de "modern style" e "Liberty style". Na Alemanha recebeu o nome de "Jugendstil" (estilo jovem) e, na Áustria, de "Sezessionstil" (estilo secessão). Como quase todo movimento artístico, o *art nouveau* pretendeu romper com as concepções então vigentes da época; no caso, com o neoclassicismo ou com o ecletismo acadêmico das tradições anteriores. As influências socioeconômicas e culturais mais evidentes sobre o movimento estavam assentadas no poderoso desenvolvimento industrial do período, nas recentes concepções científicas, nos avanços tecnológicos que rapidamente se transformavam em bens públicos e de consumo privado (serviços de transporte, eletricidade, comunicações e aparelhos de uso doméstico), no crescimento e modificações da vida urbana, incluindo-se aí a formação de uma classe média-alta e consumidora, beneficiária da expansão imperialista. Um fim de século próspero e relativamente pacífico, que ensejava confiança e a busca de prazeres mundanos e refinados. É no interior desse quadro que os artistas propuseram uma "arte nova", experimental, contemporânea e até mesmo de visões futuristas, facilmente realizáveis.

Princípio comum às manifestações então propostas foi o tratamento antinaturalista das formas, entendendo-se aqui por naturalismo o sentido imitativo ou mimético, ainda bastante valorizado, na época, pelas artes consideradas acadêmicas. Enfatizaram-se, de preferência, os aspectos decorativos, as criações livres ou imaginativas e a estilização fluida e elegante de formas ainda mais antigas, como as medievais, as exóticas, provenientes da China e do Japão, por exemplo, e as populares ou folclóricas de cada localidade. Simultaneamente, as configurações mais usuais ou freqüentes do *art nouveau* provieram da idéia de "dinamismo ou vitalismo natural", isto é, de crescimento e de desenvolvimento orgânicos. Daí o emprego de linhas sinuosas, entrelaçadas, ondulantes, excêntricas ou retorcidas, de aparência biomórfica, sobretudo vegetais e marinhas. Na arquitetura, que passou então a se utilizar de estruturas metálicas (ferro), de concreto armado e de aplicações cerâmicas, são exemplos do *art nouveau*: as construções de Antonio Gaudi (Casa Milà, Barcelona), autor de um trabalho personalíssimo, no qual se combinam verticalismo neogótico (substituindo-se os arcos de ponta por arcos parabólicos), uso de tijolos aparentes, decoração em cerâmica maiólica e mosaicos brilhantes, paredes côncavas e convexas; o belga Victor Horta (Casa Tassel, Casa do Povo, Casa Solvay, Bruxelas), que se dedicou à exploração de linhas sinuosas e entrelaçadas (a linha belga ou de chicote), utilizadas tanto nas estruturas quanto nos elementos decorativos, principalmente em peças de ferro, e também às superfícies envidraçadas; Henri Van de Velde (Museu Folkwang, Haia, decoração de sua própria residência em Uccle), também belga, arquiteto e projetista de móveis, que aderiu ao estilo moderno em uma primeira fase de sua carreira, convertendo-se em teórico e propagandista dos recentes princípios na Europa, e que transitou posteriormente das formas curvas ou espiraladas para uma concepção mais linear e funcionalista, tendência logo depois consagrada pela Bauhaus; na Áustria, destacaram-se, entre outros, Otto Wagner (estações de metrô de Viena, Casa Maiólica, Biblioteca Universitária) e seus discípulos Joseph Marie Olbricht (Edifício Secession, Colônia de Artistas de Darmstadt) e Joseph Hoffman (Palácio Stoclet, em Bruxelas, com decoração interior de Gustav Klimt, a Villa Primavesi, de Viena). Na Holanda, Hendrik Berlage alcançou renome e respeito internacional com a Bolsa de Amsterdã e os escritórios De Nederlanden. Nestas obras, o arquiteto demonstrou as possibilidades de atualização de um estilo histórico (o gótico flamengo), dando aos elementos construtivos utilitários um novo efeito decorativo. Já na França, de onde a denominação se impôs (era o nome de uma loja de mobílias e de tapetes do marchand Siegfried Bing), o expoente do movimento foi Hector Guimard (Castelo Béranger, no qual se justapõem pedra, ferro, tijolo e cerâmica). Em suas edificações, os elementos decorativos, vegetais e espiralados alcançaram o máximo de exuberância. As entradas que projetou para o metropolitano parisiense, e que os habitantes chamavam "estilo metrô", tornaram-se os marcos mais populares e identificativos do movimento. Na Grã-Bretanha e nos países germânicos, o *art nouveau* adquiriu características relativamente diferenciadas. O escocês Charles Mackintosh (a Escola de Arte de Glasgow e os salões de chá Cranston) e os já mencionados arquitetos austríacos optaram quase sempre por um contraste entre a parte estrutural (ossatura) mais lisa, ampla e de linhas retilíneas, e o decorativismo de gradis, abas e janelas, vigorosamente ornamentadas ou distribuídas de maneira excêntrica. Mais do que a arquitetura, a contribuição renovadora e de larga influência posterior do *art nouveau* estendeu-se ao *design* ou às chamadas artes decorativas (objetos de uso) e às artes gráficas. A variedade de peças ao mesmo tempo decorativas e de utilização prática incluía vasos, luminárias, faqueiros, aparelhos de chá e café, saleiros, porta-lápis, tinteiros, jóias, móveis e tapeçarias. Mesmo nesse terreno, os motivos fitomórficos, de pássaros, libélulas e borboletas, de vaporosas figurinhas femininas e de arabescos abstratos foram exaustivamente empregados por artistas como Christopher Dresser,

Richard Ashbee, De Feure, Louis Tiffany, Émile Gallé (vidreiro e projetista de mobiliário), E.Vallin, Alexandre Charpentier (mobiliário), Arthur Mackmurdo (mobiliário e tapeçaria) ou Charles Mackintosh (mobiliário e cerâmica), além dos próprios arquitetos anteriormente mencionados. Por intermédio das artes gráficas, o *art nouveau* praticamente abandonou a pintura de cavalete e o uso do óleo, em proveito de técnicas gravuristas e de painéis decorativos ambientais, de cartazes comerciais e ilustrações impressas (livros), de teor antinaturalista e antiimpressionista (abandono do trabalho ao ar livre e dos efeitos da luminosidade natural). Foi o caso, entre outros, de Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Paul Ranson ou Alphonse Mucha.

ARTE

Etimologia e primeiras noções greco-latinas - Do grego *tékne* (habilidade no ofício manual e para as coisas do espírito), pelo latim *ars, artis*, tradução que acrescenta ainda outra palavra grega, *areté*, "aptidão e virtude".

Para o conjunto do pensamento greco-latino, que ressurgiu e se aperfeiçoou no período renascentista, a arte foi considerada um processo humano, voluntário e ordenado de transformação, que se realiza ou se consubstancia em uma obra (*ergon*, *opus*) ou, subsidiariamente, em uma ação (*praxis*, *actio*). Para tanto, seria indispensável estabelecer-se um conjunto de regras que ensinassem a fazer com acerto e medida a obra visada. Daí o latim relacionar a palavra *artis* com *artus*, "estreito", indicando a necessidade de limites ou de condutas regradas.

Qualquer objeto ou ente sofre modificações, súbitas ou graduais, ao longo do tempo, sem que haja interferência da atividade humana, ou seja, apenas por motivos naturais. Já um processo pensado, isto é, espiritualmente concebido, revela um conjunto de faculdades humanas agindo simultaneamente, mesmo que as "dosagens" empregadas possam ser bastante diferenciadas: *intuição*, *imaginação* ou representação de imagens (isto é, o fato de sermos afetados por coisas ausentes, tornando-as presentes), *emoção* (ou o sentimento de ressonâncias íntimas), *vontade*, *pensamento* (entendimento ou reflexão racional sobre a atividade imaginativa), *seleção* ou escolha de elementos. E essa conjugação de faculdades determina um universo próprio de *significações* que só pode ser percebido na obra (ou ação) – uma exigência indispensável do processo artístico. *A arte, portanto, determina-se pela criação de uma forma ou estrutura física artificial, na qual se fundem conteúdos psíquicos e intelectivos de ordem subjetiva, envolvidos, no entanto, pela objetividade do mundo sociocultural.* Daí a distinção clássica, também utilizada por Marx, entre a colméia da abelha (instintivamente elaborada) e a criação do arquiteto. Esse processo ocorre, além das faculdades humanas comuns, na dependência de pelo menos dois fatores básicos: a aptidão natural, ou talento, e a experiência (*emperia*) no domínio da matéria e das formas. Pela experiência, em sentido lato, é possível criar-se um procedimento ordenado e aperfeiçoável, bem como modelos, convenções e saberes que, uma vez estabelecidos e transmissíveis, podem ser imitados, modificados ou rompidos. Ou seja, em face de um **praeceptum** (modelo ou preceito), passa-se à **imitatio** (reprodução) ou à **licentia** (desvio, afronta ou substituição da norma).

Mas como parte e fenômeno da produção social, a arte não escapa às poderosas influências das relações materiais e produtivas da sociedade, motivo que levou ainda Marx e Engels a escreverem: "Rafael, tanto quanto qualquer outro artista, está condicionado pelos progressos técnicos da arte ocorridos antes que ele aparecesse, pela organização da sociedade e pela divisão do trabalho em sua localidade" (A Ideologia Alemã).

Segunda realidade ou aparência - Genericamente, portanto, a arte é uma ação humana que se utiliza da natureza e de seus fenômenos materiais (óticos, sonoros, etc), das

relações sociais e produtivas vividas, dos conflitos ali existentes, dos sentimentos, das emoções e das idéias que sobre elas se tenha, para dominá-las, sensitivamente, e devolvê-las, expressivamente **transfiguradas**, em uma outra e **segunda realidade** – a obra. Essa transfiguração em uma segunda realidade faz dela, conseqüentemente, uma **aparência**, mas com características especiais. Segundo Schiller, "a aparência estética, que se distingue da realidade e da verdade... é amada por ser aparência e não porque se possa tomá-la por algo melhor que ela mesma... desprezá-la é desprezar a bela arte em geral, cuja *essência é a aparência*" (A Educação Estética do Homem).

Mais do que imitar a natureza, a arte decorre daquele poder mencionado por Francis Bacon, segundo o qual *homo additus naturae*, ou seja, acrescenta-lhe algo de subjetivo, de íntimo ou particular, a fim de responder às suas necessidades espirituais ou satisfazer desejos de ordem sensorial e imaginativa. Pelas mesmas razões, escreveu Hermsterhuis: "O primeiro fim de todas as artes é imitar a natureza, e o segundo é acrescentar à natureza efeitos que ela mesma geralmente não produz, ou não é capaz de produzir. Assim, deve-se examinar em primeiro lugar como se realiza essa imitação da natureza e, a seguir, o que significa acrescentar a ela e ultrapassá-la, chegando ao conhecimento do belo" (Carta sobre a Escultura). Em princípio, portanto, a arte executaria um movimento duplo: uma liberação ou superação inicial da existência empírica (a representação ou a ilusão criada) e, simultaneamente, uma reaproximação da realidade pelo que revela ou realça de importante ou de escondido, de escamoteado. Pois se o mundo e as relações humanas nos causam, permanentemente, um estímulo à ação e à reflexão, se ambos se propõem como objetos a serem decifrados e remodelados, a arte constitui uma das respostas ou reações possíveis a essa instigação natural. Com esse mesmo sentido nos diz Nietzsche: "A arte não é somente imitação da efetividade natural, mas precisamente um suplemento metafísico da efetividade natural, colocado ao lado desta para sua superação. O mito trágico, na medida em que pertence à arte, também participa plenamente dessa intenção metafísica de transfiguração que é própria da arte em geral" (O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música). Nesse movimento de alteração e de reconstrução, a arte e seus produtos trazem então consigo valores e significados culturais (ver Cultura).

Arte e escolha - Desde aqui, outra marca indelével da atividade artística é a possibilidade de *escolha* ou dileção subjetiva das formas e dos conteúdos, sempre mais ampla do que as ciências e as tecnologias possam permitir, ainda que se considerem todos os condicionamentos materiais, ideológicos ou históricos inevitáveis. A escolha da forma, especificamente, nos é lembrada por Pirandello (O Humorismo) ao comentar uma observação do filósofo e teólogo Schleiermacher que "advertia com perspicácia, em suas Preleções sobre a Estética, que o artista opera com instrumentos que, por sua natureza, não são feitos para o individual, mas para o universal: assim a linguagem (que pode ser estendida a qualquer expressão artística). O artista, o poeta, deve extrair da língua o individual, isto é, precisamente o estilo. A língua é conhecimento, é objetivação: o estilo é o subjetivar-se dessa objetivação. Neste sentido, é criação de forma, ou seja, é a máscara da palavra em nós investida e animada pelo nosso sentimento particular, e movida por nossa vontade subjetiva. A criação, portanto, não é *ex nihilo*" (proveniente do nada).

O bem fazer, a astúcia e a interpretação - Dentro ainda da filosofia grega, a atividade artística pôde ser entrevista de várias maneiras. Assim, um *teknités*, um artífice, era alguém capaz de produzir algo exterior e de formas acabadas, fosse ele agricultor, metalúrgico, músico ou sofista (todos incluídos nas artes poéticas, segundo a classificação de Platão). Mas havia, ao seu lado, aqueles indivíduos dotados de capacidade não para produzir um objeto, mas de atuar na obtenção de coisas já

existentes ou de resultados. Tais "artes", chamadas *ctéticas*, seriam as do comerciante (artes da persuasão e do ganho), do atleta (a luta) ou as do caçador. A característica desse gênero exigiria sobretudo a astúcia, o engano, a atração na troca e no apresamento, tanto por palavras como por ações. Apesar dessa distinção, é possível perceber-se que a arte mimética do teatro, da pintura ou do cinema contemporâneo (partes da arte poética) se utilizam necessariamente do logro, do artifício ou da astúcia, mesclando ou confundindo, portanto, todos aqueles aspectos anteriores. Podemos ainda lembrar que, em grego, uma das palavras originais para "ação" foi *hypocrisis*, com o sentido de "ato interpretativo do adivinho" e, posteriormente, o de interpretação do ator (*hypocrités*), no teatro. Ou seja, revelar um conteúdo que se apresenta de maneira simbólica (um presságio, por exemplo) e, no segundo caso, fingir sentimentos ou emoções que, na verdade, não se possui. Assim, a hipocrisia – como revelação e fingimento – sempre esteve apegada à idéia de arte, mesmo que seus significados mais primitivos tenham sido esquecidos. Também aí incluem-se a frase de Picasso, segundo a qual "a arte é uma mentira que revela a verdade", bem como a Autopsicografia de Pessoa; "O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente".

Vê-se também que a arte pode estar no processo ordenado e criativo de um pintor, de um marceneiro, de um poeta ou de um pedreiro, e era assim entendida classicamente, não só pelo "bem fazer" que levava à admiração pública, como pela situação social do artífice ou artista na civilização helênica.

Critérios antigos e o entendimento de Heidegger - A classificação erudita da arte também considerou a função da obra (entendida como o resultado de um processo), relativamente à sua permanência ou interatividade com o destinatário. Assim, uma obra "posta em coisa feita" (*artes in effectus positae*) está integralmente à disposição sensorial do espectador: uma pintura, um texto poético, um sapato ou móvel. Existem aqui, no entanto, duas diferenças essenciais: 1) no uso que lhe corresponde, pois a permanência da obra pictórica ou escultórica lhe concede um valor mais alto ou digno, já que o contato humano, naqueles casos, não altera ou retira a possível perfeição obtida pelo artista. Quanto ao sapato ou móvel, o desgaste é mais rápido ou perceptível, dada a própria utilidade do objeto. A "perenidade" ou maior permanência da obra visual responderia assim a um desejo consciente ou inconsciente do ser humano (o da permanência memorável), fazendo-lhe atribuir um grau mais elevado de consideração; 2) na liberdade potencial que certos processos contêm e permitem de revelar ou transfigurar uma outra realidade. Uma roupa, por mais domínio formal que tenha ou criativa que seja, deve adequar-se à possibilidade de uso. Já em uma composição literária ou musical, o campo da liberdade pessoal, da imaginação ou da exploração das faculdades abstratas é potencialmente mais amplo – em decorrência ou a despeito de cânones existentes em determinada época –, o que enseja relações sensoriais e significativas mais profundas ou inusitadas. Em síntese, a evocação de sentimentos, a sugestão de estados emocionais, a presença oculta ou evidente de relações sociais e a oscilação dos sentidos simbólicos criam um mundo paralelo e de maior autonomia subjetiva.

Esses critérios estão presentes, e mais refinadamente desenvolvidos, no entendimento que Heidegger ofereceu a respeito (A origem da obra de arte). Antes de tudo, a obra de arte é uma *coisa*, isto é, uma matéria que recebeu uma forma determinada e voluntária. Mais do que isso, no entanto, ela encerra uma verdade implícita que ultrapassa a maneira do uso, tal como o exercido pelos utensílios práticos. Exemplificando essa perspectiva, diz Heidegger que um templo grego apresenta e consagra um *mundo* e uma *terra*, que são verdades situadas num tempo histórico e num espaço cultural. Na qualidade de *mundo*, o templo é uma construção arquitetônica repleta de sentidos cosmológicos, religiosos e

sociais – uma escolha que traz consigo as relações entre a vida e a morte, o divino e o humano, o verdadeiro e o falso, entre o indivíduo e a sociedade. Como *terra* – o material usado, o local escolhido, a possibilidade das expansões naturais –, o templo conserva a *reserva secreta* da natureza, aquilo que, velado, possibilita a existência do *mundo* manifesto. A obra de arte, portanto, constitui um combate entre o fundo permanente e obscurecido da terra, e a forma que se pretende clara e significativa do mundo.

Há outras obras que, além da permanência e grau de liberdade, dependem, no entanto, de uma ação complementar ou posterior, denominadas "postas em ação" (*artes in agendo positae*). São aquelas que requerem uma representação ou desdobramento para que sua aparência integral se manifeste: o teatro, a ópera, a música ou a dança. Dessa necessidade surge um outro agente ou artista: o ator, o cantor, o intérprete ou o bailarino. As distinções acima podem ser assim resumidas:

artífice/artista .....arte.....obra
ator/intérprete..... arte.....ação.

Em ambos os casos, no entanto, a arte requer ou não pode prescindir de uma representação, entendendo-se o ato de representar como um "colocar-se no lugar de", um processo que substitui, refaz ou interpreta não apenas um fenômeno prévio, de ordem social, histórica, natural ou psíquica, mas a maneira de percebê-lo significativamente (Ver, a esse respeito, o tópico Representação, Imagem e Simulacro).

No final de sua época republicana, a cultura romana classificava as atividades artísticas conforme o seguinte modelo: 1) *artes vulgares*, ou os ofícios manuais que tinham no lucro e na utilidade imediata as suas finalidades – sapataria, marcenaria, tanoaria, etc; 2) *artes ludicrae*, ou as de exibição pública (lúdicas), como as da mímica, da mágica, da acrobacia e da prestidigitação; 3) *artes pueriles*, folguedos populares e jogos sociais; 4) *artes mechanicae*, cujo prestígio social encontrava-se entre as artes vulgares e as liberais em razão do uso manual, do esforço físico e das recompensas monetárias – a pintura e a escultura; 5) *artes liberales*, ou as atividades dos cidadãos livres, mais estreitamente relacionadas ao pensamento – música (por sua ligação com a matemática), retórica, dialética, gramática, astronomia, geometria e aritmética.

Durante a Idade-Média, Boécio subdividiu as artes liberais em "ciências do espírito" (o *trivium* – gramática, retórica e dialética) e "ciências da natureza" (o *quadrivium* – música, astronomia, geometria e aritmética). Postas em forma mnemotécnica, eram assim definidas: A Gramática fala; a Dialética ensina a verdade; a Retórica ministra palavras; a Música canta; a Aritmética enumera; a Geometria mede; a Astronomia estuda os astros (*Gram. loquitur; Dia. vera docet; Rhe. verba ministrat; Mus. canit; Ar. numerat; Geo. ponderat; As. colit astra*).

Virtudes e Vícios - A análise tradicional indica ainda os critérios gerais de julgamento ou de juízo por meio de dois conceitos aliados à maior ou menor "perfeição" (o que está integralmente acabado) da obra e da ação. A virtude (*aretê, virtus*), que traz consigo uma apreciação admirativa, reconhecendo a adequação entre o propósito original, a experiência (domínio) e a forma realizada. E o vício (*kakia, vitium*) que aponta para a imperfeição, vista por dois ângulos opostos: se a obra comporta excessos ou desmedida, ou se peca por falta (*defectus*) ou omissão.

Tendo-se como pano de fundo um valor cultural que exaltou as proporções exatas, a justa medida e as formas idealizadas, tais critérios ajustaram-se adequadamente às civilizações greco-latina (clássica e helenística) e à Renascença (conferir a palavra), sobretudo porque a imitação ou a reprodução favorecem o exame comparativo com modelos prévios e ideais.

Meio-termo entre a sensibilidade e o pensamento (Hegel e Schiller) - Em seu processo criativo, qualquer objeto de arte parte de uma atividade espiritual e se dirige aos sentidos. Tal seqüência inverte-se no momento da contemplação: parte-se da presença de um objeto sensível para a atividade espiritual. Por esse raciocínio, a arte ocupa, no dizer de Hegel, "o centro entre o sensível puro e o pensamento puro". É por seu intermédio, misto de espiritualidade e de liberdade, e, assim, mais do que um simples meio de comunicação, que a sensibilidade e o pensamento se encontram. Para o critério hegeliano, a arte "verdadeira" não surge apenas como expressão pessoal do gênio do artista, mas deve carregar as indagações, as concepções e os conflitos de uma época (presente ou em gestação), condensados ou objetivados na obra, dando ao espírito o ensejo de se contemplar a si mesmo. De um lado, ela não perde a proximidade com os fatos e as representações da vida, por ser justamente a sua reconstrução sensível. Aliás, a expressão mais sensual do espírito humano. Mas é também por ocupar o centro entre a sensibilidade pura e o puro pensamento que toda obra ou ação artística está condenada a exprimir uma particularidade, a ser um vislumbre ou *aparência* de algo mais vasto ou profundo, a *essência*. Daí também o fato de uma pintura ou de uma ação dramática, tomadas como objetos particulares, ou conjunto de manifestações, não conseguirem a generalidade ou a universalidade do *conceito*, da máxima abstração final a que se pode chegar, e que são características fortes da ciência e da filosofia.

Uma concepção de arte semelhante à de Hegel encontramos em Friedrich Schiller. Para o escritor, há dois lados conviventes na natureza humana: o sensível e espontâneo, e o racional e ordenado. A integração dessas partes naturais seria realizada justamente pela arte, na medida em que “só se transforma em racional um homem sensível quando o tornamos primeiramente estético... Apenas a percepção do belo faz do homem um ser completo, pois ela (a percepção do belo) põe em harmonia ambos os lados de sua natureza” (Cartas sobre a Educação Estética do Homem). Mas se esta realização estética configura-se como um estágio de transição entre a matéria e o espírito, entre o bruto e o sublime, o sensual e o racional, ou entre o particular e o universal, tem ela outros objetivos, ainda mais elevados, de natureza política. É um veículo de refinamento que predispõe o ser humano, no interior da sociedade, ao reconhecimento da liberdade e da racionalidade: “Se o homem pretende algum dia resolver o problema da política, na prática, ele terá de abordá-lo por meio da estética, pois só através da Beleza o homem atingirá a Liberdade... embora o estado estético não seja por si mesmo decisivo no que respeita às nossas percepções internas ou convicções, deixando tanto o nosso valor moral como intelectual ainda inteiramente problemáticos, ele é, no entanto, a precondição necessária para que tenhamos qualquer percepção ou convicção. Numa palavra, não há outro meio de tornar racional o homem sensível senão o de, inicialmente, torná-lo estético”.

Imaginação e entendimento (Kant) - A arte não seria, por outro lado, a criação e a contemplação de simples formas agradáveis. O termo agradável diz respeito a um prazer sensível e, portanto, singular e intransferível. Ser agradável é uma sensação "para mim", enquanto mera subjetividade. Ora, o julgamento do gosto, o juízo estético, não existe nesse individualismo estreito. Se a arte tem componentes espirituais, além dos sensoriais, se ela serve de ligação entre a sensibilidade e o pensamento, se estabelece uma intersubjetividade que ultrapassa até mesmo a época histórica em que surgiu, ela exige outra categoria que não só a de forma agradável. Tal distinção foi proposta por Kant na idéia de *Beleza*. E esta se realiza no acordo e no prazer obtidos entre a *imaginação*, isto é, a capacidade de ser atrativa por sua forma sensorial, ou sentido emotivo, e o *entendimento*, a possibilidade adequada de compreensão racional, que é o sentido

cognitivo ou a função espiritual da arte. Essa concordância entre a forma intuída, imaginada, e a inteligência é que suscita uma comunicação humana, algo a ser compartilhado, um sentido comum (*sensus communis*), de natureza coletiva. Assim, se um objeto artístico deve causar e propor emoção, tal sentimento não prescinde de uma idéia clara, significativa e distinta, portadora também de conhecimento.

A questão foi reaberta, no entanto, pela estética contemporânea, ao negar a categoria de Beleza como pressuposto intrínseco da arte, sendo-lhe necessária e suficiente as suas propriedades "formais" ou "expressivas" e, portanto, exclusivamente sensuais, isto é, vinculadas aos sentidos (ver Estética).

Forma simbólica - Na esteira de Kant, Ernst Cassirer compreende a arte como o gênero maior das *formas simbólicas* e que expressam uma realidade particular. O símbolo, para o autor, define-se como qualquer imagem volitivamente criada e que comporte uma metáfora, que encarne uma idéia. Difere, portanto, de um simples sinal, aquele que apenas indica a existência de um objeto ou reclama uma ação prática (um sinal de trânsito, por exemplo). O mundo nos causa, permanentemente, impressões sensíveis e quando a elas reagimos com "profundidade" estamos produzindo ciência ou arte. Se essa profundidade tem um objetivo conceitual, trata-se de ciência; se a profundidade é "visual", lidamos com a arte. Nas palavras do filósofo, "a primeira ajuda-nos a entender as razões das coisas; a segunda, a ver suas formas. Na ciência, tentamos seguir os fenômenos até as primeiras causas e leis gerais. Na arte, absorvemo-nos na aparência imediata, e gozamos esta aparência ao máximo de sua plenitude, em toda a sua riqueza e variedade. Neste terreno, não estamos interessados com a uniformidade da lei ou do princípio, mas com a *multiformidade e diversidade das intuições*. A arte nos ensina a visualizar, não a conceber ou utilizar coisas" (Ensaio sobre o Homem). E ao reaproveitar a idéia do *sensus communis*, da função social da arte, assevera o autor: “O que se encontra ao fim do caminho não é a obra em sua existência isolada ou obstinada, na qual se consolida o processo criador; mas o ‘você’, o outro que recebe esta obra para introduzi-la em sua vida e reconvertê-la assim neste meio de onde inicialmente surgiu” (A tragédia da cultura). Portanto, a obra de arte “vive” como passagem entre um sujeito que lhe deposita certos sentidos e muitos outros que com eles têm a oportunidade de conviver e a eles reagir, emotiva e intelectualmente, recriando-os para si.

Forma sensível e expressão de idéias - Outra abordagem possível da arte, e que subentende categorias anteriormente já mencionadas (processo criativo, ordenado e espiritual, objeto síntese do sensível e do racional, da imaginação e do entendimento, multiformidade das intuições, etc) seria o de um processo criativo de formas perceptíveis e sensórias e, ao mesmo tempo, expressivas e plásticas dos sentimentos e das idéias. A forma perceptível e sensória diz respeito a uma aparência global, previamente elaborada e confinada a uma "linguagem". Isto é, algo que se manifesta com identidade própria, seja sob aspecto fixo (uma escultura, um soneto), seja cambiante (um bailado, um filme cinematográfico). Pela forma se expressa um domínio de técnica e de arranjos. A idéia de expressividade é aplicada com o sentido de tornar presente e comunicável, por meio de símbolos (artifícios), determinados sentimentos e idéias. Essa expressividade recobre um território extenso que inclui, entre outras, a capacidade de imaginação, de persuasão, de emoção e de sensibilidade às coisas do mundo em sua relação com a existência humana. Quanto à plasticidade, significa que um mesmo sentimento ou idéia pode ser expresso sob formas variadas e complementares, o que dá à arte uma riqueza talvez infinita de se revelar, de transmitir e de estabelecer sentidos.

Lenitivo ou compensação ao nada - Para Nietzsche, a arte ocidental teria surgido como um socorro ou lenitivo (um "pharmakon"), a partir do momento em que os gregos perceberam o aspecto terrível ou doloroso da existência humana. Para compensar essa consciência trágica e torná-la aceitável, os gregos desenvolveram o espírito dionisíaco (ver à parte), ao mesmo tempo em que idealizavam as suas formas pela disciplina e a contenção do espírito apolíneo (consultar). Essa busca de transfiguração ecoa ainda nas idéias existencialistas de Sartre, das quais é possível extrair-se também uma poética da arte. Para o autor, a arte é uma atitude imaginante e irreal que introduz uma *necessidade* (um vir-a-ser ordenado) frente aos acontecimentos contingentes, imotivados ou mesmo caóticos da vida. Isso quer dizer que o romancista, o poeta ou o músico exteriorizam, em suas obras, princípios e finalidades pré-concebidas, nas quais a fatalidade, o rigor dos acontecimentos ou dos movimentos difere da condição radicalmente livre ou de permanente escolha da existência humana (que não deixa de ser dolorosa): "Noto que esses desenvolvimentos regrados devem ser essencialmente temporais... que esse evento seja belo, isto é, que ele tenha a necessidade esplêndida e amarga de uma tragédia, de uma melodia... de todas essas formas temporais que avançam majestosamente, por meio de repetições regradas, para um fim que elas carregam em seu flanco" (Diário de uma guerra estranha).

Arte e comunicação - Já com as contribuições dos lingüistas e estetas contemporâneos, entre eles Roman Jakobson, Roland Barthes ou Umberto Eco, a arte passa a ser igualmente analisada a partir de sua finalidade comunicativa, como um fenômeno que ultrapassa a função referencial das mensagens comuns ou especificamente semânticas.

De início, ela é uma estrutura, uma conexão de partes múltiplas e mutuamente dependentes. Ou seja, é constituída: a) por uma base técnica ou meio de expressão material (som, traço, cor, palavra, movimento, volumes, etc); b) pelas maneiras distintas com as quais esses elementos básicos são selecionados e postos em relação – o arranjo; c) pelas referências externas a esses materiais e seus modos de formação (referências sociais, econômicas, ideológicas, históricas, psicológicas, religiosas ou profanas, geográficas e até mesmo utilitárias, no caso mais explícito da arquitetura e das artes aplicadas) e que, em conjunto, refletem o contexto cultural; d) pelas reações ou sentidos emotivos e cognitivos que suscita. Essa mensagem complexa irá se mostrar, justamente por isso, de maneira sempre mais *ambígua*, portadora de sentidos diversos, o que induz o espectador ou receptor a concentrar sua atenção, primeiramente, na própria estrutura global dos elementos formadores, antes mesmo dos significados conexos que ela possa oferecer. Isto é, embora a mensagem "poética" (artística) guarde uma significação clara e distinta, a primeira e necessária invocação que ela faz refere-se a si mesma como sistema de relações ou processo subjetivamente idealizado e ordenado. Tal sistema pode gerar um efeito estético mais preciso ou fechado (nunca inteiramente), quando os códigos utilizados pelo autor já são conhecidos do receptor, ou, ao contrário, mais indeterminado, aberto e impreciso, dada a ruptura ou inovação introduzida nos códigos pelo autor (o que, aliás, tem sido característico da arte no século XX – abstracionismo, atonalismo, poética moderna, dramaturgia sem texto, etc). De qualquer forma, é o jogo das configurações ao mesmo tempo determinadas e ambíguas de uma obra que a torna mensagem artística, aquela que se auto-enfatiza e transmite diferentes nuanças ou indicações simbólicas, geradoras de instabilidade tanto no código como na sua apreensão. Assim entendida, a arte é um produto e um veículo de sugestão e de imprecisão de sentido, de plurissignificação, bem como de desequilíbrio ou variabilidade emotiva. Nessas características estão incluídos o estilo ou a simbologia pessoal do criador, e o fato de um mesmo objeto ou ação poder receber interpretações renovadas, em sua época ou em

períodos posteriores. Manifesta-se então como um pêndulo entre o inteiramente pronto e o inesgotável, entre o exato e o hipotético (ou indefinido).

O esgotamento da arte - Até o início do século XX, a arte se diferenciou da vida cotidiana e pretendeu oferecer um sentido à realidade na qual se fundamentava, ou um significado que a transcendesse e completasse. Pelo menos teoricamente, seria ela capaz de transfigurar a aparência imediata do mundo. Como nos faz entender o historiador Jacob Burckhardt (Civilização da Renascença na Itália), a arte tem a tarefa de nos recompensar pela brutalidade da vida material (socioeconômica) e dos poderes políticos. Somente ela consegue realizar a história com profunda espiritualidade e justificar um sentido existencial.

A partir de meados do século, no entanto, boa parte da crítica cultural tem insistido na progressiva decadência ou esgotamento da arte, ou seja, na sua incapacidade atual de ultrapassar as aparências simples, de estabelecer uma comunicação social extensa ou mesmo de atribuir sentidos duradouros às relações e ideais humanos. Entre outros argumentos, essa análise repousa nos seguintes aspectos: 1) na valorização extremada da forma, em detrimento da idéia, ou seja, em um experimentalismo estético que tende ao irracional e ao esotérico; 2) na perda de referenciais externos, ou seja, de fundamentos reais ou imaginados, mas consistentes e verossímeis, o que resulta na simulação pura, em uma arte autotélica ou autólatra, que fala de si e para si; 3) no excesso de imagens ou fluxo contínuo das formas estéticas contemporâneas, que fazem desaparecer o necessário distanciamento entre as experiências cotidianas e um espaço reservado ao ritual da manifestação artística (tudo pode ser arte ou se faz passar como tal, em qualquer momento e lugar); 4) na ausência de hierarquias entre as obras e suas respectivas competências simbólicas, ou seja, na negação ou na impossibilidade de se instituir critérios que distingam a densidade da superficialidade (Consultar Arte no Século XX, Estética, Representação, Imagem e Simulacro, Modernidade e Pós-Modernidade, bem como Pop - Arte e Cultura).

Certidões da arte - O estatuto da arte tem seu princípio, evidentemente, em um objeto de perspectiva simbólica, de linguagem específica e de função estética. Mas a concretização final desse estatuto depende de relações socioculturais definidas e de instituições que lhe confiram a "certidão" competente ou o status necessário. No mundo moderno, essas relações abrangem os centros de difusão (como os centros culturais, museus, teatros, casas de espetáculo, galerias, etc) que tornam público e visível o objeto artístico, além de produtores, patrocinadores, críticos, teóricos acadêmicos, jornalistas, agentes e distribuidores que avalizam, comercializam e dão competência ao discurso (ver a esse respeito o tópico Relações Sociais de Produção Cultural). De certa forma, os famosos "ready-made" de Marcel Duchamp colocavam em dúvida essas relações e discursos que tanto podem escamotear interesses distantes de um estatuto real, valorizando o que é anódino, como ser insensível ou consagrar o que é significante. Possibilidade que se revela na carta de Duchamp ao crítico Hans Richter, comentando a arte subseqüente ao movimento dadaísta: “Esse neodadá, a que chamam neo-realismo, arte-pop, assemblage, etc, é uma saída fácil e sustenta-se no que o Dadá fez. Quando descobri os *ready-made*, pensei estar desencorajando a estética... Joguei-lhes o porta-garrafas e o mictório na cara, como um desafio... e agora eles os admiram por sua beleza estética!”. Apesar de tudo, a arte permanece uma questão aberta, e desta natureza talvez provenha a sua irresistível atração.

ARTE ABSTRATA, ABSTRACIONAISMO

Tendências passadas - A abstração fez parte das primeiras manifestações pictóricas da humanidade, desde o período paleolítico (consultar artes Pré-História e Rupestre), com a criação de imagens geométricas, e continuou a aparecer em variadas civilizações, fosse na idade do bronze, na arte celta, na cultura escandinava, em decorações de vasos helênicos, nas imagens da primitiva *arte medieval* (conferir), ou como característica da arte islâmica. Neste caso, não por ser uma proibição explícita do Corão, mas por derivar de preceitos das *Hadiths* (Tradições do Profeta).

De maneira geral, tanto pode simbolizar forças místicas ou religiosas, quanto a recusa do mundo natural, experimentalismo estético ou expressão decorativa. Para isso, o abstracionismo isola determinados elementos ou relações de uma representação e procura dar-lhes uma atenção ou destaque especial. Constitui, portanto, uma ação intelectual que simplifica a complexidade das formas naturais e de suas nuanças, refugindo ao que se entende, normalmente, por figuração ou figurativo (ver ambos os termos). Consiste, enfim, na utilização mínima de elementos sensoriais – linhas, volumes e cores – numa graduação que pode ir da simples estilização, passar pela representação sintetizada ou chegar às configurações puras, isto é, esquemáticas ou inteiramente geométricas.

Os pioneiros no modernismo (Kandinsky, Mondrian, Malevitch) - Para a cultura ocidental e "modernista" (grosso modo, a primeira metade do século XX), a arte abstrata ou não-figurativa correspondeu à criação de desenhos, pinturas e de esculturas "absolutas" (que se apresentam como tal, e não mais "representam"), ou seja, desvinculadas de objetos reais.

Um dos pontos de partida mais importantes dessa modificação encontra-se nos trabalhos pictóricos de Wassily Kandinsky, marcadamente a obra Aquarela, de 1910, mesmo ano de seu texto "Sobre o Espiritual na Arte", no qual justifica a nova estética. Esta opção de Kandinsky teve origem, por sua vez, num trabalho acadêmico de Wilhelm Worringer, *Abstração e Empatia: uma contribuição à psicologia do estilo*, que veio a lume em 1908. Nesta obra, Worringer estabeleceu uma distinção entre o caráter naturalista da tradição mediterrânea e a índole abstracionista dos povos nórdicos. Essa "empatia inata" pelas formas livres ensejava ao espírito artístico dos povos do norte uma justificativa histórica às aspirações revolucionárias. A abstração típica da música serviu-lhe igualmente de comparação ou de pretensão a uma pintura autônoma, essencialmente "espiritual". A abstração converteu-se, portanto, no ponto de chegada de um processo que retirava do real toda e qualquer similaridade com a base natural. Acreditando no esgotamento da reprodução figurativa, Kandinsky buscou uma arte cuja forma, pura e livre, expressasse o que a longa história da pintura anterior já conseguira em seus melhores momentos: a ressonância de uma verdade interior. Segundo ele, "nos tornamos cada vez mais capazes de ouvir o mundo tal como ele é, sem nenhuma interpretação que o embeleze. Aqui, o elemento *artístico*, reduzido *ao mínimo*, deve ser reconhecido como o elemento abstrato de efeito mais intenso... E o *concreto*, reduzido *ao mínimo*, deve ser reconhecido na abstração como o elemento real de efeito mais intenso... Entre esses dois antípodas pode ser colocado o sinal de igualdade: realismo = abstração e abstração = realismo... Chegamos pois à conclusão de que a abstração pura se utiliza das coisas dotadas de existência material, como o faz o realismo puro. E em ambos os casos, esse sinal se justifica pelo mesmo objetivo: a corporificação da mesma ressonância interior" (Sobre a Questão da Forma). No início, seu trabalho revelou uma profusão de formas e de ritmos, uma tendência mais lírica ou informal, e só aos poucos inclinou-se para uma pintura contida, de feições "construtivas", fundamentada em conceitos geométricos. O grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), fundado por ele e por Franz Marc em 1911,

em Munique, caminharia rapidamente para a abstração expressionista (Ver Expressionismo).

Já o holandês Piet Mondrian continuou, a partir do cubismo e do fauvismo, a procura de uma "plástica pura" ou neoplasticismo, ancorado em linhas e ângulos retos, sem ilusões espaciais ou de profundidade. Em 1914 pintou o que seria o encontro do mar com um molhe (quebra-mar de pedras), simplificando a paisagem a ponto de convertê-la em uma série de barras negras, horizontais e verticais, sobre um fundo cinza. Figura proeminente do movimento *De Stijl* (O Estilo), do qual participaram, entre outros, seus amigos Theo Van Doesburg, Bart van der Leck, o escultor Georges Vantongerloo e os arquitetos Gerrit Rietveld e van der Rohe, serviu-se da revista do grupo para escrever artigos sobre a nova concepção que desnaturalizava conscientemente as aparências conhecidas do cotidiano. Um desses artigos, Realidade Natural e Realidade Abstrata, é tido como fundamental para a compreensão da corrente abstrata. Em um dos trechos, assim se expressa Mondrian: “O artista moderno está consciente da abstração emotiva da beleza. Reconhece o fato de que a emoção de beleza é cósmica, universal. Esse reconhecimento tem como corolário um plasticismo abstrato... que não pode tomar forma através de uma representação concreta (natural), a qual sempre indica o individual... Deve expressar-se na abstração da forma e da cor, quer dizer, na linha reta e na cor primária”. Suas concepções artísticas estavam baseadas na idéia de que a harmonia (finalidade da arte), para ser vista ou alcançada, deveria estar livre de todos os objetos físicos, assentada em um reino espiritual ordenado e ausente de conflitos. De certa forma, partilhava a convicção do protestantismo holandês – avesso aos ícones religiosos – e de princípios teosóficos aos quais aderiu (entre eles o de que o mal tem seu começo no apego às coisas materiais e finitas). Por volta de 1917, o *De Stijl* já se tornara uma corrente amadurecida e as obras pictóricas de seus artistas apresentavam grande semelhança, comportando geometrismos em vermelho, azul e amarelo, aplicados sobre fundo branco. A maioria tinha ainda, quase sempre, o mesmo título: composição.

Bem próximo a Mondrian, tanto por tendências geométricas quanto esotéricas, esteve o suprematismo de Kasimir Malevitch, outra vertente importante da arte abstrata. Em 1913, em Moscou, “tentando desesperadamente libertar a arte do mundo das representações”, expôs a simplicidade de um quadrado negro (um sentimento) sobre fundo branco (o nada, o vazio) e, a partir daí, trabalhou obsessivamente com quatro elementos: o retângulo, o círculo, o triângulo e a cruz, cujos resultados foram expostos em Petrogrado (São Petersburgo), em 1915. Com tais figuras buscava a "via suprema" do Taoísmo, ou a supremacia do não-objetivamente dado (daí suprematismo), cuja finalidade estaria na liberação das contingências imediatas, cotidianas e reais. As formas planas, bidimensionais, de cores simples e lisas, se autodeclaravam objetos “autônomos, vivos”, não devendo manter relações com o mundo exterior. À pintura não competia “refletir as porções da natureza”. Conforme escreveu ainda em O Mundo Não-objetivo, “Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado... o sentimento é o elemento determinante... e deste modo a arte chega à representação não-objetiva, ao Suprematismo. Chega a um ‘deserto’, no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido”. Malevitch reuniu à sua volta um círculo de mulheres talentosas, como as pintoras Liubov Popova e Alexandra Exter, também adeptas do cubismo e do dinamismo futurista, e Olga Rozanova, morta prematuramente, que se tornou reconhecida por experiências com colagens coloridas, sobretudo papel sobre tela.

Primeiros adeptos na Rússia e na França - Embora vários artistas, já nos anos vinte, tenham tido passagens abstratas, há um núcleo decididamente doutrinário que se formou em torno ou por influência dos nomes aqui citados.

Na Rússia, por exemplo, Vladimir Tatlin, o primeiro escultor a aderir à criação abstrata tridimensional, teve como objetivo tornar a escultura uma "construção" adequada ao mundo da maquinaria, dos objetos em série, das engrenagens e das massas operárias. Suas obras, que passaram a ser conhecidas em 1914, foram por ele mesmo descritas como "composições sintético-estáticas", elaboradas em planos geométricos (triangulares, retangulares) e seções de volumes, ora projetados, ora vazados. A impressão causada, para certos observadores, era então a de um cubismo levado à abstração. Seu ideário construtivista obteve, durante os primeiros anos da revolução russa, alguma aceitação, o que lhe permitiu projetar o gigantesco Monumento à Terceira Internacional, em ferro e vidro, com dimensões superiores à torre Eiffel. Mas a partir de 1922, as críticas de Lênin à nova estética fizeram-no dedicar-se ao desenho industrial. Outros artistas ligados ao movimento abstrato optaram por abandonar a Rússia, com o intuito de desenvolver o novo esteticismo. Entre eles, os irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner, responsáveis pelo Manifesto Realista (1920), no qual, entre outras idéias, defenderam a necessidade do emprego de movimentos cinéticos (conferir Cinética, Arte) como complemento ao volume escultural das obras. Além deles, e ainda antes da Revolução, ganharam destaque os pintores Mikhail Larionov e Natalia Gontcharova, cujos trabalhos cultivaram traços e cores irradiantes, conhecidos como *raionismo*. Bem próximo da pintura futurista, o raionismo decompõe um objeto em feixes de linhas expansivas.

Na França, figuras históricas foram o pintor Robert Delaunay, ex-participante do cubismo, e o escultor Constantin Brancusi. Em 1912, Delaunay começou a produzir as séries Janelas e Ritmos Abstratos, aderindo à emergente concepção. Para ele, a cor é, por si só, forma e motivo: "Ocorreu-me criar uma pintura que não se baseasse senão em princípios técnicos de cor e de seus contrastes, desenvolvidos no tempo e perceptíveis simultaneamente. Empregava o termo de Chevreul: os *contrastes simultâneos*. Jogava assim as cores como um músico o faria com uma fuga de frases coloridas". Ou seja, auto-suficiente, a cor se constitui em algo objetivo, concreto ou real, capaz de produzir efeitos de tensão e de dinamismo plástico, necessários à arte pictórica. O que a dispensaria de simbolizar sentimentos ou manter vínculos com as formas naturais. Freqüentador do círculo de Apollinaire e dos cubistas, e sugestionado pelas linhas esculturais primitivas da África e da Oceania, Constantin Brancusi foi gradativamente alongando ou estilizando as formas convencionais, até chegar à abstração em formas ovóides ou fuseladas.

Arte concreta, construtivismo, concretismo - Para certos teóricos, seria conveniente reservar-se o termo arte abstrata para a finalização de um processo de fuga às aparências, para o trabalho de abstração sucessiva; e o de arte não-figurativa para a obra que, desde o seu início, parta da própria abstração. Outros, como Doesburg, cunharam a expressão "Arte Concreta" (manifesto de 1930), reaproveitada por Max Bill e igualmente chamada de Concretismo, sugerindo que nada mais real ou concreto numa obra pictórica ou escultural que a superfície, os traços, o volume ou a cor. No entanto, um dos principais exegetas da pintura formal no século XX, Michel Seuphor, afirma: "Chamo de arte abstrata toda arte que não contenha qualquer apelo, qualquer evocação da realidade, seja ou não a realidade o ponto de partida do artista".

Em um texto-depoimento escrito em 1920 – Confissão Criadora – Paul Klee argumentou que "a arte não restitui o visível, ela torna (algo) visível". Assim, quanto mais gráfica, menos necessidade existe de um apoio na realidade exterior. Mesmo porque, a primeira guerra parecia ter levado o mundo ao mais alto grau de violência e irracionalidade até então conhecido. A abstração abria um caminho para a fuga, ou, em

suas palavras, “quanto mais pavoroso este mundo se torna, como agora, mais a arte se abstrai”.

Durante a primeira metade do século, alguns movimentos e grupos surgiram e desenvolveram propostas de composições abstratas, quase sempre de curta existência. O Círculo e Quadrado (*Cercle et Carré*), fundado por Michel Seuphor e pelo pintor uruguaio Torres-Garcia, em 1929, lançou sua revista homônima cujo primeiro número (dos sete publicados) trouxe as seguintes considerações de Garcia (Querer Construir): “Que é construção? No momento em que o homem abandona a cópia direta da natureza e faz *à sua maneira* uma imagem, sem querer se lembrar da deformação visual que a perspectiva impõe, isto é, desde que se desenhe mais a *idéia* de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável, começa uma certa construção. Se além disso dá-se uma ordenação a essas imagens, buscando harmonizá-las ritmicamente, de maneira que elas pertençam mais ao conjunto do quadro do que àquilo que elas querem expressar, já se atinge um grau elevado de construção... devemos ainda considerar a forma... assim que esta forma contiver um valor *em si* – expressão abstrata de seus contornos e de suas qualidades – ela adquire uma importância plástica, e pode-se dizer de uma obra assim concebida que ela participa já de uma certa construção... visualmente, nunca possuímos o objeto completo. O objeto completo só existe em nossa mente. Se temos na cabeça o objeto completo, para dar-lhe uma idéia gráfica escolheremos as partes essenciais e *construiremos* um desenho que, se não estiver de acordo com as regras da perspectiva, será muito mais ilustrativo... o que nos diz respeito é este valor absoluto que damos à forma, independentemente daquilo que ela possa representar... Com isso, desaparece uma dualidade que sempre existiu no quadro: o fundo e as imagens; onde a estrutura toma o lugar das imagens sobrepostas não haverá mais dualidade e o quadro terá recuperado sua identidade primeira, a *unidade*”. Embora o grupo contasse com a participação de Mondrian, Kandinsky, Pevsner, Le Corbusier, Jean Arp, entre cerca de oitenta membros, realizou somente uma grande exposição em 1930, em Paris. No ano seguinte, sucedeu-lhe o grupo Abstração-Criação, conduzido pelo belga George Vantongerloo, com a maioria dos artistas já mencionados.

Tanto o cubismo, o fauvismo, o expressionismo (verificar os termos à parte), como a arte africana estimularam ou abriram perspectivas para as formas puras e a exploração estritamente plástica das cores, das linhas e volumes pictóricos. A arte abstrata generalizou-se no ocidente, principalmente entre os anos de 30 a 60, e os mais diversos artistas, em técnica, personalidade e resultados contribuíram para a sua consagração ou esgotamento (na dependência do ponto de vista), ainda que em certos momentos ou fases de vida. Entre outros, Frantisek (François) Kupka (checo de nascimento e envolvido com os “efeitos espirituais das cores”), Francis Picabia, Jean Arp, Yves Klein (franceses), Van Doesburg e Van Der Leck (holandeses do grupo De Stijl), Moholy-Nagy e Victor Vasarély (húngaros), Ben Nicholson e Paule Vezelay (ingleses), o ítalo-argentino Lucio Fontana, Paul Klee e Max Bill (suíços), os norte-americanos Jackson Pollock, Barnett Newman, Frank Stella, Robert Motherwell ou o holandês ali radicado Willen de Kooning.

Posterior à segunda guerra foi o *concretismo* de Max Bill (participante da Bauhaus), ao qual aderiram Verena Loewensberg, Camille Graeser e Richard Lhose. Influenciados pelos novos conceitos da física e da matemática modernas, e ainda pelas teorias da percepção que provinham da *Gestalt,* os concretistas abandonaram as atitudes iniciais dos abstracionismos subjetivo e do geométrico. Propuseram em seu lugar uma arte em que a tela se convertesse em um campo de forças entre fenômenos visuais, opondo campos precisos e imprecisos, contínuos e descontínuos. Também na segunda metade do século, vieram agregar-se à história da abstração o *expressionismo abstrato*, a arte *cinética*, o *minimalismo* e a *arte povera* (consultar, separadamente, os verbetes em itálico).

No Brasil - Max Bill talvez tenha sido a influência mais forte para o início da arte abstrata brasileira, juntamente com a atuação do crítico Mário Pedrosa e a instalação da Bienal de São Paulo. Em 1948, Cícero Dias pintou o primeiro mural abstracionista, sendo o artista considerado um dos pioneiros da corrente, ao lado de nomes como Antônio Bandeira, Mary Vieira, Almir Mavignier e do romeno aqui radicado Samson Flexor (registre-se que Manuel Santiago, integrante do Núcleo Bernadelli, chegou a fazer experiências abstracionistas em 1916, segundo Teixeira Leite). De forma relativamente organizada, surgiram, em 1952, os grupos Ruptura, em São Paulo, e Frente, no Rio de Janeiro, autodenominados concretistas, sob a liderança do poeta Ferreira Gullar. Ambos defenderam a abstração como "salto qualitativo", não apenas na pintura, como também na escultura, nas artes gráficas e no *design*. Do Ruptura participaram Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Luis Sacilotto, Leopoldo Haar, Kazmer Fejer e Geraldo de Barros (que também se dedicou à fotografia concretista com a série *fotoformas*). Ao Frente estiveram vinculados Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Franz Weissmann, Aloísio Carvão e Décio Vieira. Pouco mais tarde, em 1959, apareceu o movimento Neoconcreto, também no Rio de Janeiro, do qual participaram Ivan Serpa, Lígia Pape, Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim, Lígia Clark, Weissmann e Hélio Oiticica, e ao qual aderiram os artistas Willys de Castro, Hércules Barsotti e, posteriormente, Mira Schendel, os três últimos de São Paulo. O neoconcretismo brasileiro buscou desvincular-se daqueles aspectos mais "científicos" do concretismo europeu, ao incorporar formas ou relações que o crítico Mário Schenberg chamou de "orgânicas". Com isso, propunha-se a introdução de configurações naturais e maior grau de subjetividade por parte do artista, aproveitando-se inclusive das repercussões da fenomenologia e de sua teoria da percepção. Como rezava o manifesto, "o racionalismo rouba à arte a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica". Os neoconcretos romperam ainda com a bidimensionalidade do quadro, incluindo colagens ou elementos que ultrapassavam os limites da moldura, além de produzirem objetos de experiência tátil no espectador, como os bólides e parangolés de Oiticica, e os bichos de Clark. Além dos já mencionados, estiveram ou continuam vinculados ao abstracionismo, em suas diversas modalidades, nomes como Sérgio de Camargo, Lula Ayres, Flávio Shiró, Maria Leontina, Wega Nery, Manabu Mabe, Glauco Velasquez e Tomie Ohtake.

Quanto à produção escultórica de características abstratas, a ela se entregaram, de modo constante ou pelo menos num determinado período, o pioneiro Bruno Giorgi, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Mário Cravo Jr., João Rossi, Sérvulo Esmeraldo, Emanoel Araújo, Caciporé Torres e ainda os emigrantes Weissmann, Frans Krajceberg, Domenico Calabrone, Yutaka Toyota e Tomie Ohtake.

Tendência no fim do século XX - A vulgarização da arte abstrata tem apresentado contra si uma massificação de obras puramente estéticas, ou seja, aquelas em que a forma supera a idéia, artificializando de tal forma o conteúdo e o que dele pode ser dito, que se recai no decorativismo – a forma pela imagem e vice-versa. Dado o esgotamento que aos poucos se tem observado, a tendência das últimas décadas tem sido o retorno à figuração ou a um expressionismo remodelado, o chamado neo-expressionismo (consultar).

ARTE BIZANTINA

O conjunto das expressões artísticas criadas e difundidas no interior e por influência da cultura bizantina, desde o estabelecimento do império, em 330 d.C., até a invasão árabe e conseqüente queda de Constantinopla, em 1453, comandada por Maomé II. Fundada por colonos gregos em 657 a.C., Bizâncio foi escolhida como sede oriental do império romano

por decisão de Constantino (imperador entre 306 e 337), face às invasões germânicas que, nos territórios ocidentais, abalavam progressivamente o já decadente poder e a segurança de Roma. Situada no Bósforo, a nova capital desenvolveu-se com vigor e rapidez, ao servir de centro manufator e, principalmente, comercial entre as várias rotas mercantis da Europa, Ásia e Oriente Médio. Rebatizada como Constantinopla, Bizâncio deu continuidade à antiga política expansionista e centralizadora de Roma, além de se tornar o núcleo oriental do catolicismo, após a conversão de seu fundador (312) e da proteção do culto oferecida pelo Concílio de Nicéia (313). Mas ainda durante o século IV, entre os reinados de Constantino e de Teodósio, conviveram as ornamentações urbanísticas pagãs (estátuas de deuses e de figuras mitológicas greco-romanas) e as primeiras construções cristãs – a igreja de Santa Irene e dois templos dedicados aos mártires locais Acácio e Mócio, além do Santo Sepulcro, em Jerusalém. A partir de Justiniano (527-565), no entanto, Bizâncio adotou, em definitivo, as características de um Estado fortemente teocrático – o cristianismo como religião oficial, e os poderes temporal e espiritual concentrados nas mãos do soberano. Por conseqüência, a arte bizantina converteu-se em arte tipicamente dirigida (de maneira semelhante à faraônica), devotada à exaltação dos ideais cristãos e à glória de seus representantes, os imperadores. De um lado, submeteu-se a prescrições sacerdotais explícitas, incorporando, de outro, o luxo e a ostentação da realeza, de longa tradição oriental. O convencionalismo bizantino significou ainda um rompimento com os padrões naturalistas dos períodos clássico e helenístico, substituídos por uma forma artística hierática (sagrada), em que a idéia da representação divina não poderia ser evocada pelos critérios antigos da figuração. Daí a prática generalizada da frontalidade e da solenidade das figuras, uniformes em seus gestos, trajes e expressões – um simbolismo de finalidade extra-sensorial, diverso da percepção cotidiana. O céu, por exemplo, foi constantemente colorido de dourado, indicando a necessidade humana da conquista espiritual do reino divino, eternamente iluminado. Ao eximir o mundo contingente e material de suas representações, abandonou também a preocupação técnica com as aspectos espaciais e volumétricos. Todas as formas compositivas mantiveram-se lineares e em plano. O resultado é uma tendência ao abstrato e ao imóvel, estados de "ser" que escapam à deterioração do tempo e do movimento. As imagens sagradas, reveladas pelo Cristo Pantocrático, pela Virgem, pelos apóstolos, patriarcas, santos e imperadores, tornaram-se as únicas dignas de consideração e reverência, por serem arquétipos da mais alta espiritualidade. Em decorrência desses conceitos, às artes plásticas já não interessou o corpo e "não existe arte menos sensual que a bizantina. A figura humana não é mais representada por si mesma, mas apenas como morada de um pensamento religioso, de uma fé. A criação mais habitual... é a do asceta magro e severo, as faces cavadas, olhos imensos, atitude dramática – eloqüente expressão do tipo monástico" (Paul Lemerle). As quatro mais importantes manifestações de sua arte foram os mosaicos, os ícones, os afrescos e a arquitetura. Os primeiros converteram-se em técnica de extremado requinte. Embora os egípcios, os persas e os romanos confeccionassem mosaicos, eles serviam mais freqüentemente como revestimento de pisos. Os bizantinos os elevaram à categoria de pintura mural. Quanto menores se tornavam os cubos de pedra e de vidro embutidos, tanto mais variados os efeitos coloríticos conseguidos. Os ícones, pequenos quadros com personagens sagrados, eram elaborados pictoricamente com as técnicas da têmpera e da encáustica, e também em mosaico, tanto sobre madeira quanto em telas de metal. A primeira camada era inteiramente dourada, seguindo-se a pintura da imagem. Em seguida, retirava-se parte desta tinta superior, com o intuito de revelar o traje e a auréola. Por vezes, nos trabalhos mais luxuosos, procedia-se à colagem de pedras preciosas ou semipreciosas, como, por exemplo, para a ornamentação de coroas. Os afrescos somente adquiriram importância a partir do século XII, quando no ocidente projetava-se a

arte românica. Dois centros ou escolas foram constituídas – a cretense, que exerceu influências sobre as regiões italianas, desde a Sicília até o norte, e a macedônica, cujas características de maior rigidez e simplicidade foram levadas para o leste europeu. A riqueza obtida pela política de centralização econômica ofereceu condições para que desde o século V fossem erguidos diversos edifícios suntuosos, como palácios, teatros, hipódromos, casas de banho e, sobretudo, igrejas, de concepções arquitetônicas inovadoras para a época. O mais extraordinário exemplo é o da basílica Hagia Shopia (Sagrada Sabedoria, turística ou vulgarmente chamada Santa Sofia), erguida entre os anos 532-537. Ali, os arquitetos Antêmio de Tralles e Isidoro de Mileto conjugaram dois tipos de plantas: a de plano central, comum no período paleocristão, e a de plano alongado, com nave. Mais ainda: aproveitaram a idéia de cúpula, do Panteon romano, para instalá-la sobre uma base quadrada, e não mais em forma de rotunda. Vista de fora, percebe-se uma série progressiva de semicúpulas, estratificadas, até se alcançar a cúpula central. Além do pátio fronteiriço, o projeto incluiu um átrio ou nártex, coberto com uma primeira abóbada e, ao fundo, uma abside, de estrutura idêntica, para o altar. No meio, o imenso recinto principal, encimado pela majestosa cúpula de tradição romana, e que, apesar de seus trinta metros de diâmetro, parece estar suspensa no ar. Em sua coroa dispõem-se quarenta janelas para a passagem da luz natural, necessária à iluminação do interior e dos mosaicos. A arte bizantina inspirou grande parte das obras medievais no ocidente, sobretudo na confecção de mosaicos e de pinturas (afrescos, retábulos e miniaturas). Na arquitetura, é possível observar seu modelo, por exemplo, em Ravena (Basílica de San Apolinare in Classe, Mausoléu de Galla Placidia e San Vitale) e Veneza (Igreja de São Marcos). Ou ainda nas catedrais da Anunciação, de São Miguel Arcanjo e da Dormição (descanso eterno) de Moscou, bem como na de Santa Sofia de Kiev.

ARTE BRUTA

Na definição dada pelo artista plástico Jean Dubuffet, que cunhou o termo, trata-se de "produções de toda espécie – desenhos, pinturas, ornamentos, figuras modeladas ou esculpidas – que apresentam um caráter espontâneo e inventivo, o menos possível devedoras da arte usual, e tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais". Em um texto de 1951 (Honremos os Valores Selvagens), afirma ainda: "Faço pouco caso de toda essa arte feita no Ocidente pela casta dos artistas profissionais e das pessoas intoxicadas pela cultura, essa arte que enche nossos museus e aparece em todas as exposições, publicações e comentários, a Arte Cultural. Pelo contrário, me sinto extremamente atraído pelas obras de Arte Bruta, produzidas por pessoas alheias à cultura... Tão somente nessa Arte Bruta podemos achar os processos naturais e normais da criação artística, no seu estado elementar e puro". Entre as "pessoas obscuras", Dubuffet incluiu aquelas do submundo da sociedade, como os "procurados pela polícia e hóspedes de hospitais psiquiátricos". De um ponto de vista formal, no entanto, a arte bruta assemelha-se à arte *naïf*,*naïve* ou primitiva, seja pela técnica ou temática espontâneas, seja pelas características do ambiente cultural de que provenham os seus criadores. Majoritariamente, no entanto, tanto as obras plásticas quanto os escritos recolhidos na Europa, e inclusive no Brasil, pela psicanalista junguiana Nise da Silveira, concentraram-se em manifestações de doentes mentais internados em sanatórios, e consideradas expressões estéticas reveladoras de sintomas de desequilíbrio, de formas sensitivas e de pensamento conturbado dos pacientes. As pinturas, desenhos, colagens e textos são tidos por manifestações terapêuticas singulares, no sentido de egocêntricas ou destituídas da intenção primária de comunicação coletiva. Discute-se ainda se tal produção conteria uma criatividade autêntica – e não apenas espontânea – ou se, ao contrário, seria o testemunho da

ausência de liberdade, isto é, de uma incomunicabilidade inerente e provocada pela enfermidade. Na França e no Brasil foram criados, por seus patrocinadores, museus e coletâneas dessa natureza. Convém ainda lembrar que o primeiro divulgador das artes bruta e primitiva no Brasil foi o artista plástico Flávio de Carvalho, promotor de uma exposição inicial em 1933 e defensor da "arte anormal", como a chamou três anos depois em um artigo do Diário de São Paulo (24 de setembro). Flávio referia-se a uma arte igualmente espontânea, inculta e imediata, fora, inclusive, das vertentes do alto modernismo. **Naïf, Naïve*.

ARTE CINÉTICA

A idéia de uma arte cinética de natureza plástica e que se aproximasse da música ou da coreografia, qual seja, a de criação e projeção de movimentos elaborados para a pintura e a escultura, começou a se configurar com o modernismo construtivista russo de Naum Gabo e de seu irmão Antoine Pevsner. Em 1920, ao criticarem o futurismo e o cubismo por uma acomodação a formas estabilizadas, propuseram ambos certas concepções, entre as quais: "É obvio para todos nós que, pelo simples registro gráfico de uma série de movimentos momentaneamente imobilizados, torna-se impossível recriar o movimento... Afirmamos a profundidade como a única forma pictórica e plástica do espaço... Renunciamos à ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plásticas. Afirmamos nessas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos, como as formas básicas de nossa percepção do tempo real" (*Manifesto Realista*). A primeira experiência "escultural" de Gabo, chamada Construção Cinética, ocorreu em 1922, consistindo de uma vara metálica vibrátil, acionada por motor elétrico. Na década seguinte, Lászlo Moholy-Nagy construiu a Máquina de Luz (ou Modelador Luz-Espaço), cujas partes metálicas móveis refletiam a luz incidente, definindo uma área espacial envolvente. Mais tarde, já em 1937, Gabo voltaria ao assunto, ao escrever, mais especificamente sobre a escultura: "... quem não admirou na Vitória da Samotrácia os chamados ritmos dinâmicos, o imaginário movimento para a frente incorporado a essa escultura? A expressão de movimento é o objetivo principal da composição das linhas e massas da obra. Mas nela a sensação de movimento é uma ilusão que existe apenas em nossa mente... Para trazer o Tempo como uma realidade à nossa consciência, para torná-lo ativo e perceptível, precisamos do movimento real de massas substanciais, removíveis no espaço" (*Escultura: a talha e a construção no espaço*). De maneira mais concreta, no entanto, somente após a Segunda guerra mundial é que novas formas e técnicas foram desenvolvidas para se obter a impressão pictórica de linhas e volumes em deslocamento ou em vibração. Na pintura, por exemplo, passaram a ser elaboradas redes de linhas e de figuras geométricas em expansão ou contração, a empregar-se superposições de volumes e transparências entre planos, cujos resultados são os de "vibrações" óticas ou efeitos de instabilidade na percepção do conjunto da obra. A escultura, por sua vez, encontrou nos móbiles de Alexander Calder (derivados de brinquedos e cujos ensaios iniciais datam da década de 30) as primeiras soluções para a arte cinética de massas espaciais. Na seqüência, vieram as esculturas "espaçodinâmicas" de Nicolas Schöffer, movimentadas por estímulos sonoros ou capazes de efeitos luminosos móveis, chegando-se mais tarde às instalações "penetráveis". De maneira genérica, classificam-se entre as obras de natureza cinética: a) objetos que se movimentam induzidos por forças mecânica, elétrica, eólica, magnética etc; b) as que requerem o movimento do espectador ou sua ação sobre o objeto, como o disco de círculos concêntricos de Marcel Duchamp (*rotative plaque verre*); c) as que se baseiam em movimentos de luz projetada ou refletida, de modo a produzir efeitos vibratórios; d) as que proporcionam apenas a impressão de deslocamento (contração, expansão), porque resultantes de ilusões óticas, caso da *Op Art* (neste caso, há divergências de conceituação já que, por não existir um movimento

real, estariam desconsideradas as propostas iniciais do construtivismo russo). Entre os principais representantes da arte cinética, encontram-se, além dos já mencionados: Auguste Herbin, Josef Albers, Victor Vasarely, Jesus Soto, Lynn Chadwick, Yaacov Aham e Jean Tinguely. No Brasil, seus pioneiros foram Mary Vieira (série de multivolumes e polivolumes) e Hélio Oiticica (penetráveis).

ARTE CONCEITUAL

Extremamente variada em formas e manifestações, a arte conceitual – surgida na década de sessenta – representou uma das últimas e mais radicais tendências do antitradicionalismo das artes plásticas no século XX. Cronologicamente, no entanto, parece-nos pertinente indicar a influência de Joseph Beuys sobre as manifestações de arte conceitual. Ocorre que em várias obras do artista alemão já se encontrava explícita a máxima "Denken ist Plastik" (Pensar é plasmar), ou seja, o fato de que o arranjo de certos elementos táteis e visuais serviria principalmente para desencadear pensamentos ou percepções inusuais, embora presentes na realidade cultural. Este conceito de arte alargada ou de obra aberta exigiria, portanto, mais do que uma simples contemplação, dirigindo-se a uma atividade introspectiva ou meditativa. Avesso à pintura, à gravura ou à escultura, o conceitualismo optou majoritariamente pelo uso, seleção, modificação ou correlação de objetos já disponíveis ou fabricados. Dessa maneira, excluiu de seus procedimentos de criação várias técnicas ou códigos específicos. Nas palavras de Douglas Huebner, um dos artistas participantes da corrente, "o mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo adicionar-lhe mais nenhum. Prefiro simplesmente declarar a existência de coisas no tempo e no espaço". Se o termo foi cunhado pelo norte-americano Edward Kienholz, coube a Sol LeWitt a tentativa inicial de sua definição: "Em arte conceitual, a idéia ou conceito é o mais importante aspecto da obra... Todo o planejamento e as decisões são formuladas de antemão e a execução é uma questão superficial. A idéia torna-se a máquina de fazer arte" (Parágrafos de Arte, 1967, Revista Artforum). Os objetos não necessitam apresentar nenhuma qualidade estético-sensorial de relevo, sendo mais comumente triviais. Qualquer idéia envolvendo um significado particular, desde que expressa publicamente, por qualquer meio, é suficiente para configurar uma obra de arte. Em síntese, o objeto ou o tema privilegiado da arte é o seu conceito, personificado ou incorporado em algo visualmente concreto. No entendimento de Joseph Kosuth, "a condição artística é um estado conceitual". Sua instalação "Uma e Três Cadeiras" é um exemplo deste predomínio da idéia. Trata-se de uma cadeira real (o referente, por assim dizer), uma foto dela mesma (representação por imagem) e sua definição escrita (signo lingüístico), o que reúne todas possibilidades de existência de um objeto (inclusive o de ser "arte"). Robert Barry por sua vez, "fotografou" a dispersão de gases inertes e ainda expôs "comunicações telepáticas", praticando assim ações de absoluta invisibilidade ou imaterialidade – idéias irredutíves a imagens. Em sua diversidade, a arte conceitual utilizou-se igualmente de: a) manifestações corporais e performáticas (arte do corpo, ou "body art", chegando-se por vezes à autodilaceração, como as promovidas por Vito Acconci e Chris Burden, ou à simples paródia da dupla de "estátuas" Gilbert e George; b) "happenings" e "imprints", como as chamou Yves Klein. Sua "Sinfonia Monótona", por exemplo, consistiu na execução orquestral de uma só nota, durante dez minutos, alternada por outros dez de silêncio, enquanto duas garotas nuas lambuzavam-se de tinta e imprimiam borrões de seus corpos sobre uma tela no chão; c) instalações baseadas em palavras aleatórias, recolhidas de dicionários, em séries de números correspondentes a eventos repetitivos, ou em frases aforísticas (como as utilizadas por Bruce Nauman – "vida / morte / conhece / desconhece" e Jenny Holzer – "proteja-me do que desejo"), projetadas por meio de diapositivos, ou ampliadas fotograficamente, servindo de tema e material expositivo. Aproveitando um trocadilho

francês, não faltaram críticos para dizer que a arte conceitual não iria além de um "con-art", de uma arte cretina ou boçal. Já Carlo Argan preferiu dizer que "com o conceitualismo, a arte reconhece a sua limitação e não-funcionalidade na atual condição cultural; admite que não pode ter outro desenvolvimento senão uma maior redução... e que não existirão novas formas, novo estilo, mas apenas sinais cada vez mais eloqüentes da ausência de arte... A arte, pois, vive sua morte em seu ser arte" (Arte Moderna). *Arte Povera e *Minimalismo.

ARTE DIGITAL, ELETRÔNICA

Consiste na criação de imagens simbólicas ou de obras estéticas cuja elaboração deriva, parcial ou totalmente, dos recursos oferecidos pela tecnologia dos computadores e de seus sistemas eletrônicos ou de funcionamento numérico-digital. Do ponto de vista técnico, um computador compõe-se de uma unidade aritmética e lógica para cálculos, de uma estrutura de armazenamento ou memória de dados, de funções e comandos para a entrada e a saída de informações, além de controles para o fluxo e a seleção daquelas últimas. A partir dessa estrutura fixa (*hardware*), os programas nela instalados (*softwares*) permitem tanto a geração, como a transformação, colagem ou acréscimo de: a) desenhos, pinturas, fotografias ou formas plásticas de tipo e finalidade pictórica ou de uso gráfico, comercial e publicitário; b) imagens fixas ou animadas, provenientes ou destinadas a obras em vídeo (*lato sensu*) e cinema; c) instalações ou esculturas cibernéticas de efeito tridimensional. Em qualquer dos casos, as imagens podem conter características figurativas, sejam elas miméticas, inteiramente simuladas ou sintéticas, bem como abstratas, obtidas por relações algorítmicas, geométricas e matemáticas, incluindo-se o trabalho de criação ou modificação de formatos, cores, traçados, volumes, movimentos e texturas. Como obra acabada, a arte digital tem a possibilidade de ser vista na própria tela do computador (autosuporte), como ser transferida para papel, inclusive gravuras, tela, tecido, vídeo e cinema. Integrada a outros suportes eletrônicos, a arte digital acabou por desenvolver a exploração de um novo espaço imaginário, denominado espaço cibernético ou ciberespaço ("ciberspace"). Daí receber também a denominação de Ciberarte. No terreno das instalações, por exemplo, criadas por efeitos conjugados de computação gráfica, vídeo e projetores, tem sido possível experiências visuais e sensoriais inusitadas, seja pelas ambigüidades perceptivas, seja pela interatividade lúdica entre o espectador e a obra. Assim, percorrer paisagens filmadas ou inteiramente digitalizadas, pedalando-se uma bicicleta de comandos móveis (guidon e pedais), mas que na realidade não se desloca no interior da sala (na Cidade Legível de Jeffrey Shaw - *The Legible City* -, a configuração do espaço urbano é substituída, ponto a ponto, por uma "arquitetura literária" - nomes de ruas e de estabelecimentos). Com a obra O Veado de Ouro (*Le Veau d'Or*), o mesmo Shaw traz à discussão a idéia de representatividade do objeto artístico, ou, pelo menos, o da arte eletrônica e virtual. Trata-se de um pedestal e de uma tela de cristal líquido, colocados lado a lado. Sobre o pedestal, destinado a receber um busto ou estátua, nada existe de concreto. Mas se o espectador movimentar a tela em direção ao suporte, vê aparecer a clássica e reluzente estátua de um veado, minuciosamente entalhada. Se avançar a tela e posicioná-la sobre o pedestal, o espectador "penetra" no interior da estátua, para só então perceber que seu interior é oco. A imagem virtual ou cibernética mostra-se como é – vazia, uma aparência inconsistente e insubstancial. Característica da interatividade é ainda a obra Contato Profundo, de Lynn Hershman, produzida em videodisco, e cuja personagem, um robô simulado de "pin-up" ou de "femme fatale", reage sensualmente aos toques do espectador na tela. Outro exemplo é o da videoinstalação "Very Nervous System", de David Rokey, em que uma câmera de vídeo acoplada a um computador registra o espectador e seus gestos físicos, que são imediatamente transformados em seqüências sonoras. Cada participante executa

assim suas “autopartituras”. Em síntese, a arte eletrônica ou ciberarte vem abastecendo o imaginário artístico não mais a partir do “real”, aqui entendido como configurações naturais e tradicionais, mas, progressivamente, em decorrência da abstração dos cálculos e das simulações científicas propostas pelas máquinas, sobretudo as do computador. Daí que as relações entre espaço e tempo, ou entre forma e conteúdo vêm se alterando, pois o imaginário que se cria deriva agora dessa imaterialidade abstrata. Embora tenham seu início na década de 60, a pesquisa e os trabalhos estéticos de maior novidade formal ocorreram a partir dos anos 80, como resultado de recursos gradativamente aprimorados e complexos da computação. Mas ainda na arte eletrônica podemos incluir trabalhos estéticos que se utilizam de projeções visuais ampliadas, de textos ou de imagens, sobre as mais diversas superfícies: paredes, painéis eletrônicos, edifícios ou mesmo acidentes naturais (colinas, montanhas). Alguns dos artistas que optaram por um ou por vários desses caminhos (incluindo-se profissionais de formação científica) são, entre outros e o já citados: Dominic Boreham, Holger Backstrom e Bo Ljungberg, Robert Coquart, Jeremy Gardiner, Roger Guillemin, Margot Lovejoy, Jean Pierre Yvaral, Yaacov Agam, John Pearson, Lilliam Schwartz, Tom de Witt, Edward Zajec, Char Davies, Jenny Holzer, Masaki Fujihata e Yoichiro Kawagushi. Para a maioria deles, o novo campo da arte digitalizada ou eletrônica não apenas substitui o gesto, a pintura e o desenho tradicionais, como permite a criação e o uso de um repertório crescente e, provavelmente infinito, de formas, cores e texturas em movimento contínuo, opondo-se à configuração das obras plásticas anteriores – a de ser um objeto único, destacado e de culto, aspirando à permanência ou perenidade. Conseqüentemente, a arte eletrônica ou digital revela-se como um fenômeno de fluxo ou de onda, capaz não só de transformar ininterruptamente imagens, sons e palavras, como deslocar-se instantaneamente em rede, via Internet e sítios (sites) artísticos, podendo ser observada por inúmeros receptores (simultaneamente leitores, espectadores e mesmo interferentes) em ambientes, situações e locais distintos, de modo onipresente. Daí conter também as características da mutabilidade e da manipulação interativa, da conectividade e da efemeridade. *Multimeios-multimídia, *Virtual (imagem, realidade), *Vídeo e Videoarte, *Representação, Imagem e Simulacro, *Netart.

ARTE MAIOR, ARTE MENOR

Na literatura poética, a arte maior abrange os textos elaborados com versos de oito sílabas ou mais. Em contraposição, a arte menor indica os poemas elaborados com versos de até sete sílabas.

ARTE MEDIEVAL

Interregno e continuidade - A noção de uma Idade Média – em seus aproximados mil anos, ou seja, entre 400 e 1.400 d.C. – não surgiu senão com o Renascimento. Pensadores e artistas que se distinguiram entre os finais do século XIV e o XVI (de Petrarca a Vasari, por exemplo), foram os responsáveis pela visão segundo a qual a Europa do novo tempo restabelecia o vínculo entre uma antigüidade original e inventiva e o florescimento artístico e intelectual de suas respectivas épocas. Em outras palavras, os homens da Renascença acreditavam que os valores civilizatórios de um passado bastante remoto, e tido por modelar, estariam sendo revividos nas transformações que eles mesmo ajudavam a promover. Assim, uma idade intermediária, o *medium aevum*, situada entre dois pólos que julgavam mais elevados, só poderia ser considerada em posição de inferioridade. O que muito teria a ver com a expansão dos árabes e das tribos germânicas sobre o solo e as culturas provenientes do Mediterrâneo (a Grécia e o velho império romano).

Mas para historiadores recentes, essa separação não foi assim tão radical. Ernst Troeltsch (*Der Historismus*), citado por Ernst Curtius, advoga a interpretação segundo a qual o mundo europeu não repousa "na aceitação nem na superação da Antigüidade, mas numa ligação geral e, ao mesmo tempo, consciente com ela. O mundo europeu compõe-se de Antigo e de Moderno; do Mundo Antigo, que percorreu todos os estádios desde o primitivismo até a cultura superior e sua própria dissolução, e *do Mundo Moderno, a contar de Carlos Magno e da contribuição dos povos romano-germânicos*, que também percorre os seus estádios... esses mundos estão profundamente separados em sentido e evolução histórica, e de tal modo entrelaçados e ligados em memória e continuidade históricas e conscientes que a *Modernidade se encontra impregnada e condicionada* intimamente, em todos os sentidos, à cultura, tradição, organização jurídica e estatal, língua, filosofia e artes antigas, apesar de um espírito novo e próprio". Como faz questão de salientar Curtius, talvez o símbolo maior desse vínculo seja o fato de Dante ter sido guiado por Virgílio em sua "odisséia" místico-espiritual, autoproclamando-se membro da veneranda escola poética – a de Homero, Horácio, Ovídio e Lucano.

De um determinado ponto de vista, a Idade Média não foi apenas uma época de dispersão dos poderes políticos, de núcleos econômicos auto-suficientes e estrutura social hierárquica e servil – as relações feudais (fruto, em maiores ou menores proporções, de uma acomodação entre o velho sistema de colonato romano, a *commendatio* (proteção e fidelidade tribal) e o *beneficium* (cessão de propriedade em troca de tributo) germânicos. Constituiu-se também na difusão e consolidação do cristianismo e na lenta e progressiva assimilação dos bárbaros do Norte – godos, visigodos, francos, anglo-saxões, lombardos ou normandos – aos interesses e pregações da Igreja e à tradição clássica, substancialmente revalorizada na Renascença. Um primeiro esforço nesse sentido já pôde ser visto desde o século VI. Neste primeiro momento, tratou-se da obra de São Bento de Núrsia, isto é, das funções exercidas pelos conventos beneditinos, modelos para as demais ordens que se seguiram. Consoante Filippo Ermini (Benedeto da Norcia), "As casas beneditinas tornaram-se, verdadeiramente, um asilo de saber; e mais do que o castelo, o mosteiro será a oficina de toda ciência. Nele, a biblioteca conservará para os pósteros os escritos dos autores clássicos e cristãos. A intenção de Bento se realiza; o *orbis latinum* (o mundo da latinidade), destruído pela ferocidade dos invasores, recompõe-se em unidade e tem início, com a obra de gênio e da mão, sobretudo de seus seguidores, a admirável civilização da Idade Média". A estrutura de produção agrícola ali implantada e o trabalho de proteção contra os bandos armados de salteadores serviram ainda de parâmetro para as comunas medievais de subsistência. Instigados por Bento, Gregório I, o Grande, filho da antiga classe senatorial romana, e o clero passaram a se interessar pela preservação do saber clássico, esforçando-se para que a cultura puramente oral dos invasores adquirisse feições de uma cultura letrada. As antigas leis consuetudinárias das tribos nórdicas foram escritas pela primeira vez, não sem receber influências humanísticas do direito romano e do cristianismo, refundindo-se então duas longas tradições.

Arte merovíngia - Ainda assim, nestes primórdios da Idade Média européia, a produção artística diferenciou-se nitidamente dos passados clássico e helenístico, quando se vincularam de maneira muito estreita as representações simbólicas e as expressões sensitivas à religião que se tornava dominante. Não apenas a arte, como todo o pensamento, a filosofia e a ciência, submeteram-se aos ditames eclesiásticos, aos fundamentos teológicos e à necessidade de evangelização, configurando-se como fenômenos claramente ideológicos. "Para o mundo antigo, uma obra de arte tinha um significado antes de mais nada estético, mas para a cristandade a sua significação era completamente diversa. A autonomia das formas culturais foi o primeiro elemento da

antiga herança espiritual que se perdeu... a religião já não podia tolerar a arte existindo por direito próprio" (Arnold Hauser).

A outra marca da alta Idade Média incluiu uma preferência nítida pela estilização e pela abstração conferidas ao tratamento de seus temas, até pelo menos meados do século IX. Por escolha deliberada e consciente (na opinião de Alois Riegl) ou simples rusticidade técnica, o fato é que o tratamento antinaturalista das representações pictóricas e das iluminuras de textos evangélicos (evangeliários) também se opuseram à tradição mediterrânea. Ornamentos intrincados ou complexos, derivados de motivos animais ou vegetais distorceram as formas humanas e as relações espaciais de proporcionalidade. Ao observarmos, por exemplo, uma imagem de São Lucas, constante do evangeliário de São Chad, percebemos que apenas o rosto, as mãos e os pés do santo reproduzem estruturas naturais, embora desenhadas de maneira hierática. Todas as demais partes do corpo configuram-se como formas abstratas e esquemas geométricos superpostos. Mais ricas e fantasiosas ainda são as ilustrações iluminadas do Livro de Kells, de influência celta, cujos arabescos coloridos e complicados escondem, aqui e ali, a face de um monge. Visualmente, desenvolveu-se uma arte caligráfica e incorpórea, que dissolvia o mundo objetivo ou exterior em filigranas entrelaçadas, aproximando-se de signos esotéricos ou mesmo mágicos (inclusive na elaboração escultórica de cruzeiros ou de fachadas arquitetônicas). Estas estruturas formalistas e lineares foram introduzidas justamente pelos povos setentrionais – celtas, germanos, saxões e escandinavos – cujos contatos com o desaparecido mundo greco-romano tinham sido bastante superficiais, ou mesmo inexistentes (Alemanha a leste do Reno, Irlanda, Gales, Escócia, Polônia, Boêmia e Escandinávia).

Todo esse período recebeu posteriormente o nome de *arte merovíngia*, por corresponder à época em que a dinastia franca, descendente de Meroveu, como Clóvis I (466-511) e Clotário I (497-561), impôs-se na antiga região gaulesa, convertendo-se ao cristianismo e a ele submetendo outras tribos germânicas vizinhas. A evidente pobreza das expressões culturais de então foi o resultado de diversos fatores, entre eles: o despovoamento e a decadência da vida urbana; o desaparecimento da educação laica e a concentração dos saberes e das técnicas em pouquíssimos centros religiosos, destinados apenas à formação do clero; a ausência de trocas comerciais, substituídas pela autarquia ou autosubsistência dos latifúndios; as dimensões reduzidas, a penúria e os constantes deslocamentos das cortes. Desenharam-se, portanto, situações bastante adversas à criação ou florescimento de uma cultura elevada, quase sempre de origem citadina. As condições de um primeiro e tímido renascimento artístico só foram restabelecidas com o poder imperial dos carolíngios, na segunda metade do século VIII.

Ainda assim, é impossível não considerar que "a época de Teodósio (o imperador romano que fez do cristinaismo a religião oficial do Estado, na segunda metade do século IV) a Carlos Magno é de máxima importância para a tradição européia. Entre os autores desse tempo encontram-se grandes personalidades... No século V não só viveram Jerônimo, Agostinho, mas também Prudêncio, o primeiro poeta cristão, e Orósio, o primeiro historiador universal do cristianismo. Por volta de 400, Macróbio e Sérvio iniciam a interpretação medieval de Virgílio, e Marciano Capela compõe um manual das sete artes liberais, que se tornou autoridade na Idade Média... Ao século VI também pertence Boécio. Com sua tradução de alguns tratados de lógica de Aristóteles, proporcionou ele ao Ocidente matéria para exercícios intelectuais que seriam antecedentes da escolástica... Isidoro transmite à posteridade a suma do saber da fase final da Antigüidade, como Fortunato os modelos da poesia cortesã, faustosa e panegírica" (Ernst Curtius, Literatura Européia e Idade Média Latina).

Arte carolíngia - A união da corte de Pepino, o Breve, com o papado, em 751, abriu caminho para que a idéia de um novo império romano fosse parcialmente refeito. As tribos dos francos, comandadas por seu pai, Carlos Martel, já haviam contido a grande ameaça árabe, que chegara aos arredores de Poitiers, no coração da França, em 732. Quase vinte anos depois, Pepino submetera os lombardos na península itálica e colocara o papado sob sua proteção militar. O filho e sucessor Carlos Magno, por sua vez, o primeiro a receber novamente o título romano de *imperator et augustus*, terminaria seus dias consciente de ter consolidado a conversão dos povos germânicos, inclusive os saxões, bem como ter expandido e fortalecido o Sacro Império do Ocidente, a ponto de colocá-lo em pé de igualdade com Bizâncio e o Islã. A cultura e a arte *carolíngias* puderam então evoluir no interior dessa aliança, em grande parte devido à atração e à proteção que a mentalidade imperial forneceu então aos artistas da Itália meridional e a intelectuais de várias regiões. Para o Norte – Aachen (Aix-la-Chapelle), Ingelheim, Tours, Saint Denis, Renânia ou Saxônia – acorreram professores e artífices, detentores das mais velhas heranças, capazes de transmitir seus conhecimentos e de adaptar formas regionais ou autóctones a novos empreendimentos das cortes – como as capelas reais ou palatinas (cujo modelo máximo é o do castelo de Carlos Magno em Aachen) – e dos centros religiosos (igrejas, monastérios e abadias).

Decidido a criar um sistema de ensino no reino, Carlos Magno convocou teólogos da Itália, França, Irlanda e Inglaterra, cabendo a Alcuíno, de York, organizar os novos centros e métodos de estudo. Seu modelo, implantado em escolas monacais e episcopais, seria posteriormente transferido para os estabelecimentos universitários. Basicamente, dividia-se em dois níveis que, em conjunto, compunham as chamadas sete artes liberais (*artes libero dignae*): o trívio – gramática, retórica e dialética – e o quadrívio – geometria, aritmética, música e astrologia. Na opinião de Étienne Gilson, coube a ambos, Carlos Magno e Alcuíno, a grandeza de "ter lançado os fundamentos da futura universidade de Paris, onde o pensamento do século XIII devia, com efeito, ultrapassar o de Platão e Aristóteles".

O início desse avigoramento cultural, estimulado não só pela dinastia carolíngia como pelos sucessores germânicos de Oto, também eles defensores da cristandade, consistiu na criação de oficinas artesanais e na manutenção de pequenas sociedades literárias (embora destinadas, primariamente, à formação de quadros político-administrativos, recrutados entre os filhos da aristocracia feudal). Ainda assim, essas atividades intelectuais e de artes aplicadas – iluminuras, construção de relicários, ourivesaria, joalheria ou tapeçaria – foram suficientes para que se desse um primeiro passo no aprendizado e redescoberta da antigüidade romana. E aos poucos, foram sendo reintroduzidas as figuras humanas, mesmo que estilizadas, na qualidade de personagens bíblicos, simbólica e majestosamente concebidos nos mosaicos, tanto por influência quanto por competição com o fausto bizantino. Mas só após um longo período de maturação (cerca de dois séculos e meio), começariam a surgir técnicas pictóricas mais soltas ou "naturalistas", isto é, menos submetidas às convenções da frontalidade oriental (ver, a esse respeito, *Bizantina, Arte*). No século XI, juntamente com as imagens ricas, severas ou hieráticas dos mosaicos, as grandes paredes da arquitetura românica viriam permitir a experiência e a evolução da pintura em afresco.

Mas ao lado e acima da política imperial – ainda contida face aos poderes localizados dos senhores feudais –, desenvolveu-se, obviamente, a autoridade eclesiástica. Não apenas por seu papel de guia espiritual inquestionável, a única organização, na época, capaz de modelar uma concepção de mundo e dar-lhe unidade. Mas, simultaneamente, em decorrência do monopólio da escrita e dos saberes, razão pela qual os integrantes do clero foram chamados pelas administrações laicas a talhar a política secular, na qualidade de altos funcionários das cortes. E, por fim, como resultado das propriedades e bens

materiais recebidos dos grandes senhores. O hábito generalizado de dotações, realizadas pelas famílias nobres em favor das ordens religiosas, permitiu a construção e a expansão dos mosteiros, sob jurisdição exclusiva do papa. De modo substancial, foi no interior desses centros autônomos que as idéias e as atividades artísticas ressurgiram, a partir do século X. Dessa época em diante, a arte medieval tornou-se, por excelência, a arte da exaltação religiosa.

Arquitetura românica - A supremacia da arte monástica tornou-se patente no primeiro dos estilos monumentais de arquitetura, o chamado "românico", que se estendeu pelos séculos XI e XII. O modelo seguido (de onde deriva o nome) foi o da antiga e imponente basílica romana, centro dos negócios jurídicos. De um ponto de vista conceitual, no entanto, substituíam-se a figura e a importância do magistrado pelas do sacerdote e demais oficiantes do culto, aos quais se destinavam agora todas as atenções. Ao mesmo tempo, propiciavam-se os sentimentos indispensáveis de segurança, de severidade e contrição espirituais (diga-se, de passagem, que a modificação da alvenaria de cascalho pela pedra de cantaria também contribuiu para o aspecto de solidez).

Os templos mais importantes passaram a adotar uma longa forma longitudinal a fim de ampliar o comprimento das naves central e colaterais. Essas largas dimensões também resolviam, do ponto de vista prático, a necessidade de se receberem as constantes levas de peregrinos. Daí, inclusive, várias igrejas construídas no período – São Martinho (Tours), Saint Sernin (Toulouse), Santiago de Compostela – serem conhecidas como "igrejas de peregrinação". Do ponto de vista técnico, reiniciou-se a tradição do uso de abóbadas de berço (consultar abóbada) e, de modo mais complexo, o de abóbadas de aresta conjugadas, sustentadas por altas e grossas colunas, simples ou agrupadas. Para se compensar a tendência de ondulação ou de "entortamento" das estruturas de arestas, logo se chegou à utilização simplificada de arcos ou nervuras, que posteriormente seriam alongados em forma de ogivas góticas. As alturas elevadas permitiam ainda o assentamento de arcadas sobre as naves colaterais e o coroamento do edifício em cúpula, acima do altar-mor.

Simbolicamente, toda a magnificência da nova arquitetura concretizava as idéias da Igreja Triunfante e da Jerusalém Celeste na terra. Dimensões que permitiram, além disso, o ressurgimento da escultura figurativa – representações de Cristo, de apóstolos, santos e de visões apocalípticas –, tanto como elemento decorativo de fachadas, portais e capitéis, quanto no aproveitamento de colunas-estátuas, de função estrutural. Também na arte escultórica, a herança do sul europeu foi recuperada mais cedo na Itália, na França e no leste da Espanha, antes de se alcançar o norte. Outra característica românica foi o avanço obtido nas imagens em relevos, dos frontispícios, por exemplo, para a estatuária independente. Os relevos "tenderam a se transformar em figuras em redondo, e é fascinante acompanhar a metamorfose gradual dessas figuras em estátuas soltas. No Portal Real de Chartres (c. 1150), podemos constatar os esforços feitos durante as primeiras fases para se preservar o caráter arquitetônico da coluna. Mais tarde, em Senlis (c. 1170), as figuras começaram a virar-se; e quando chegamos ao transepto norte de Reims (c. 1220), elas praticamente já se tinham separado do edifício" (Peter Kidson, Mundo Medieval). Em síntese, a arte escultórica românica reiniciou a conquista da tridimensionalidade.

Como já mencionamos anteriormente, o afresco românico parece ter sido – já que pouquíssimas obras sobreviveram – um meio de ornamentação relativamente comum, mesmo ocupando um lugar inferior na escala artística da época. Na maior parte das vezes, não conseguiu suplantar a rusticidade de traços, nem a rigidez do estilo bizantino, embora incorporasse o colorido das iluminuras. Mas alguns exemplares, como o Santo Estêvão da igreja de Saint Germain d'Auxerre ou o São Paulo e a Víbora da catedral de

Le Puy (séc. XI) são obras com mais vivacidade e dinamismo. Quando havia recursos, preferia-se o mosaico ou o vitral, provavelmente pelos efeitos colorísticos que se podiam alcançar. Relativamente ao vitral (conferir à parte), a arte românica também o trouxera de Bizâncio, conseguindo, no entanto, aperfeiçoá-lo antes mesmo do esplendor gótico. Não apenas as catedrais de Augsburgo e de Cantuária o atestam, como o abade Suger, um dos responsáveis pela nova arquitetura que adviria (o gótico), registrou não ter encontrado maiores dificuldades em contratar vitralistas "de diversis nationibus" (de várias localidades) para a reforma de sua abadia em Saint Denis.

Arquitetura gótica - Já tivemos a oportunidade de mencionar que os homens da Renascença associaram a arte medieval ao "barbarismo" cultural dos povos germânicos, inclusive aquela da baixa Idade Média (época posterior ao século X). Giorgio Vasari, por exemplo, chegou a escrever que as expressões simbólicas criadas "a maniera dei goti" (no estilo dos godos) devia ser definitivamente esquecida: "de agora em diante, Deus livre os países daquela forma de pensar e de construir que não se coaduna em absoluto com a beleza de nossos edifícios".

Na verdade, essa atribuição quase nada tem a ver com a realidade histórica do período, bem mais complexa. As inovações trazidas pelo mundo "gótico", em substituição à época românica, derivaram de uma série de fatores econômicos, sociais, políticos e culturais que muitos historiadores denominam hoje "o renascimento do século XII". Em resumo, e a começar pelos territórios franceses, concentraram-se novas condições materiais e espirituais, entre elas: a) a expansão das áreas agrícolas e o aperfeiçoamento de técnicas de preparação e cultivo de solos (para o que muito contribuiu a ordem monástica de Cluny), ensejando maior produção alimentícia, e, pouco depois, a da indústria têxtil; b) os crescimentos demográfico e da mão-de-obra produtiva, a partir de 1.200; c) o aperfeiçoamento do sistema fiscal, transferindo e concentrando rendas nas cortes senhoriais; d) a difusão da moeda e, com ela, a das trocas monetárias; e) a urbanização progressiva, favorecida pela migração de servos e, nos maiores centros, a dominação da cidade sobre o campo; f) a formação da "loggia" (loja), oficina hierarquizada de artistas/artesãos, que passaram a trabalhar como prestamistas de serviços para os arcebispados e casas reais ou nobiliárquicas. Dessas lojas do século XIII surgiriam os grêmios ou corporações, as unidades de empresários independentes que conquistaram o monopólio dos ofícios em regiões sociopolíticas determinadas; g) a demanda crescente que a nobreza e a iniciante classe burguesa e citadina (os mercadores e o corpo servil dos grandes senhorios) exerceram sobre as atividades artesanais especializadas; h) a criação de sedes episcopais urbanas, com suas catedrais e escolas catedralícias, formadoras dos primeiros "catedráticos". A esse respeito, Erwin Panofsky afirma que "a educação espiritual deslocou-se das escolas monásticas para instituições mais urbanas que rurais, de caráter mais cosmopolita e, por assim dizer, apenas semi-escolásticas, a saber: as escolas das catedrais, as universidades (conferir no verbete Livro) e as *studia* das novas ordens mendicantes... E da mesma forma como a escolástica, fomentada pela erudição beneditina, e levada ao auge pelos dominicanos e franciscanos, o estilo gótico foi fomentado nos mosteiros e introduzido pela (catedral de) Saint Denis, e atingiu seu apogeu nas igrejas das grandes cidades. É significativo o fato de que os nomes mais conhecidos da história da arquitetura no período românico provenham de abadias beneditinas, as do apogeu gótico de catedrais e os do gótico tardio de igrejas paroquiais" (Arquitetura Gótica e Escolástica).

A mais importante das artes góticas foi sem dúvida sua arquitetura, já que, por ela, aspirava-se à "completude" escolástica da fé e da razão. Isto é, "clarear" a fé pelo apelo à razão e, ao mesmo tempo, fazer com que esta última se revelasse em sua capacidade imaginativa e emocional. Ou, nas palavras da Suma Teológica de Tomás de Aquino: "Os

sentidos exultam ante coisas bem proporcionadas, já que estas se lhes assemelham; pois também os sentidos são uma espécie de razão, assim como qualquer força cognitiva". Assim, quando o abade Suger, da congregação de Cluny, iniciou a reforma da igreja românica de Saint Denis, ofereceu o primeiro exemplo do que viria a ser a concepção gótica – a luz, em seus aspectos reais e simbólicos, como revelação da fé, presença inteligível de Deus e enlevo sensível para o crente.

Mas o que é, sumária e concretamente, um templo gótico? A partir do interior de uma igreja, imagine-se a nave central, isto é, o longo e mais largo corredor que vai da entrada ao altar-mor. As laterais que delimitam essa nave principal, à esquerda e à direita, são constituídas por duas séries contínuas e superpostas de grandes arcos em ogiva – uma inferior (as arcadas) e outra bem mais elevada, que se prolonga até alcançar o teto do edifício. Todas essas ogivas são sustentadas por colunas monolíticas ou por feixes de pilastras mais finas (pilastras geminadas ou fasciculadas). Por detrás de cada lateral da nave existe ainda uma outra série paralela de arcos ogivais, de altura idêntica ou pouco mais baixa que a das primeiras arcadas à frente. Esta segunda série ou seqüência de arcos (igualmente assentados em colunas ou feixes de pilastras) constitui o espaço da nave colateral (norte e sul) que fecha o interior da igreja.

Já do lado de fora, encontramos fincados vários contrafortes, ou seja, torres de altura próxima às das mais altas colunas e ogivas da nave central. O problema do enorme peso estrutural do teto e da abside é solucionado então por dois sistemas construtivos e de transferência de cargas: pelo cruzamento das ogivas internas (tanto das mais baixas, quanto das mais elevadas), obtido por nervuras curvas ou arcos diagonais que se unem (a chamada "croisée d'ogives"); e por um conjunto de dois elementos – os taludes (escoras retas e oblíquas) e os arcobotantes (escoras em forma de arco) que unem os contrafortes exteriores às colunas. O primeiro sistema anula a força vertical; o segundo, a força horizontal.

Com esse arcabouço, em que predominam as ogivas e suas nervuras, a arquitetura gótica reduziu consideravelmente a espessura das paredes (existentes no estilo românico), criando, por isso mesmo, grandes espaços vazios – espaços que induzem o fiel não propriamente ao recolhimento espiritual, mas sim ao transporte ou elevação da alma. Mas essa exaltação não provém apenas das projeções visuais proporcionadas pelos espaços ascendentes, que se fecham como duas mãos em um momento de prece. O que acontece é que as ogivas do segundo estágio, aquelas que se sobrepõem às arcadas inferiores, já não precisavam cumprir o papel de sustentação estrutural. Assim, o espaço delimitado por esses grandes arcos superiores (o clerestório), podia ser preenchido por uma série de janelas e vitrais, ensejando essa dupla experiência – mística e artística – da luz natural e dos efeitos translúcidos das cores. O vínculo escolástico com as experiências luminosas são (apesar do trocadilho) bastante claras: o *lumen*, a luz celeste e espiritual, manifesta-se em *lux*, a emanação física visível, e se transforma, pelas reverberações dos vitrais, em *splendor*.

Ainda de maneira típica, a planta de uma igreja gótica apresenta: a) as torres da fachada, dita ocidental, variando numericamente de duas a sete, encimadas por flechas; b) a cabeceira oriental, que é a extremidade oposta à fachada, compreendendo a capela-mor, a abside, o deambulatório e suas capelas radiais; c) o cruzeiro ou transepto, nave transversal que corta as naves central e colaterais em ângulo reto e as separa da abside. Além desses elementos, tornou-se importante a exploração das tracerias, isto é, o conjunto de ornamentações e relevos figurativos que povoam as fachadas e os interiores, sobretudo as capelas (as "Bíblias em pedra").

Da região de Île-de-France, os princípios arquitetônicos góticos espalharam-se pela Europa ocidental, levados sobretudo pelas ordens mendicantes (como os beneditinos e franciscanos), mas também por certos construtores consagrados, como Villard de

Honnecourt, Eudes de Montreuil ou Étienne de Bonneuil. De meados do século XII até as primeiras décadas do XVI, não apenas conservou-se em permanente evolução, como absorveu influências e matizes regionais. No primeiro caso, acabaram por se distinguir um gótico primitivo, o "clássico", o radiante (*rayonnant*) e o flamejante (*flamboyant*). Com relação ao segundo aspecto, o gótico inglês, por exemplo, apresenta um cruzeiro normalmente mais saliente ou aflorado da nave central, além de um segundo e menor transepto, que dá à igreja a forma de uma cruz de Lorena, ampliando, lateral e longitudinalmente, o corpo do edifício. Também ali separam-se as fases de um gótico inicial (*early English*), o decorado (*decorated style*) e o perpendicular. No norte da Itália são características as fileiras (ou fiadas) de mármore colorido que revestem as fachadas e paredes externas, criando linhas horizontais e alternadas de duas ou mais tonalidades. Já em Portugal, a fase mais tardia e ornamentada do gótico recebeu a denominação de "estilo manuelino" (primeira metade do século XVI), contemporâneo do reinado de Dom Manuel I e das grandes navegações – daí o uso, nas tracerias, de objetos e seres marinhos, formas orgânicas e rendilhados extremamente complexos. Edifícos característicos do manuelino são o Mosteiro dos Jerônimos (vários arquitetos, com destaque para Diogo Boitac e João de Castilho), a Torre de Belém (Francisco e Diogo Arruda) ou o Convento da Madre de Deus, todos em Lisboa.

Pintura - A pintura gótica dos séculos XIII e XIV constituiu-se numa lenta passagem do simbolismo hierático, de influência bizantina, para o naturalismo, o humanismo e o sensualismo renascentistas. Sensualismo, é claro, no sentido de conjunto de sensações naturalmente vividas e perceptíveis. Isto em virtude da pintura hierática sugerir, por suas convenções e rigidez, uma realidade de tipo extra-sensorial – a imobilidade do sagrado, do eterno. E se o firmamento invariavelmente dourado de retábulos e telas lembrava o esplendor da majestade divina, também traduzia o único recurso disponível que ela possuía em seu empenho de competição com as outras artes. Ou seja, a arte pictórica medieval houvera sido negligenciada em favor da arquitetura e das imagens escultóricas que serviam e ornavam as construções religiosas. A imponência e mesmo o luxo dos altares, dos púlpitos, das criptas e capelas, trabalhadas em ouro e pedrarias, ou ainda o brilho e as cores dos mosaicos e dos vitrais sobrepujavam facilmente o ofício dos pintores. A estes, restavam os trabalhos mais baratos e de menor importância.

O que ocorreu na baixa Idade Média foi que a pintura redescobriu-se como possibilidade representativa, ao absorver, em grande medida, a realidade e os efeitos das artes que com ela concorriam. Primeiramente, introduziu cenários arquitetônicos e paisagísticos reconhecíveis, dentro ou ao lado dos quais as figuras bíblicas se posicionam; ao mesmo tempo, buscou apresentá-los de maneira tridimensional, ainda que mantivesse uma contigüidade ou sobreposição de planos (embaixo o primeiro, o segundo na parte superior), por ausência de perspectiva geométrica; começou a modelar seus personagens, como a escultura o fazia, de modo a que se percebesse, por exemplo, o movimento corporal (dos braços, das pernas, do tronco), ou a definição mais clara dos corpos sob as roupas ou panejamentos, identificando, portanto, os volumes; por fim, descobriu que as figuras humanas e divinas possuíam sentimentos e afecções, que linhas e pinceladas podiam se tornar sutis e sinuosas, e que a exploração das cores desempenhava um papel de força expressiva na composição geral. Havendo portanto um cenário, um fato importante a ser "dramatizado" em imagens, e atitudes emocionais a mostrar, a pintura gótica reinventava-se como manifestação também grandiosa de cenas teatrais humanas – históricas e religiosas.

E não foi por acaso, evidentemente, que a Renascença brotaria de fontes italianas. A recriação que o período gótico final ensejou à pintura situou-se, com mais originalidade e vigor, na região setentrional da península – Assis, Pádua, Siena, Florença e Bolonha –,

sobretudo nos trabalhos revolucionários de Giotto, mas também nos de Pietro Lorenzetti, Ducio di Buonisegna, Simone Martini ou Andrea Orcagna, antecedidos, no século XIII, por Bonaventura Berlingheri, Giunta Pisano e Cimabue.

Com dimensões opostas aos afrescos e grandes retábulos, desenvolveu-se também uma arte de extrema meticulosidade e preciosismo – os manuscritos iluminados ou miniaturas em forma de saltério (livro de salmos), breviários e livros de horas (para leitura em horas canônicas, acrescidos de calendários). Aprimorados por artistas franceses como Jean Pucelle (ativo na primeira metade do século XIV), e em seguida por espanhóis (as miniaturas afonsinas), os manuscritos eram destinados não a grupos monásticos, como os do período românico, mas a devotos laicos e particulares, os ricos e poderosos senhores de casas reais e aristocráticas. Neles é possível observar-se concepções plásticas semelhantes à da pintura, como o uso de traços sinuosos, o abandono das posturas rígidas nas figuras, e o emprego de colorações naturalistas, cujo exemplo mais bem acabado são as *Très Riches Heures* (As Mui Ricas Horas) do duque Jean de Berry, obra dos irmãos Jan, Pol e Hermann de Limbourg.

Música - A música erudita medieval, a única que por seus registros permite uma descrição histórica e uma análise estrutural menos hipotéticas, começou a ser delineada algumas décadas após o reconhecimento oficial do cristianismo pelo imperador Constantino (323). O que se passou no início foi uma contínua transferência do canto litúrgico oriental para o ocidente – os salmos entoados em forma de recitativos alternados, ou antífonas – que na Itália setentrional receberam então adaptações e transformações.

A primeira figura de importância para esse desenvolvimento musical foi sem dúvida Santo Ambrósio. Esse processo encontra-se documentado, primeiramente, nas Confissões de Santo Agostinho, nas quais declara: “Fazia justamente um ano que Justina, a mãe do imperador Valentiniano, ainda menor de idade, perseguiu a Ambrósio, em conseqüência da paixão herética a que o haviam induzido os arianos. A comunidade de fiéis permaneceu na igreja, velando, disposta a morrer com seu bispo. Naquela época introduziu-se o canto de hinos, segundo as melodias dos salmos dos cristãos orientais, para que o povo não se cansasse em continuada tristeza. Quantas lágrimas não verti ao ouvir teus cantos e melodias, profundamente emocionado com a impressão do cantar harmonioso da tua comunidade”. Mais tarde, Agostinho iria auxiliar a divulgação dos salmos ambrosianos em várias comunidades eclesiásticas com seu tratado *De Musica*.

Sob o estímulo de ambos, o canto eclesiástico expandiu-se rapidamente pela Europa, ensejando, no entanto, a criação de ritos regionais ou particulares. Um fenômeno que tendia a criar dispersões ou mesmo cismas litúrgicos incompatíveis com a política e os princípios unitários de Roma. Tal situação perdurou por pelo menos dois séculos, até que o papado romano se decidisse a sugerir um cânon, ou seja, uma forma ordenada e homogênea, segundo os ofícios e celebrações do ano, para todos os clérigos e fiéis. Essa consolidação canônica começou a partir de uma reforma cujo nome deriva do papa Gregório I – o canto gregoriano. Embora o seu pontificado tenha sido exercido no final do século VI, o apelativo só foi proposto nas últimas décadas do IX por seu biógrafo Johannes Diaconus, quando, de fato, o Antifonário de Gregório, o Grande, tornou-se imperativo. O próprio imperador Carlos Magno resolveu unificar em seus domínios, sob a versão ambrosiana ou franco-romana da liturgia, aqueles repertórios ainda bastante diversificados, regional e culturalmente (os ritos gelasiano da Alemanha, o moçárabe da península ibérica, o galicano, etc), tendo por objetivo reforçar ao mesmo tempo a autoridade papal e a unidade imperial. Segundo consta, teria exigido pessoalmente: “Retornai à fonte de São Gregório, pois, manifestamente, corrompestes o canto” (*Revertimi vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corruptistis cantum*).

Desde então, o gregoriano ou cantochão (canto plano) conservou uma relativa uniformidade, auxiliado que foi pela notação recém inventada dos neumas. É o que se pode depreender da Paleografia Musical existente no mosteiro de Solesme, que reúne duas centenas de responsórios entre os séculos IX e XVII. Suas características mais evidentes estão na rigorosa tessitura monofônica, ou seja, na voz uníssona que se subordina ao texto sacro-litúrgico (independentemente do número de cantores), na requintada variedade melódica e na existência de oito escalas modais, ou "tons" eclesiásticos, cada uma delas encerrando uma expressão dominante, como, por exemplo, nobreza e tranqüilidade, severidade e tristeza, entusiasmo, alegria, lamento ou nostalgia. Quanto aos gêneros, o cantochão apresenta uma razoável diversidade: recitativos, reservados aos clérigos, e baseados em lições evangélicas; cantos do ordinário, como Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, dos quais podem participar o coro dos fiéis; responsórios ou refrães respondidos pelo coro após um versículo de salmo entoado pelo solista; as antífonas ou refrães introduzidos no canto alternado dos salmos, à maneira de prólogo, interlúdio ou poslúdio; os tratos, também baseados em salmos, mas cantados exclusivamente pelo grupo solista, sem intervenções, contendo vocalises ornamentais.

A partir dos finais do século IX, no entanto, iniciou-se um lento mas progressivo enriquecimento do canto gregoriano, fato que se estendeu até o século XIII. Muito provavelmente, as modificações tiveram influências populares, absorvidas que foram pela tradição clerical, no intuito de se promover a participação dos fiéis em missas e festividades. O tratado *Musica Enchiriadis* (do final do século IX), por exemplo, já mencionava o princípio da polifonia. No caso, o órgano (*organum*) ou diafonia, isto é, a existência de duas vozes paralelas que começavam em uníssono, distanciavam-se em intervalos de quarta, quinta ou de oitava, para retornar à consonância. Dessa maneira, concorriam a voz principal da melodia litúrgica e uma voz gêmea ou *vox organalis*, mais grave ou mais aguda, com função ornamental. Posteriormente, outra técnica incorporada foi a do descanto ("discantus" ou "diagonia"). Se o órgano fundamentava-se no paralelismo, o descanto introduziu um modelo que seria decisivo para a evolução da polifonia. Como o nome sugere, consiste de uma voz igualmente gêmea ou organal, mas que faz o caminho inverso ao da voz principal (chamada tenor), nota contra nota, de maneira contrapontística. O significado dessas inovações foi que, encontradas duas possibilidades de enriquecimento do canto, uma sequência previsível seria a de se acrescentar uma terceira, e ainda uma quarta vozes, à melodia principal. Mais ainda, variar os ritmos ou as durações das melodias superpostas. Tanto o órgano quanto o descanto ainda integram a chamada "ars antiqua" do período românico, cuja hegemonia localizou-se em Flandres (incluindo-se, no caso, a Bélgica, a Holanda e o norte da França). Mas foram os primeiros movimentos de ornamentação do austero gregoriano e passo inicial de uma música erudita que, aos poucos, distanciou-se do culto propriamente dito para tornar-se também profana, sobretudo após a instalação dos cursos musicais nas universidades.

A transição da monofonia então tradicional (românica) para a polifonia gótica concretizou-se na segunda metade do século XII e possui dois celebrados compositores – figuras simbólicas entre vários outros anônimos –, ambos atuantes na *Schola Cantorum* de Notre Dame: Leoninus, ainda considerado um "organista" que se vale de ornamentações ou vocalises em segunda voz, e seu sucessor Perotinus, autor de peças a quatro vozes, então designadas de *tenor*, *duplum*, *triplum* e *quadruplum*. E a partir dos finais daquele século, começaram a surgir novos gêneros polifônicos, dos quais os mais importantes foram: o conduto, de duas a quatro vozes, com textos de cunho moralizante ou mesmo laudatório, este último composto, por exemplo, para a sagração de reis (Luís VIII e São Luís); e o moteto, que não se confunde com os do século XVII, contendo textos diferentes para cada uma das vozes, ora sacros, em latim, ora profanos, em língua

vernácula, permanecendo o tenor em situação secundária face à segunda voz (chamada moteto). Com este gênero, as diferentes vozes assumiram independências melódica e rítmica, pois cada uma passou a entoar seu texto exclusivo. Deve-se observar ainda que a polifonia e o contraponto parecem sugerir uma perfeita similaridade poética com os princípios da arquitetura gótica: ritmos agitados, flutuantes, de elevada grandiosidade espiritual.

O conjunto dessas inovações, que se estenderam à notação musical, recebeu o nome de "ars nova", dada pelo compositor, poeta, teórico e bispo de Meaux, Philippe de Vitry, por volta de 1330. A "arte nova", que fortalecia o conceito tonal, fez com que a música adquirisse uma complexidade até então incomum para a cultura do ocidente: aumento e diminuição de valores rítmicos, uso de síncopas, alteração de notas para a modificação de intervalos ou exercícios de modulação que evitassem o trítono, na época considerado uma perturbadora dissonância (ver Música). Apesar de fundamentalmente vocal, essas técnicas e concepções recém-nascidas prepararam o terreno para a futura música exclusivamente instrumental, cujos primeiros exemplares foram as estampidas ("estampies") do século XIV. Claro está que o patrocínio oferecido pelos círculos aristocráticos não apenas permitiu como estimulou a difusão de novos gêneros líricos profanos em todo o transcorrer do século – as *chansons*, baladas, lais e virolais franceses e os madrigais italianos, assim como os coreográficos (rondós e carolas). Alguns polifônicos, como os rondós e madrigais, outros de tessitura homofônica, presente em diversos exemplos de baladas e *chansons*. A figura máxima deste "outono medieval" foi sem dúvida Guillaume de Machaut (autor de mais de cem pequenas obras, entre sacras e profanas), e compositor da primeira missa polifônica, a de Nossa Senhora (*Messe de Notre Dame*), destinada a quatro vozes, com acompanhamento instrumental. Uma personalidade em que se uniram o passado do cantochão e o anúncio de uma rica polifonia renascentista, aqui se incluindo a música "pura", ou seja, apenas instrumental (prosseguir em Renascença - Renascimento).

Literatura - Como já mencionado anteriormente, o renascimento das cidades desde o século XII propiciou à vida artística e literária uma expansão para além dos círculos monásticos e das pequenas cortes palacianas. Significou, de um lado, um aumento das atividades artesanais e comerciais, isto é, da produção e das trocas financeiras e, simultaneamente, de afirmações políticas. Alguns centros urbanos, sobretudo no norte da Itália, converteram-se em comunas, ou seja, em pequenos Estados quase inteiramente independentes, porque afastados das interferências mais diretas do Sacro Império. Um marco desse movimento de autonomia política foi o tratado de Constança (1183), assinado pelo imperador Frederico Barbaroxa com as cidades setentrionais da Itália. O acordo reconheceu os direitos das comunas à cunhagem de moedas, à eleição de autoridades municipais e administração da justiça local. Logo depois, as camadas mercantis (comerciantes, artesãos) e profissionais (juristas, médicos, professores) estabeleceram valores e práticas corporativas em defesa de seus interesses, muitas vezes opostos às tradições nobiliárquicas dos feudos e castelos. Em razão de fatores como esses, uma nova e mais variada classe de intelectuais se desenvolveu, constituída não apenas por eclesiásticos, mas igualmente por professores e estudantes universitários, funcionários das cortes e plebeus aficcionados.

Esse recente agrupamento intelectual tendia a ser cosmopolita em função do ensino, disciplinarmente homogêneo das universidades européias. Seus princípios e métodos, influenciados pela "latinitas", ou seja, pelo "universalismo" da igreja, difundiram-se com bastante semelhança entre regiões distintas como Paris, Bolonha, Oxford ou Salamanca. Daí a paixão difusa pelas mesmas autoridades em matéria de filosofia e teologia, pelas compilações de caráter enciclopédico e a difusão de traduções.

Dois outros fenômenos coincidentes, já na órbita literária, foram o da ornamentação das expressões, exigindo-se então o estudo e a produção de tratados de retórica (as "artes dictandi" e as "summae dictaminum", contendo princípios gramaticais e literários) e o uso da língua vulgar ou românica (nacional ou regional), tendo-se por objetivo alcançar um público citadino mais amplo e não versado em latim.

Na França, já por volta do século XI, iniciou-se de maneira original uma literatura românica e laica fundada nas idéias de generosidade, de liberalidade, de heroísmo e de amor cavalheiresco (e também cavaleiresco), cujas obras vieram a formar os ciclos carolíngio e bretão (ou arturiano).

A noção de ciclo corresponde a composições que tratam da mesma matéria, ambientes e personagens, ficitícios ou extraídos de acontecimentos reais, mas elevados à condição de legenda. O primeiro deles, pela maior antigüidade, foi o carolíngio, que uniu a épica guerreira à fé e aos sentimentos cristãos, exaltando o imperador Carlos Magno e seus paladinos (os "companheiros de palácio"). A mais famosa obra desse ciclo (escrita entre 1000 e 1130) é a Canção de Rolando, o chefe dos exércitos imperiais que, em luta contra os mouros, morre traiçoeira mas heroicamente, defendendo a retaguarda das tropas que se retiravam da Espanha. O segundo, que se construiu a partir do século XII, trouxe a lume, inicialmente, os personagens da corte do Rei Artur. De caráter também épico, o ciclo atribuiu no entanto maior destaque às relações amorosas e à busca de aventuras gloriosas, ressaltando a honra e a superioridade dos ideais aristocráticos (ver, à parte, Arturiano). Na transição dos séculos XII e XIII, os poetas e trovadores Béroul e Thomas (anglo-normandos) consolidaram aquela que se converteu na mais dolorosa paixão medieval, o romance de Tristão e Isolda, tema igualmente tratado pelo alemão Gottfried de Strasbourg. O terceiro e último ciclo de narrativas versificadas foi buscar na antigüidade greco-romana os principais assuntos de interesse (ciclo dos romances ou dos cavaleiros antigos). Por seu intermédio, tornou-se evidente a difusão da literatura clássica logo após o milênio, embora seus autores tenham transformado os personagens do passado em figuras essencialmente medievais. Entre as obras do gênero estão os romances de Enéas e o de Tebas (ambos anônimos), o de Tróia (de Benoît de Saint-Maure) e o de *Renart*, composição cômico-heróica, multiautoral, inspirada em fábulas de Esopo, e que satiriza, por meio das aventuras da finória raposa (a protagonista) e de seu adversário, o lobo Isengrin, as instituições feudais, sobretudo as classes dominantes.

Quanto ao Romance da Rosa, obra didática e bastante significativa deste renascimento cultural, trata-se, na verdade, de dois poemas distintos quanto aos assuntos, escritos em versos octossilábicos, como todos os demais já mencionadas. O primeiro, de Guillaume de Lorris, teve por influência a lírica de Ovídio e, com isso, dedica-se ao amor cortês e refinado, tendo por símbolo a *rosa*, a amante desejada; o segundo, de autoria de Jean de Meung, faz uma súmula dos saberes filosóficos, criticando e ironizando, por seu caráter já racionalista, vários aspectos da mentalidade mística contemporânea.

Ao lado desta literatura narrativa e cavalheiresca, a poesia lírica medieval soube expressar-se sob variadas formas em línguas vulgares: pastorais (o encontro de um cavaleiro com uma pastora), a *alba*, o *soneto* (conferir ambos), a balada e os "sons d'amours", lamentos que evocam os infortúnios das mulheres mal casadas. Ver, na seqüência, o item Trovadorismo e, adicionalmente, *Stil Nuovo*.

O "outono medieval", a época do trecento, viu surgir quatro nomes de excepcional importância para a literatura ocidental.

O primeiro deles representou o coroamento da fé cristã e daquele mundo de alegorias ou de simbolismos místicos. Referimo-nos, obviamente, a Dante, "a quem não era estranha ciência alguma que a filosofia alimenta em seu seio, glória das musas, predileto dos leitores leigos", conforme escreveu seu contemporâneo Giovanni del Virgilio.

A Comédia, que nas palavras do autor “oferece poesia, mas ao mesmo tempo filosofia”, significa, em primeiro lugar, uma ascensão do material ao espiritual, do sombrio à Luz, da ignorância à Razão, dos vícios às Virtudes, do efêmero ao Eterno, da perversidade ao Amor. Lenta e completa caminhada da “selva escura, muito longe da senda já perdida” (canto I, Inferno) ao ponto em que, por fim, desvenda-se o “lume, sublime e terso, cujo esplendor repercutia em mim. E no seu fulcro vi brilhar, em perfeita e veraz composição, tudo o que pelo mundo está disperso. A substância e o acidente, e sua união” (canto XXXII, Paraíso). Nos itinerários do Inferno e do Purgatório, as alusões de Dante à história terrena são evidentes por suas pretensões éticas. Por isso, há uma continuada expressão pessoal, um intenso lirismo nos comentários que faz ao passado e ao seu presente, à vida política e aos partidos (guelfos, partidários do poder papal numa Itália unificada, e gibelinos, adeptos do Imperador e da casa alemã dos Hohenstaufen), às doutrinas teológicas, às visões místicas da época, aos intelectuais e escritores, antigos e contemporâneos, sem se esquecer dos locais e paisagens da Toscana, de Veneza ou de Roma.

Essa arquitetura majestosa, essa épica subjetiva que, por isso mesmo, escapa àquelas características mais objetivas de uma epopéia, já foi interpretada de várias maneiras. Curiosamente, se Goethe condenou com veemência a Comédia (“o Inferno pareceu-me detestável, o Purgatório ambíguo e o Paraíso enfadonho”), Eliot nela enxergou o ponto de inflexão da futura atitude clássica: “Sentimos que, se o clássico é realmente um ideal digno, deve ser capaz de exibir uma amplitude, uma catolicidade... plenamente presentes no espírito medieval de Dante. Pois é na Divina Comédia, antes de qualquer outra obra, que encontramos o clássico numa língua européia moderna” (O que é Clássico, mencionado por Ernst Curtius, op.cit.). Do ponto de vista formal, no entanto, opina o próprio Curtius: “Ao lado da lírica provençal e da italiana, é a Idade Média latina o elemento precípuo a ser assinalado na gênese da Comédia... (Dante) adotou dos provençais, sobretudo de Arnaut Daniel, o ideal estilístico da técnica difícil. Em seu processo de criação intercala-se, continuamente, a reflexão técnica. Ele gostaria de empregar no Inferno ‘rimas ásperas e roucas’; ele luta com sua ‘árdua matéria’ e esforça-se pela perfeição, ‘como um cantor nos estos seus finais’”.

Petrarca constituiu-se num dos pilares da lírica renascentista, ao lado dos antigos gregos e romanos. Poeta culto, nele se condensam as tradições mais afastadas da literatura latina e as mais recentes da literatura provençal, trovadoresca. Senhor de uma finíssima psicologia introspectiva, soube, como poucos, expressar os contrastes ou antíteses de sua alma melancólica, principalmente no Cancioneiro dedicado a Laura, posto em forma de sonetos e de canções. Ali se digladiam o desejo e a angústia, o natural e o místico, a dor e a felicidade. De um lado, por exemplo, há o anseio do encontro: “Pudesse eu estar com ela quando o sol se vai / e não nos vissem senão as estrelas, / apenas uma noite! E a aurora não chegasse” (*A qualunque animale*); ou a beatitude de uma visão: “Dos belos ramos descia, / doce em minha memória, / uma chuva de flores em seu regaço; / e ela ficava sentada / humilde em tanta glória, / já coberta pelo amoroso aguaceiro. / Uma flor caía sobre a veste, / outra sobre as louras tranças / ... outra, com gracioso engano / volteando parecia dizer: Aqui reina o Amor” (*Chiare, fresche e dolci acque*). Em outro momento, no entanto, depara-se com a desilusão: “Pois vejo, com desgosto, / que não me valem meus dotes naturais / E nem digno me tornam de tal caro olhar, / esforço-me por ser tal / que condiga com a alta esperança / e o nobre fogo em que eu todo ardo” (*Gentil donna mia*). Se a amada, quando viva, foi cantada de maneira sutilmente erótica, depois de morta converteu-se em fonte de adoração metafísica, mal escondendo o sofrimento do poeta: “Aquela que o céu me fez ver e que a terra oculta / eu vejo e ouço e entendo, pois que ainda viva / de tão longe responde aos meus suspiros. / Ah, por que antes do tempo te consomes? / diz ela com piedade; por que derramas / dos

olhos tristes um doloroso rio? / Mais não chores por mim, pois os meus dias se tornaram, / eu morrendo, eternos; e à luz interior, / quando pareci fechá-los, os olhos abri" (*Se lamentar augelli*). Por suas qualidades singulares, ou seja, pela modernidade desta índole subjetiva, na qual propõe sua própria biografia como interesse literário, tornou-se imitado por toda a Europa.

O trio italiano completa-se com Boccaccio. Ainda que tenha redigido éclogas, biografias e um manual de mitologia clássica (*De genealogiis deorum gentilium*) em latim, sua reputação mundial foi construída com as obras "vulgares". Em versos legou Filostrato, texto baseado em episódio do antigo romance de Saint-Maure (os amores de Troilo e Cressida), *Amorosa Visione*, ao estilo dantesco, em tercetos, ou ainda o *Ninfale Fiesolane*, que trata das origens lendárias de Fiesole. No âmbito da prosa, que ajudou a consolidar literariamente por sua cuidadosa elaboração, escreveu Fiammetta, novela amorosa de aguda psicologia, o *Corbaccio* ou Labirinto de Amor, uma desiludida sátira contra as mulheres e, acima de tudo, o *Decamerone* (Decamerão ou Livro das Dez Jornadas). Aqui, sete donzelas e três rapazes, refugiados da peste que assola Florença em 1348, entretêm-se, em uma *villa* afastada, com danças, cantos, jogos e narrativas. São nelas que se descortinam a crônica ou a pintura realista das classes sociais, assim como os tons satíricos, dramáticos, elegíacos ou maliciosos das condutas humanas, vistos sob uma perspectiva bastante cética. Este mundo de Boccaccio é uma cultura em decadência, falta de ideais, entregue agora ao esteticismo, à ironia, aos apetites e jogos de sedução. O Decamerão é uma espécie de Divina Comédia ao inverso. Sua capacidade imaginativa dirige-se não para o sublime espiritualizado, mas para a matéria já corrompida.

A contribuição de Geoffrey Chaucer para a literatura inglesa não é objeto de contestação. Em primeiro lugar, renovou as formas literárias então vigentes, substituindo, por exemplo, as aliterações da poesia do "Midlle English" pela rima; adotou o decassílabo, unidade métrica que se tornou comum na poesia subseqüente, tanto quanto o "couplet" e o "rondeau" franceses, e ainda o estilo chistoso de Boccaccio. Troilo e Cressida (*Troilus and Criseyde*) constitui uma recriação enraizadamente britância do Filostrato, enquanto os Contos de Canterbury (*Canterbury Tales*) são ecos do Decamerão. Nessas obras, Chaucer investe no realismo, entendido como representação "ao natural dos homens" e de seus defeitos, expostos ao ridículo. Pelos Contos (texto em verso que começa "Quando abril, com sua doce chuva, molha as raízes da secura de março"), desfilam vários tipos sociais da época. Trata-se de uma peregrinação que sai de Londres em direção a Canterbury, onde se encontra o túmulo de Thomas Becket, e durante a qual cada um dos romeiros se mostra com seu linguajar e características particulares: o cavaleiro, a aristocrata, um homem da lei, o eclesiástico, o marinheiro, o moleiro, a burguesa casamenteira, o médico, o cozinheiro. Mais alegóricos são os poemas *The House of Fame*, nos quais se expõem os caprichos às vezes incompreensíveis da glória, e *The Parlament of Foules* (O Congresso dos Pássaros), tendo por tema as prescrições da Natureza sobre a reprodução.

ARTE MINIMALISTA, MINIMALISMO

1. Corrente das artes plásticas surgida no início da década de sessenta, nos Estados Unidos, com predominância de objetos escultóricos, e, em sua origem, contrária ao expressionismo abstrato e à figuração da arte pop. Avessa às possibilidades de manifestações emotivas, mesmo que gestuais, negou ainda qualquer característica simbólica à elaboração artística. Assim, toda composição, abstrata e não-representativa, deveria apenas "existir", isto é, ser mínima, sólida, visível, primária e absolutamente "neutra". Daí os volumes elementares, as formas mínimas, as superfícies lisas. Um conceito que, por sinal, já houvera sido sugerido por Malevich, na segunda década do

século XX, e por Giacometti, nos anos trinta, por meio de obras rigorosamente geométricas. Exemplos da tendência são o Monumento de V.Tatlin, de autoria de Dan Flavin, um conjunto de tubos brancos de neon que, faticamente, emitem luz; as colunas nuas de Robert Morris; os monólitos negros de Tony Smith; os empilhamentos de objetos seriados (blocos, tijolos) ou as barras horizontais de Carl Andre; a obra Bandeira Elevada ("Die Fahne hoch"), de Frank Stella, quatro conjuntos de retângulos espelhados e simétricos, constituídos por linhas cinzentas sobre fundo preto. Essa indiferença visceral ao significado das coisas e aos fenômenos do mundo que o minimalismo propôs foi descrita por Ad Reinhardt em 1960: "Tudo é prescrito e proscrito. Somente dessa maneira não existe adesão ou dependência de qualquer coisa. Somente uma forma padronizada pode ser sem imagem; somente uma imagem estereotipada pode ser informe; somente uma arte 'formulizada' pode ser isenta de fórmulas". 2. Movimento musical de fronteira entre o erudito e o popular, mais em voga durante os anos 70 e 90, caracterizado por uma técnica de composição que se utiliza de harmonia única ou "estática", isto é, de padrões repetitivos, ritmo constante ou com pequenas variações, prolongamentos de notas e de timbres isolados. Pelo fato dos elementos compositivos serem reduzidos e constantemente retomados, cria-se uma sensação de música modal, circular ou meditativa, por influência ou semelhança com as músicas de tradição balinesa ou indiana, por exemplo. Obras minimalistas foram criadas tanto para apresentações concertantes como para óperas e bailados. Entre seus autores mais conhecidos encontram-se Philip Glass, Michael Nyman, La Monte Yong, John Adams, Steve Reich e Terry Riley.

ARTE MÓRBIDA

Tendência das artes plásticas surgida na Inglaterra, na última década do século XX, caracterizada por esculturas, performances ou instalações arranjadas literalmente, ou ainda representativas, de corpos, vísceras, órgãos, sangue ou até mesmo excrementos de homens e de animais. Como derivação tardia do expressionismo, pretende simbolizar atitudes consideradas violentas, perversas, sanguinárias ou mesmo escatológicas do ser humano. Seus representantes mais notórios são Demien Hirst e Marc Quinn (ingleses), Kiki Smith (norte-americano) e Christian Lemmerz (teuto-dinamarquês).

ARTE POVERA

Movimento artístico originalmente italiano e integrado, de maneira mais abrangente, à chamada arte conceitual, surgido em fins dos anos sessenta (século XX), em Turim, Gênova e Roma. A denominação foi sugerida pelo crítico e defensor da corrente Germano Celant, em 1967, aproveitando a expressão "teatro pobre" de Grotowski. Sob o rótulo, preconizou uma "prática artística crítica e anticultural", que não apenas retirasse a impressão "santificada" dos objetos, mas que fosse adequada às manifestações rebeldes da juventude e dos movimentos estudantis da época. Após as experiências da arte pop, que incluiu em seus temas os objetos da publicidade, a arte *povera* abandonou a concepção da obra como fenômeno durável ou permanente, tentando afastar-se de uma realidade comercial. Opondo-se ao "assentimento" dos artistas pop ao sistema mercantil, pretendeu ser a manifestação de uma ruptura total. Daí ter a ela se referido Carlo Argan nesses termos: "Não se deve fazer a obra de arte porque a obra de arte é objeto; numa sociedade neocapitalista ou de consumo, o objeto é mercadoria; a mercadoria, riqueza; a riqueza, poder. Mesmo uma obra de arte violentamente agressiva e ideologicamente direcionada seria logo absorvida e utilizada pelo sistema". Preferiu-se, ao contrário, realizar "composições" de vida efêmera ou mutável, chegando-se a atitudes radicais e bizarras como as fezes enlatadas expostas na Museu Cívico de Turim, em 1970, especialmente dedicada ao movimento. Mais comumente, optou pelo uso de materiais pobres (daí a denominação), precários ou "irrecuperáveis" – um recurso já utilizado por

Joseph Beuys – e pela possibilidade de o trabalho ser modificado por uma ação espontânea ou pré-determinada, mas, neste último caso, lançando-se mão de tecnologias avançadas. Por exemplo, tubos de neon submergidos em cera e cuja irradiação de calor a fazia derreter. Ou o "punho fosforecente" de Gilberto Zorio (um punho de mãos fechadas sobre fundo negro), que se valia de um processo físico: a cada dez segundos, a luz se apagava e o fósforo irradiado na obscuridade conferia ao objeto uma coloração verde brilhante. Outra concepção bastante difundida, além desse "transformismo", foi a de obra de arte como criação de jogos gratuitos ou de relações meramente absurdas, à maneira dadaísta, como o conjunto de cinqüenta cartões postais de Alighiero e Boetti, autofotografado não como uma só pessoa, mas como irmãos gêmeos de mãos dadas. Além dos artistas já citados, integraram a corrente Mario Merz, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Luciano Fabro, Pino Pascali, Giulio Paolini e Gianni Kounellis. *Arte Conceitual e *Minimalismo.

ARTE PRÉ-HISTÓRICA

Os artefatos e as representações simbólicas da assim chamada arte pré-histórica são aquelas anteriores ao aparecimento da escrita e da constituição de Estados. Por isso mesmo, seus períodos variam bastante, tanto em relação aos inícios e términos, quanto às durações e regiões étnico-geográficas. Essa denominação, que no entanto ganhou a preferência de historiadores e arqueólogos europeus, foi cunhada pelo francês Gustave d'Eichthal, em 1843. Nas Américas, no entanto, e para os povos da região, o termo mais usual é o de arte pré-colombiana (antes de Colombo), ou seja, aquela que antecede as conquistas espanholas e portuguesas. No velho continente, a pré-história tem sido subdividida em três grandes períodos: a Idade da Pedra (que inclui o paleolítico, o mesolítico, o neolítico e o calcolítico), a Idade do Bronze e a Idade do Ferro.

As representações humanas mais antigas já encontradas até o momento (dois desenhos geométricos grafitados) datam de, aproximadamente, 75 mil anos antes de nossa era (caverna de Blombos, na África do Sul). Mas uma regularidade na produção de objetos com características simbólicas só apareceu por volta de 50-40 mil anos a.C., após a difusão do "homo sapiens sapiens" (o "homo erectus" já dominara o fogo e estabelecera um espaço doméstico, e um de seus ramos, o homem de Neandertal, passara a enterrar os mortos). Esta época mais remota, que se estendeu até por volta de 10 mil a.C., é chamada de paleolítico superior, seguida pelo mesolítico (entre 10.000-6.500), pelo neolítico (6.500-4.500) e pelo calcolítico, ou Idade do Cobre (4.500-2.000). O domínio, ainda que incipiente, das metalurgias do bronze e do ferro deu origem aos períodos subseqüentes: à Idade do Bronze (2.00-800) e à do Ferro (800 até o império romano, na dependência da região e da respectiva cultura material).

Idade da pedra e a pintura rupestre - Um dos marcos do paleolítico superior foi a constituição de uma certa identidade cultural, que transparece na manipulação de formas e na modificação ou acréscimo de funções dos objetos naturais, principalmente a pedra. Cada grupo humano diferenciou-se de comunidades vizinhas, impondo seu próprio "estilo" à confecção manual de utensílios. Com isso, os objetos naturais incorporaram também a função de signos distintivos da horda primitiva. Mas ainda no interior desse vasto período original, as peculiaridades da manufatura e das representações simbólicas permitiram a identificação de quatro estágios ou eras temporalmente iguais de cerca de cinco mil anos: a aurinaciana (30.000), a gravetiana (25.000-20.000), a solutriana (20.000-15.000) e a magdaleniana (15.000-10.000), sendo esta última conhecida como o período "clássico" da arte paleolítica, em decorrência de suas magníficas pinturas murais (rupestres ou ainda parietais).

A arte aurinaciana, cujos mais requintados objetos encontram-se em pequenas regiões da França e da Alemanha, já era capaz de confeccionar pequenas estatuetas e gravar figuras de animais em pedra ou marfim. A escultura de um homem com cabeça de felino, com cerca de trinta centímetros, proveniente da gruta de Hohlenstein-Stadel, constitui um extraordinário exemplo dessa arte. Bem mais numerosos, no entanto, são os signos abstratos e as estilizações dos sexos feminino e masculino (grutas de Cellier, Blanchard ou Belcayre).

O período seguinte do gravetiano estendeu-se geograficamente por quase toda a Europa atual, indo da Espanha às fronteiras da Rússia com a Ucrânia. A produção figurativo-simbólica dos povos da época, quantitativamente maior do que no aurinaciano, deu nítida preferência às "vênus esteatopígicas", isto é, a estatuetas femininas dotadas de grandes seios e nádegas, a sugerir, provavelmente, o culto à fertilidade. As dimensões mais comuns são as que variam de 6 a 15 centímetros e três delas, a de Grimaldi (Itália), a de Willendorf (Áustria), feitas em pedra, e a de Lespuge (França), gravada sobre marfim, apresentam-se como obras-primas do período. Todas elas seguem um esquema semelhante – a de um losango, em que a cabeça e os pés, trabalhados sumariamente, ocupam as extremidades; no centro, os seios, a bacia e o ventre aparecem hipertrofiados. Nesta fase, as estatuetas já eram também manufaturadas com barro cozido e, muito provavelmente, acompanhavam os grupos em seus constantes deslocamentos.

O solutriano, por sua vez, esteve restrito ao sudoeste da França e ao nordeste da Espanha, caracterizando-se por um talhe preciso das pedras, em forma de folha de louro (para uso em lanças e como faca), pelo início da pintura rupestre e um maior desenvolvimento do baixo-revelo em pedra. Tratou-se de uma aparente evolução de técnicas pictóricas e do entalhe, acompanhada pela invenção do arco e da flecha, tanto quanto da agulha de costura. Também aqui multiplicaram-se os objetos talhados em osso e pedra, destinados ao uso cotidiano, habitualmente decorados com figuras da fauna. Assim, bastões e propulsores de dardos trazem inscritas silhuetas de animais e signos gráficos elegantemente desenhados e ordenados, tanto quanto colares e berloques de adorno.

O magdaleniano instituiu-se, por fim, como o período mais exuberante da pintura parietal, realizada preferencialmente no fundo de grutas ou cavernas, como as de Niaux, Font-de-Gaume, Trois Fréres, Lascaux ou Altamira. Nelas, o naturalismo alcançou seu primeiro nível de elevada composição e vigor. Os temas mais corriqueiros foram dedicados às renas, bisões, cervos, cavalos e mamutes, em sua maioria desenhados de perfil. Inteligentemente, os artífices aproveitaram os arqueamentos das paredes para criar a impressão de volumes. Tudo indica que as pinturas estavam ligadas às necessidades imediatas de sobrevivência, a uma vida de apresamento da caça e a possíveis rituais mágicos, propiciatórios ou de fertilidade, elaboradas com objetivos práticos, ou seja, com pouquíssimas probabilidades de efeito ornamental ou de expressão subjetiva.

A esse respeito, comenta ainda Arnold Hauser: "O que mais importa, no que respeita ao naturalismo pré-histórico, não é ser este, ou não, mais antigo do que o estilo geométrico, mas sim o fato de relevar já todas as fases típicas de desenvolvimento por que a arte virá a passar nos tempos posteriores, não constituindo, de modo algum, um mero fenômeno instintivo, estático e à margem da história, como o consideram os eruditos obsecados pela arte geométrica e rigorosamente formal. É uma arte que, partindo da fidelidade linear à natureza, e nas qual as formas individuais estão ainda exteriorizadas rígida e laboriosamente, se encaminha para uma técnica muito mais ágil e sugestiva, quase impressionista. Trata-se de um processo que revela como se foi aperfeiçoando a compreensão acerca da maneira de dar a impressão ótima final numa forma progressivamente mais pictórica, instantânea e aparentemente espontânea. A exatidão do desenho atingiu tal nível de virtuosismo que tornou possível traduzir atitudes e aspectos

sucessivamente mais complicados, movimentos e gestos cada vez mais arrojados... O estado de natureza, indiscriminadamente instintivo, foi há muito ultrapassado" (História Social da Literatura e da Arte). Essa procura pela exatidão, que inclui a forma, a preocupação com a cor e o movimento, parece derivar de um pensamento ou atitude que julgava o ato de representar uma ação real. Pintar, mais do que sugerir, antecipava ou conduzia ao fato esperado.

Do ponto de vista técnico, os artífices utilizavam óxidos de ferro para as cores castanho, ocre, amarelo e vermelho, e o carvão vegetal para o preto. Os pigmentos, dissolvidos em um pouco de água, eram aplicados com pincel de crina, com os dedos ou soprados em tubos (aerografia). Convém observar ainda que as pinturas rupestres das grutas de Tuc d'Audoubert e de Chauvet de Vallon, estas últimas descobertas em 1994, colocaram em dúvida a datação das pinturas paleolíticas. O estilo magdaleniano ali encontrado, em desenhos de rinocerontes e leões, parece retroagir ao período inicial do aurinaciano.

No mesolítico, a tendência geral da arte tornou-se predominantemente abstrata. O fim do período glacial aumentou as zonas florestais, atraiu as comunidades para as novas áreas e estimulou as migrações. Apenas em regiões delimitadas, como nas comunidades de Gogul, Espanha, Alta, Noruega (pinturas), ou de Lepenski Vir, na Iugoslávia (estátuas em pedra), a "tradição figurativa" teve prosseguimento.

Neolítico, aparecimento da arquitetura - Um lento mas progressivo movimento de colonização do continente europeu, com origem nos planaltos da Anatólia (Turquia), começou a se alastrar por volta de 6.500 a.C. Nos territórios próximos às margens orientais do Mediterrâneo já se haviam formado centros populacionais importantes, como os de Çatal Hüyük, Hacilar, Can Hassan, Mersin, tanto quanto Khirokitia (Chipre) e Cnosso (Creta), contemporâneos de vilas orientais igualmente em fase de expansão (Jericó e Beidha, na região palestina, Hassuna, Nínive, Shanidar e Samarra, no vale do rio Tigre, ou Ur, Eridu e Obeid, no sul do rio Eufrates). Todas essas localidades praticavam a agricultura, as trocas comerciais e a produção de artefatos cerâmicos. E algumas delas deram origem às primeiras edificações arquitetônicas monumentais, com funções religiosas (Eridu ou Çatal Hüyük).

Na Europa, esse novo período, caracterizado também pela expansão da agricultura sendentária, pela domesticação de animais e pela criação de gados, correspondeu ao neolítico, complementar e mesmo substituto das atividades caçadoras e coletoras. As atividades agropastoris ensejaram ainda ao homem neolítico a edificação das primeiras vilas permanentes e, portanto, da experiência arquitetônica, substituindo-se progressivamente as habitações circulares (a maioria em barro), por plantas quadradas ou retangulares. O que, por sua vez, permitia a ampliação das células familiares.

No estágio final do neolítico, começaram a surgir cemitérios ou necrópoles, a indicar a ocupação permanente das comunidades. Em seguida, no calcolítico, erigiram-se os primeiros exemplos de túmulos com funções honoríficas (provavelmente a chefes de clãs), que se tornaram monumentos de cerimônias coletivas e de identidade cultural. De maneira genérica, as colonizações tiveram um adensamento pioneiro na região balcânica (Iugoslávia, Croácia, Bulgária, Romênia, Eslovênia), atestadas pelas numerosas peças de olaria pintada, contendo motivos geométricos, e pelos enfeites de pedra e de conchas. Em seguida, partiram dos Bálcãs duas outras correntes de povoamento: uma no sentido das costas do Mediterrâneo (Grécia, sul da Itália, pela via do Adriático), e outra em direção às regiões atravessdas pelo Danúbio. Levas que, ao longo dos séculos, voltariam a se reencontrar no centro e a oeste. Entre as mais estudadas pela arqueologia contemporânea encontram-se as de Vinca (Iugoslávia), Azmat e Kovacevo (Bulgária),

Cucuteni e Gumelnitsa (Romênia), Strelice (Morávia), Kökenydomb (Hungria), Domica (Hungria e Eslovênia), Dimini e Protoseskio (Grécia).

As manifestações estéticas, provavelmente em decorrência das frentes móveis de colonização, passaram, inicialmente, por um visível empobrecimento, considerando-se as variações das formas utilizadas em peças funerárias e objetos cerâmicos. Na península balcânica, a primeira fase neolítica (~6000 -5000) teve como representações mais corriqueiras as estatuetas femininas da "deusa mãe", à qual se atribuía a fecundidade, relacionada, por sua vez, à imagem da potência sexual do touro (vasos zoomórficos). Trata-se de uma arte que parece ter como função principal o que os especialistas chamam de "gestão social e simbólica da sexualidade". As deusas, realizadas em terracota ou já em mármore, conservaram a modelação esquemática das antigas "vênus" do gravetiano, mas lhe foram acrescetados rostos mais detalhados, com olhos em forma de "grãos de café", à maneira turco-oriental. Na fase mediana do neolítico, os caracteres sexuais reduziram a sua evidência e os particularismos tipológicos aumentaram com a expansão migratória. Por volta do 5° milênio, um dos traços marcantes da arte foi o desenvolvimento de decorações geométricas, simétricas e complexas, aplicadas a objetos cerâmicos, à estatuária e mesmo às paredes das habitações, como se os artífices manifestassem um "horror ao vácuo", isto é, a superfícies nuas ou lisas. Assim, as incisões e as excisões (entalhes que criam relevo) dos grupamentos de Vinca ou de Vadastra (este na Romênia) demonstram um fino, paciente e laborioso trabalho artesanal.

Arte e diferenças sociais - O calcolítico trouxe consigo as manifestações primárias da divisão do trabalho, da demonstração do poder e das desigualdades sociais. Essa conclusão baseia-se na existência de túmulos destacados, cujos corpos encontram-se depositados em covas monumentais para os padrões da época, revestidas com lajes de granito e sobre as quais se elevam estruturas de pedra e de terra. Datam igualmente dessa fase os mais antigos objetos de metal da humanidade – o cobre e o ouro –, utilizados em artefatos domésticos e em armas. Os vínculos com as potências sobrenaturais, isto é, as atividades religiosas, parecem ter adquirido maior autonomia no interior das comunidades. Construções separadas, por vezes comportando colunas e afrescos, foram achadas em vários sítios balcânicos. E na Europa do oeste, sistemas de fossos e de paliçadas indicam rituais propiciatórios. São depósitos de estatuetas, túmulos e ossadas espalhadas, com registros de dupla inumação (exumação e reenterramento). Objetos de prestígio se multiplicaram, atribuindo-se a artífices especializados o encargo de confeccioná-los, e aos seus possuidores a marca de prestígio ou dominação.

Um dos documentos mais significativos dessas transformações socioculturais encontra-se na necrópole do sítio de Varna, na Bulgária. O corpo da tumba 43 foi inumado com variados adornos de ouro, inclusive suas vestes, evidenciando ter sido ele um indivíduo de estirpe superior. Alguns outros túmulos foram construídos com intenções simbólicas, ou seja, destinados a abrigar não um corpo, mas sim máscaras igualmente ornamentadas com lâminas de ouro. As graduações sociais também puderam ser observadas nas diferenças das habitações. Essa cultura, denominada Gumelnitsa (tendo por referência os achados romenos), estendeu-se durante séculos dos Cárpatos ao Mar Egeu. Do ponto de vista técnico, os objetos cerâmicos e de metalurgia encontrados já indicam a existência de técnicas de construção de fornos, de tubulações e de foles que pudessem resistir e manter temperaturas muito altas (por volta de mil graus centígrados), exigidas em ambas as manufaturas.

No correr do IV e III milênios, surgiram as primeiras representações guerreiras e masculinas, elaboradas em baixo-relevo, sobre estelas funerárias, como as das regiões ucranianas de Kernosovka, Natalevka ou de Konstantinovka (figuras que passaram a concorrer com a estatuária predominantemente feminina dos períodos anteriores). Foi

essa também a época dos monumentos megalíticos, que se estendem, no norte da Europa, da Ucrânia a Portugal. As imensas edificações em pedra – os dólmens ou menires – possuíam três funções, conforme as teorias mais recentes: servir como câmaras mortuárias para personalidades importantes, como cemitérios coletivos e ainda como espaços reservados de culto. O primeiro aspecto confirmaria a existência de comunidades já hierarquizadas, enquanto o último parece viável pela presença de relevos entalhados. O repertório dessas figuras sugere uma simbologia codificada que abarca, mais comumente, discos solares, ondas, serpentes, machados, carroças, barcos, touros e círculos concêntricos.

Os dólmens ou menires comportam ao menos um túnel de acesso, formado por lajes de pedra, que dá acesso às câmaras mortuárias. Estas aqui são grandes o suficiente para conter várias centenas de corpos, sendo imperceptíveis do exterior, onde também existem espaços consagrados a rituais (locais para fogueiras e depósitos de objetos cerâmicos). Certos dólmens acham-se erguidos de maneira isolada, enquanto outros se dispõem circularmente – os chamados *cromlechs*, típicos das Ilhas Britânicas. Ainda hoje torna-se difícil conceberem-se as técnicas de suas construções. Os enormes blocos de pedra, com maior freqüência o granito, exigiram forças consideráveis para serem diretamente cavados, ou ainda destacados, transportados (por quilômetros de distância) e finalmente montados. A partir do segundo milênio (1.800 em diante), as construções megalíticas foram apropriadas pelos povos celtas, cuja expansão, iniciada a sudoeste da Alemanha, alastrou-se pela França, Grã-Bretanha, Espanha, nortes da Itália e de Portugal.

ARTE PRIMITIVA. *NAÏF, NAÏVE E *ARTE BRUTA

ARTE RUPESTRE

Constitui o conjunto das primeiras imagens feitas pela humanidade – a arte das origens –, registradas em superfícies rochosas (rupestres), tanto ao ar livre como no interior de cavernas. Nestas últimas, embora em número bem menor, concentram-se os mais belos e elaborados exemplos, alcançados durante os períodos do paleolítico superior (entre 50 e 10 mil anos a.C.), ou da quarta glaciação, incluindo as técnicas dos sítios aurinaciano ou aurignacense (30-25 mil anos), gravetiano (25-20 mil anos), solutreano (20-15 mil anos) e magdaleniano posterior (15-10 mil anos), como os das cavernas de Lascaux e Niaux (na França) e de Altamira (Espanha). Integrada aos estudos e pesquisas gerais da arte pré-histórica (consultar em separado Pré-Histórica, Arte), a arte rupestre compõe o seu mais importante acervo, indicando que tanto o impulso de representação como a capacidade de criação simbólica fizeram parte decisiva do processo de hominização. Tal fato é atestado não apenas por sua ancestralidade, como pela difusão geográfica, pois que se disseminou em todos os continentes. Até o momento, a primeira destas manifestações recua a um período entre 200 e 300 mil anos – uma série de cúpulas gravada sobre a parede de uma caverna, na Índia. Basicamente, existem dois grupos de arte rupestre: os pictogrifos, ou pinturas, geralmente obtidos com o uso de ocra, ou ocre (argila oxidada e de colorações que transitam entre o vermelho, o amarelo e o castanho); e os petrogrifos, gravações efetuadas por incisão ou raspagem, diretamente sobre a rocha. Na opinião do paleontólogo Emmanuel Anati, a grande maioria dessas expressões relaciona-se com atividades de alimentação, as sexuais ou de fertilidade e delimitação de territórios. Suas imagens podem ainda ser subdivididas em três classes, assim constituídas: a) pictogramas ou mitogramas – figuras reais, ainda que estilizadas, de seres humanos, animais e objetos, como seus próprios instrumentos; b) ideogramas – signos repetidos que se associam aos pictogramas em formas de discos, ziguezagues, bastões, ramos ou flechas, ou ainda sugestivos de árvores, falos, vulvas, lábios, serpentes, etc; c) psicogramas – registros abstratos e aparentemente expressionistas,

talvez derivados de gestos emotivos. Tais imagens podem estar isoladas ou relacionadas, por justaposições ou por seqüências. Outra categorização já efetuada é a que distingue, dado o predomínio de certos motivos ou cenas, os povos caçadores arcaicos (sem conhecimento de arcos e flechas), os coletores arcaicos (cuja economia baseava-se na colheita de frutos selvagens), caçadores superiores (com domínio sobre armas), pastores-criadores (criadores de gados) e os de economia complexa (incluindo a agricultura da fase neolítica).

ARTE NO SÉCULO XX - AS CARACTERÍSTICAS DO ROMPIMENTO

Influências na arte - Pode-se considerar uma banalidade ou truísmo o fato de as expressões artísticas possuírem vínculos ou receberem influências marcantes do universo cultural de seu tempo – das organizações e dos conflitos sociais, das forças produtivas, dos níveis tecnológicos e científicos disponíveis, das estruturas políticas, das ideologias e mentalidades predominantes, das concepções mítico-religiosas vigentes, entre tantos outros fatores permanentemente em jogo.

E não podemos ainda esquecer as eras passadas, as tradições para as quais se retorna ou com as quais se defronta ("A história da arte é a história das formas inventadas contra as formas herdadas" – Malraux).

De qualquer maneira, há sempre um envolvimento histórico e uma perspectiva contemporânea, o que resulta em situações cambiantes, mutáveis e transitórias, tanto na percepção de mundo de seus criadores, nas características da arte produzida, como nas estruturas sociais para as quais se dirige. Tal evidência não chega ao ponto de induzir um único sentido, de estabelecer uma ligação rígida ou absolutamente necessária entre infra-estrutura socioeconômica e superestrutura simbólica. Pois é também indubitável que duas civilizações ou culturas de bases materiais semelhantes e conviventes produzem valores, conteúdos e formas artísticas próprias. Conseqüentemente, distintas entre si. Uma poderá ser mais racionalista e, outra, sensorial. A primeira mais naturalista, enquanto a segunda estilizada ou espontânea. Como haverá diferenças de percepção, de tratamento, de técnicas empregadas e de significados atribuídos às obras.

Rompimento de um código - O século XX, entretanto, conheceu rupturas e inovações até então inusuais, tanto nas formas como na profundidade e no dinamismo com que ocorreram. Basta voltarmos nossa atenção para as transformações políticas, socioeconômicas e, sobretudo, para aquelas científicas e tecnológicas gestadas no século precedente e que se concretizaram de modo espantoso na época contemporânea. Se nos lembrarmos ter sido ele caracterizado, entre dezenas de fatores, não apenas por conquistas democráticas e sociais, mas por totalitarismos até então impensados; pelos confortos crescentes de vida pública e satisfações privadas, por experiências cinéticas de velocidade, como também pela irrupção simultânea das massas e das minorias, pelas crises econômicas de efeito mundial, pelos extermínios sem precedentes e uma perspectiva de destruição global.

Durante o decorrer do século, a tensão existente na Beleza – bem observada por Baudelaire – entre um desejo de expressar o eterno, o imutável, o memorável, e outro de captar o circunstancial, o fugaz, a inovação na atualidade (que "é o transitório, o fugidio, o contingente, é a metade da arte") acabou por se distender e deslizar, com mais intensidade, para este segundo prato da balança. É claro que todos os períodos anteriores foram também fases contemporâneas. Quando o gótico instalou-se na concepção arquitetônica, chamou-se-lhe *opus modernum*, diferente então do românico *opus antiquum*. Logo, que diferença no processo criativo poderia existir entre as eras mais antigas e o século XX?

Se de maneira genérica compararmos as escolas ou estilos desenvolvidos entre o Renascimento – incluindo-se nele as estreitas alusões ao antigo classicismo, bem como às figuras religiosas do medievo – e o final do século XIX, poderemos notar ao menos uma constante a permear as modificações produzidas nas diversas concepções e expressões da arte, qual seja, a *conservação de um código*, a invariância de um núcleo ou a estabilidade de certos princípios em torno dos quais se propuseram e se realizaram as variantes e os choques poéticos. A permanência desse código fundamentava-se na convivção de que a arte não era um "problema em si", mas uma forma de expressão capaz de iluminar e proporcionar um conhecimento sensível às aspirações e conflitos humanos, sobrepujando a efemeridade irredutível da existência. Com isso, instalou-se uma tradição milenar na cultura ocidental – aquela da mimese figurativa ou da representação de um universo comum e identificável historicamente, fosse ele "hierático", "idealizado" ou "naturalista", a vinculação a uma teia cerrada de significados, de alusões ou de associações míticas, religiosas, sociais ou políticas –, mas que foi sendo progressivamente abandonada. Em síntese, a arte possuía uma *crença*, religiosa ou racional, que evitava a corrosão de seus fundamentos e de suas finalidades.

Para Walter Benjamin, a fotografia revelou-se a arma inicial deste grande impacto: "Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, a fotografia... os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém poderá negar. Eles reagiram professando a 'arte pela arte', ou seja, uma teologia da arte. Tal doutrina conduzia diretamente a uma teologia negativa: terminava-se, efetivamente, por conceber uma arte *pura* que se recusa não apenas a desempenhar qualquer papel essencial, mas até mesmo submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva" (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica). Pois havia naquele caráter comum de transcendência – no sentido de uma "presença esquiva", mas ainda assim humana ou divina *além* da obra – algo de alegórico, a exigir uma memória, uma analogia, uma comparação entre diversos domínios das culturas anteriores e em curso. Mantinha-se uma distância, uma evocação de tipo sagrado, mesmo nos assuntos profanos, a que o autor denominou de "aura" (conferir o verbete). De outro ponto de vista, isto é, no âmbito das técnicas ou das competências, a ritualização ou a normalização dos aprendizados, dos saberes e dos modelos "acadêmicos" minimizou-se a ponto de quase desaparecer.

Escrevendo em 1933 sobre o assunto, disse Herbert Head (A Arte Agora): "Ocorreram revoluções na história antes de nossos dias. Há uma revolução a cada geração, e periodicamente, mais ou menos a cada século, temos uma mudança de sensibilidade maior ou mais profunda que reconhecemos como um período – o *Trecento*, o *Quattrocento*, o Barroco, o Romântico, o Impressionista e assim por diante. Mas realmente creio que já podemos distinguir uma diferença qualitativa na revolução contemporânea: não é tanto uma revolução, que implica subversão ou mesmo um retorno, mas sim uma dispersão, uma degeneração, alguns diriam uma dissolução... A meta de cinco séculos de esforço europeu foi claramente abandonada". Já no final do século, críticos como Malcolm Bradbury e James McFarlane afirmam que o modernismo "é a única arte que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do 'princípio de incerteza' de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas" (Modernismo).

Artes plásticas e "desumanização" - Assim, tomando-se as artes plásticas como exemplo inicial, as realidades humanas e naturais ainda permaneceram no impressionismo como elementos do código representativo e tectônico, apesar das simplificações formais e da economia dos traços, das escolhas subjetivas e da decomposição das cores em manchas, da recusa em se empregar transições graduais (esfumatos). Correspondeu à "última orientação que se baseia num critério de gosto universal. Depois de sua dissolução, não tem sido mais possível classificar estilisticamente quaisquer das diferentes artes ou das diferentes nações e culturas... A arte moderna é, porém, antiimpressionista ainda noutro sentido: é uma arte fundamentalmente 'feia', que foge à euforia, às formas fascinantes, às tonalidades e às cores do impressionismo. Na pintura destrói os valores pictóricos, na poesia sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens, e na música prescinde da melodia e da tonalidade. Implica uma fuga angustiada a tudo o que é agradável e dá prazer, a tudo o que é atraente" (Arnold Hauser). Com o cubismo, a tendência de rompimento tornou-se radical. Quebraram-se as noções anteriores da perspectiva central e da simetria das proporções. E instalaram-se, ao mesmo tempo, a multiplicidade dos pontos de vista e a geometrização das figuras. Daí à abstração completa, deu-se um passo rápido, explosivo e de larga predominância. O modernismo não apenas se desfez muitas vezes da figura humana – o que para certos teóricos "desumanizou" as artes –, como "desocidentalizou", parcialmente, a antiga noção de representação visual, signo de outra realidade.

Desumanização da arte seria uma espécie de fundo compartilhado entre as novas manifestações. E título do famoso opúsculo de Ortega y Gasset, publicado em 1925. Não se trata de uma desconsideração crítica à sensibilidade que então se forjava. O autor constatava essa tendência até com admiração, por achar que o lirismo exorbitante do romantismo já não tinha nada a dizer. Em sua opinião, ninguém mais aguentava os melodramas de Beethoven e de Wagner. Daí a façanha de Debussy: "a partir dele, é possível ouvir música serenamente, sem embriaguez e sem prantos. Aquela transformação do subjetivo em objetivo é de tal importância que diante dela desaparecem as diferenciações posteriores". Em suas palavras, a desumanização consiste no seguinte: "Longe do pintor (por exemplo) ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la. Com as coisas representadas no quadro tradicional poderíamos conviver ilusoriamente... Com as coisas representadas no quadro novo, é impossível a convivência: ao extirpar seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual... Não falta nela sentimentos e paixões, porém, evidentemente, essas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana... São sentimentos especificamente estéticos. Esse prazer, para o artista novo, emana do triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar, em cada caso, a vítima estrangulada". Impossibilitado de prever os rumos que o futuro tomaria, Gasset sugeria, no entanto, certas questões. Entre outras, as seguintes: "Se agora dermos uma olhada de soslaio na questão de qual tipo de vida se sintomatiza nesse ataque ao passado artístico, nos sobrevém uma visão estranha, de gigante dramatismo. Porque, ao fim e ao cabo, agredir a arte passada tão genericamente é revoltar-se contra a própria Arte, pois que outra coisa é concretamente a arte senão o que se fez até aqui?".

Convivência de opostos, abandono das tradições e experimentalismo - De outro lado, estabeleceu-se um vínculo inesperado entre uma civilização racionalizante e tecnologicamente avançada (no sentido que Weber lhe atribui) e as formas artísticas de

culturas místicas ou tradicionalistas (africanas, asiáticas ou ameríndias). Fundiram-se dois extremos – de um lado, os arcaísmos e, de outro, as imaginações futuristas. Ou seja, os artistas não apenas reagiram contra as mentalidades aristocrática e burguesa, do tipo "vitoriano", como incluíram nessa contestação todos os cânones de um passado comum e ocidental. Os recém-chegados apegaram-se às configurações, experiências e conceitos de um mundo científico e industrial revolucionário (energia, massa, linhas de força, velocidade, simultaneidade) para a criação de uma sensibilidade inusitada, absorvendo, ao mesmo tempo, aquilo que fosse espontâneo, "primitivo", grotesco, distante, exótico ou de proveniência colonial, como os manipansos africanos, o colorido dos crepons japoneses, as "chinoiseries", as sonoridades javanesas ou indianas. Ou seja, uma estética sem peso histórico no predominante mundo europeu, culto ou mesmo popular.

Simultaneamente, erigiu-se uma necessidade de formas extremamente conceituais, e não apenas perceptivas: "Eu não conseguiria retratar uma mulher em toda a sua beleza natural. Não tenho habilidade necessária. Ninguém tem. Devo, portanto, criar uma nova beleza, uma beleza que me aparece em termos de volume, de linha, de massa, de peso e, por meio dessa beleza, interpretar a minha impressão subjetiva" (Braque). Ou mergulhou-se na voragem das técnicas, como se fossem elas o único alívio ainda possível para uma civilização sem deuses e limites: "...não tínhamos um Amante ideal que alçasse até as nuvens sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer nossos salmos... A Morte, domesticada, me ultrapassava a cada curva para estender-me graciosamente a pata... Saiamos da racionalidade como de uma horrível casca e atiremo-nos como frutos apimentados de orgulho dentro da boca imensa e torta do vento. Entreguemo-nos como pasto ao Ignoto, não por desespero, mas apenas para preencher os profundos poços do Absurdo" (Marinetti). Mesclaram-se portanto o espontâneo, o instintivo, a pureza técnica e um pressentimento radical de efemeridade humana. E diferentemente dos padrões místicos, conservadores ou repetitivos que as culturas extra-ocidentais exprimiam, a nova mentalidade optou pelo experimentalismo, pela mutação constante, pelo transitório (origem das instalações, performances, *happenings* e *body art* posteriores), eximindo a arte de pretensões ao intemporal, ao absoluto, ao eterno. O traço, o movimento, a cor ou o volume deixaram de estar a serviço de uma analogia, de uma referência, de um sentido ou finalidade ulterior, para se converterem, todos eles, em expressões auto-expositivas. A técnica adquiriu vida própria e, nesse sentido, acompanhou o espírito dos novos tempos, comprometido com a invenção, a pesquisa e o encanto tecnológicos. Também reveladora dessa busca e presunção é a afirmativa de Franz Marc (Aforismos): "A arte vindoura será a forma a ser assumida por nossas convicções científicas; ela será nossa religião, nosso centro de gravidade, nossa verdade. Será profunda e densa o suficiente para oferecer a maior das formas, a maior das transformações já vividas pelo mundo".

Algo de semelhante ocorreu com a escultura, embora ela tenha convivido com a figuração mais do que a pintura. Pois houve artistas que se mantiveram adeptos de uma representação identificável, mesmo se distanciando do tratamento pormenorizado, da modelagem lisa e acabada, ou da elevação tectônica. A novidade tornou-se evidente, por exemplo, na aspereza das superfícies, no uso de volumes côncavos (negativos), interiorizados, ou em soluções inusuais de equilíbrio. Muitos outros, ao contrário, preferiram uma dissolução grotesca ou radical da figura humana. Caminharam para uma construção estritamente geométrica de massas espaciais, marcada por vazios e inflexões indeterminadas, sem planos fechados. Nessa linha, não é raro encontrarmos obras semelhantes a objetos "naturais", ou seja, como se fossem esculpidos aleatoriamente pelas forças da natureza, sem a intervenção humana.

Esse aspecto de acaso, de aleatório ou de acidental na maneira de conceber a obra gerou um problema até então inimaginado. Pois se não existe uma intenção prévia

original, relativamente clara ou distinta, como recompor, no ato da apreciação, o mesmo percurso que permitiria seu entendimento e simpatia emotiva? Como reencontrar o caminho das seleções e das escolhas que, em princípio, também fazem parte da distinção do ato artístico? Poder-se-ia contra-argumentar que os objetos da natureza também excitam uma contemplação de ordem estética e que, excluindo-se a possibilidade de uma consciência divina, ainda assim persistiria a aceitabilidade ou a exeqüilibilidade de uma "arte natural". Ocorre, no entanto, que essa linha de pensamento reabre a discussão, tendo em vista ser a obra de arte um artefato *simbólico*, uma criação *cultural*, desde que a idéia de cultura permaneça como fenômeno essencialmente humano, distinto e interpretativo da natureza.

Na arquitetura, eliminaram-se os elementos tradicionais das ordens – por exemplo, arcos, frisos, colunas e seus capitéis – e, com eles, os estreitos laços decorativos e alegóricos com as outras artes, ou seja, a inclusão de tracerias ou tratamento escultórico e pictórico das construções. Devotando-se preferencialmente à frieza dos aspectos volumétricos ou espaciais, fez surgir o "nudismo arquitetônico". Pois mais do que restringir-se a funções utilitárias, as arquiteturas passadas sempre tiveram a tarefa de simbolizar manifestações de caráter religioso, de condições sociais, de valores plásticos que estimulassem o sentido visual. Daí seus visíveis componentes cenográficos. Já na opinião de um típico arquiteto contemporâneo, como Adolf Loos, "o ornamento é um crime". Na mesma trilha estiveram o despojamento e a geometrização estética da Bauhaus, baseados em configurações simples de cubos e prismas. Um tipo de racionalismo que, ao internacionalizar-se, tendeu a desconsiderar as características culturais de povos e regiões. Neste caso, entretanto, acrescentaram-se à pureza estética ou os postulados da funcionalidade e da visão ambiental (espaços arquitetônicos contínuos, intercomunicáveis, "democráticos"), ou o princípio generoso e humanista da fusão do belo e do útil (o desenho industrial, o design) na utilização de objetos corriqueiros, como o mobiliário e demais equipamentos ou artefatos domésticos.

Quanto à música erudita, o sistema tonal foi posto em xeque com o advento da dodecafonia, do atonalismo, do serialismo, do bruitismo ou das composições concretas, aleatórias e eletracústicas (a esse respeito, ver Música Erudita no Século XX). No terreno literário da poesia, após o aparecimento do verso livre com seus períodos flutuantes de frases curtas e longas ("redescoberto" por Walt Whitman em meados do século XIX), o emprego da rima, o rigorismo da métrica e o domínio do ritmo expiatório (sílabas fortes contrapostas a sílabas átonas) passaram a segundo plano (o romantismo e o simbolismo conservaram princípios mínimos de versificação, o primeiro recuperando, como novidade, usos populares e arcaizantes). Já no período em questão, a liberdade dos arranjos tornou-se extrema, "prosaica", assimétrica, polirrítmica, até se chegar à poesia gráfico-visual-concreta (também calcada no geometrismo plástico) ou à morte pura e simples do verso, nos futurismos russo e italiano.

Mesmo a arte da narração, o romance (consultar), menos suscetível de transformações radicais, chegou a ser objeto de experiências limites e contrárias à figura do personagem ou à evolução de um enredo. Foi o que se passou com o *nouveau roman* francês, tido por Robbe-Grillet como a tentativa de "desintegração da equivalência verossimilhança-verdade; destruição do tempo em proveito da memória; substituição de um observador limitado pelo romancista demiurgo e onisciente...O romance do século XIX conhecia apenas o destino. No moderno, apenas se conhece o momento instantâneo, nada existindo além do presente".

Forma pura, ludismo e auto-suficiência - Essa revolução instaurou-se portanto, e desde o início, como busca incessante da *forma pura*, de uma configuração desimantada de idéias extra-artísticas, exclusiva, autárquica. Sem dúvida cerebral, mas avessa à

retórica e às figuras metafóricas (um componente indisfarçável dos códigos tradicionais), tornou-se progressivamente anticonceitual. Menos antropocêntrica e biomórfica, na análise já mencionada de Ortega y Gasset, a arte culta trocou o antigo ritual de uma razão especular (na forma) e reordenadora da vida (no conteúdo) pela pulsão liberalizante de "energias vitais". Ou seja, Apolo foi retirado de cena para que Dioniso se entronizasse, na ausência agora de mitos sagrados, de profecias ou de valores políticos. Preferiu-se o irônico, o lúdico, ao transcendental.

Entre nós, e nas pegadas do crítico espanhol, José Guilherme Merquior procurou demonstrar como o espírito lúdico-dionisíaco assumiu, no plano da forma, esse experimentalismo habitual e crônico do século. Perseguindo-se o novo pela novidade, insaciavelmente, substituiu-se a durabilidade, a tentativa de superar a existência e aproximar-se do eterno, pelo efêmero típico da vida, que se refaz continuamente; o acabado pelo processo, ou por combinações intermináveis de uma série. Desta formalização estética proveio a "impessoalidade" da obra, agora claramente ascética e higiênica, concretizada em jogos de cores e de volumes abstratos, em objetos absolutos (Duchamp e seus *ready-mades*) ou na incorporação desejada do acaso, do imprevisível, do aleatório (principalmente na pintura, na escultura e na música). Cada obra converteu-se em código autônomo, internamente construído e auto-suficiente. Na concepção de Clement Greenberg, o enaltecido crítico da arte contemporânea, ao se julgar uma obra de arte "devemos levar em conta tão-somente suas intenções, não seus resultados". O problema é saber-se que artista não admitiria "a melhor das intenções". Se de um lado a pesquisa "estética" pôde desenvolver-se livre e subjetivamente, ela o fez em detrimento dos velhos estilos e da sedimentação ("O que há de tão surpreendente no período moderno é o fato de não existir nenhuma palavra que possamos empregar dessa maneira", ou seja, estilo neoclássico, barroco, romântico, etc, nas opiniões de Bradbury e McFarlane). Já no plano do conteúdo, a opção mais visível recaiu ou no grotesco (a partir do cubismo e do expressionismo), ou na paródia (do tipo dadaísta) às alusões tradicionais. O novo ceticismo não pôde adaptar-se ao culto, aos imperativos morais, nem à fidelidade das recordações passadas. Seu "vitalismo" tendeu, preferencialmente, para uma exploração obsedante da sensibilidade, para os movimentos livres, gestos primitivos ou aleatórios (que se incluam aqui as danças moderna e pós-moderna – consultar Dança), para uma liberalização espontânea e misteriosa do inconsciente (como no surrealismo).

O teatro entregou-se também à dramatização dos sentidos e para os sentidos, pelo menos em suas manifestações de vanguarda. Desde a primeira década do século, a realidade tornou-se-lhe incongruente: "O realismo acabou. Chegou a hora de transportar para o palco o irreal. É necessário representar a vida não como ela é, de fato, mas tal qual em sonhos e visões a vê o artista, nos seus momentos de inspiração. Seria necessário traduzir cenicamente essa visão dos seres e das coisas, à moda dos pintores, músicos e poetas da nova escola, cujas obras não possuem contornos nítidos, melodias acabadas ou pensamentos formulados com clareza. A força da nova arte dramática deve provir de uma combinação, de uma harmonia de cores, de linhas, de sons e assonâncias, capazes de criar uma impressão geral que influa inconscientemente no espectador" (Stanislavski, a respeito do Estúdio Teatral, antes da revolução soviética). Na mesma época, Meyerhold enfatizava que "o movimento, numa representação, é o meio expressivo mais poderoso: o papel do movimento cênico é o mais importante de todos os elementos teatrais. Privado da palavra, do figurino, de todos os elementos outros, o teatro continua teatro somente com o ator e sua arte do movimento". Assim, em diversas ocasiões, o teatro racionalista da linguagem, de base literária ou de diálogos, perdeu importância frente à interpretação corpórea das idéias e das sensações antes verbalizadas, dando-se relevo aos efeitos tecnológicos, cenográficos, de luzes e de sons.

De modo insuspeito ou consciente, muito do que se fez teve ainda um eco das concepções de Artaud: “A ação do teatro não repousa no plano social. Menos ainda no da ética ou da psicologia... Esta obstinação em fazer os personagens falarem sobre sentimentos, paixões, desejos e impulsos de ordem psicológica, nos quais uma única palavra ocupa o lugar de inúmeros gestos, é a razão. E o teatro perdeu sua verdadeira *razão* de ser”.

Liberdade negativa (Lukács) - Essa tendência manifesta à pureza e ao caráter impessoal da arte culta teve suas raízes mais férteis na crescente subjetividade do período romântico. A idéia e a condição de liberdade exigida pelo artista acompanharam, ao menos teoricamente, as transformações políticas, sociais e econômicas trazidas pelo liberalismo e pelas estruturas de produção e de troca capitalistas. De maneira genérica, nada deve prender o criador: nem a regra formal, nem o objeto do conteúdo. Por esse motivo, na opinião de Georg Lukács, a única medida da arte hoje é a afirmação livre e total da personalidade ou, mais exatamente, do *humor* do artista. Para ele, o artista antigo jamais foi livre e nem sequer compreenderia o que atualmente chamamos de “liberdade da arte”. Em primeiro lugar, dada a sua condição social de nascimento e classe; mais importante do que isso, pelo fato da arte fazer parte da vida pública e se destinar a uma assistência e a um reduto relativamente determinados. Conhecia-se a quem se dirigir e de que modo o fazer. Dentro dessas condições, no entanto, os grandes artistas souberam extrair os ingredientes necessários para traduzir e refletir suas imagens particulares, as orientações mais profundas da existência e as transformações da realidade vivida. Embora dirigida socialmente, aquela arte demonstrou-se fecunda e atraente. Pois a liberdade e as contribuições pessoais manifestaram-se justamente nos aspectos ideológicos e simbólicos da criação: ou seja, naquilo que é fundamental para o fenômeno artístico. Esperava-se do autor a faculdade de perceber o essencial do tempo, das relações ideológicas, das motivações psíquicas e das formas estilísticas. Em suas palavras, “Esta arte é mais livre porque está mais profundamente ligada à essência da realidade do que fazem supor os atos que se manifestam em sua gênese objetiva e subjetiva” (Arte livre ou arte dirigida?). Já no século XX, “o artista novo encontra-se, considerada a função social da arte, na situação do produtor de mercadorias em relação ao mercado abstrato (genérico e impessoal). Sua liberdade é – na aparência – tão grande quanto a do produtor de mercadorias. Na realidade, as leis do mercado dominam o artista pela mesma razão por que dominam, em geral, o produtor de mercadorias... A relação entre o artista e seu público não perdeu somente seu caráter imediato; um intermediário novo, especificamente moderno, introduziu-se entre eles: o capital... Essa situação determina o caráter da liberdade da arte no sentido moderno, seu conteúdo verdadeiro e as ilusões que necessariamente a acompanham... A maioria dos artistas modernos, e precisamente os melhores entre eles, contempla com cólera, desespero e mesmo horror o caos da sociedade que os envolve, que quer reduzi-los à sua semelhança. Desse momento em diante, a liberdade artística se funda sobre a subjetividade exacerbada... A noção de liberdade é então, para o artista moderno, uma noção abstrata, formal e negativa: ela só contém a reivindicação de proibir a quem quer que seja de intervir nesta suprema autoridade pessoal”.

Por essas razões, o artista, na qualidade de produtor de um bem econômico, deverá não poucas vezes submeter-se à lógica do mercado, às demandas ou preferências de um público indistinto. O eventual “sucesso” obtido com uma “fórmula” tende a conservá-lo preso ao padrão economicamente mais vantajoso.

Irracionalismo, “tudo é arte” e a “morte da arte” - Parte da crítica viu ainda na arte culta do século ou a ausência de conteúdos transcendentais, ou a presença mais ou

menos ostensiva do irracionalismo. No primeiro caso, por exemplo, teriam desaparecido o sentimento, a imagem e a referência ao que é divino e espiritual: "Nossas formas estéticas exploram o vazio, a branca liberdade, que derivam do retraimento (*Deus absconditus*) do messianismo e do divino. Se a 'precisão santificada' de Job e sua Mulher (tela de Georges de La Tour) ou uma paisagem de Giorgione expressam a epifania de uma presença real, se esta proclama o parentesco da arte com a encarnação do mistério... Malevitch e Ad Reinhardt relevam seus encontros com uma 'ausência real'... É com esta ausência que nós esgrimimos frente a um espelho, ou, como o diz justamente a língua alemã, com sombras ("Schattengefecht")... nenhum homem pode ler integralmente ou responder de maneira responsável à estética se 'sua carne e suas fibras' sentem-se à vontade na racionalidade cética, se estão confortáveis na imanência... O humanista, em contraste fundamental com o cientista, tende a experimentar o sentimento de que a aurora e o sol do meio-dia já se encontram às suas costas" (George Steiner, Presenças Reais).

No segundo caso, uma anedota contada por Degas talvez ilustre esse desconforto da razão. Certa vez o pintor teria perguntado a Mallarmé: - "Quando o senhor tem a idéia de um poema, como faz para convertê-la em obra? ". Ao que o poeta respondeu: - "Não se faz um poema com idéias, mas com palavras". Verdadeira ou não, a piada chama a atenção para o fato de que o jogo das combinações formais tenha, sob vários aspectos, arruinado os sentidos humanos que antes se esperava da obra. O entendimento deslocou-se em favor da estrita imaginação do autor. E se tudo é possível, a extensão na qual ele pode se mover se torna incomensurável. Os significados flutuam à deriva, sem compromissos com as demais instâncias extra-artísticas e que, historicamente, sustentaram a criação. Se a arte nunca houvera sido o terreno do falso ou do verdadeiro, passou também, muitas vezes, a não ser o lugar do belo ou do feio, da moralidade ou da imoralidade, do sublime ou do real, da afirmação ou negação de uma crença. Qualquer critério se autojustifica, mesmo resumido ao insólito, ao heteróclito ou ao escandaloso. "Todo o mundo é artista", decretou Joseph Beuys em meados dos anos cinqüenta, acrescentando ainda que "a criatividade é apenas o que se pode definir e se justificar como ciência da liberdade". Por conseqüência, a capacidade de se eleger e de se comparar valores parece desaparecer, em nome de uma liberdade ilimitada, ou passa a ser "problemática" a ponto de sobre ela suspender-se o juízo. Daí um fato marcante da época estar nas relações entre obra e público, pois nunca os sentimentos experimentados foram tão ambíguos, instáveis, enigmáticos ou carentes de elucidações conceituais, só possíveis de compreensão fora dos próprios objetos artísticos. Essa explosão de todos os critérios de valor, que se multiplicam à deriva num estado de "êxtase", levou Baudrillard a dizer que: "A arte prolifera por toda a parte. O discurso sobre a Arte mais depressa ainda, mas com seu caráter próprio, sua aventura, sua força de ilusão, sua capacidade de recusar o real e de opor ao real outro cenário, onde as coisas obedecem a uma regra do jogo superior... em que os seres, à imagem das linhas e das cores sobre a tela, possam perder seu sentido, exceder a própria finalidade e, num ímpeto de sedução, reunir-se à forma ideal, nem que seja a da própria destruição. Nesse sentido, a Arte desapareceu. Desapareceu como *pacto simbólico*, pelo qual ela se distingue da pura e simples *produção de valores estéricos*... As 'obras' já não se trocam, nem entre si nem em valor referencial, já não têm a cumplicidade secreta que é a força de uma cultura. Já não as lemos, e decodificâmo-las segundo critérios cada vez mais contraditórios... É porque suscitam em nós uma indiferença profunda que podemos aceitá-las simultaneamente... Toda a maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda a insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético" (Transestético – A Transparência do Mal).

O século XX viu proclamada a morte da arte, ao menos como existiu desde as suas origens pré-históricas. Ao lado dos fatores espirituais já mencionados, lembremos

também as causas materiais desse anúncio fúnebre, na opinião de Carlo Argan: "A chamada morte da arte não é senão a decadência consumada de um conjunto de *técnicas artesanais*, que já não se coordena com o *sistema industrial* da produção – em muitos casos, da produção dos mesmos tipos de coisas que eram produzidos pela arte. É inquestionável, porém, que essa decadência criou um vazio cultural, por ora ainda não preenchido. Assim se explica por que a chamada morte da arte não acarretou o desaparecimento dos artistas e das instituições que se ocupam da difusão do conhecimento de suas atividades. É preciso tomar consciência do vazio deixado pela arte no contexto cultural, decidir a sorte da soma de valores constituída pelo legado ainda presente das civilizações artísticas do passado; esse legado artístico ineliminável ainda é, pelo menos em termos quantitativos, o componente principal do ambiente material da existência, aquele que caracteriza as cidades" (Arte Moderna).

Habituar-se à mudança - Ainda assim, Umberto Eco, valendo-se da idéia de "plasticidade da consciência", de William James, e da fenomenologia de Merleau-Ponty, argumenta em defesa das novas experiências estéticas: "Mesmo ao nível dos processos intelectivos, *habituar-se*, neste universo, já não é coisa recomendável. E se existe um bom hábito a adquirir, é habituarmo-nos a mudar com a máxima rapidez a nossa atitude perceptiva face às coisas. E, por conseqüência, também a nossa sensibilidade, os nossos comportamentos emotivos, as próprias coordenadas dos juízos morais, a capacidade de aceitar e definir situações humanas, a capacidade de nos movermos num contexto social que sofre o contragolpe de outras mutações que se verificam em outros níveis e que, por sua vez, provoca uma instabilidade dos valores e dos conhecimentos... o homem, no seu todo, em suma, *deve habituar-se a não se habituar*, deve ver na mudança, na revisão dos esquemas, na dinâmica de uma reprodução contínua dos modos de estar no mundo e de ver o mundo, a nossa condição normal e privilegiada. Daí a função pedagógica da arte contemporânea e a justificação mais simples daquela vertiginosa sucessão de linguagens que caracterizou a aventura da arte no século... A arte não fez mais do que respeitar o ritmo que a ciência marcou ao nosso modo de estar no mundo; não pôde esperar que o próprio público se habituasse a uma solução para lhe propor a seguinte, porque, na verdade, o que importava era habituar o público a não adquirir hábitos, a habituar-se à sucessão, a nunca descansar sobre um modelo estabelecido" (Função Progressiva da Pintura Moderna). Ver também Modernidade e Pós-Modernidade.

ARTES APLICADAS

Existem pelo menos dois sentidos para as artes aplicadas que não se confundem. O primeiro é aquele de técnicas que intervêm intrinsecamente na elaboração ou fabricação de um objeto, concebido ao mesmo tempo de maneira funcional e estética. Aqui, os princípios artísticos e as formas de manufatura do objeto já condicionam, antecipadamente, a sua confecção. O segundo é o que o faz sinônimo de artes decorativas (consultar à parte) ou, mais modernamente, de desenho industrial ou *design*. Com este significado, corresponde a uma forma abreviada da expressão que lhe deu origem em meados do século XIX: artes aplicadas à indústria.

ARTES DECORATIVAS

As artes decorativas ou aplicadas abrangem uma variada gama de técnicas e de objetos manufaturados que, na verdade, servem não apenas como ornamentação (acréscimo de adornos a um objeto já realizado), mas, igualmente, como utensílios de uso pessoal, doméstico ou público. Por conseqüência, dizem respeito: 1) à organização visual interna da arquitetura; 2) aos objetos ou trabalhos que integram um ambiente maior ou mais complexo (o vitral de uma edificação, as gravuras ilustrativas de um livro). Nelas se

incluem: a) o mobiliário em madeira (a cujas peças podem agregar-se partes em metal, tecido, tapeçaria, couro ou fibras vegetais) e metal, incumbido de suprir as necessidades de mesas, cadeiras, sofás, poltronas, armários, consolos, gabinetes, escrivaninhas, etc); b) a *cerâmica*; c) a *ourivesaria*; d) a *tapeçaria*; e) os *desenhos industrial e gráfico*; f) a *vidraria* (ver os termos em itálico); g) a encadernação artística; h) a serralheria forjada ou batida; i) a relojoaria de móvel. A partir do século XX, as artes decorativas foram grandemente absorvidas pelos diversos ramos industriais, modificando suas características anteriores de produtos únicos, artesanais ou elaborados sob encomenda. Seus objetos passaram a ser também reproduções em série de um modelo, destinados ao consumo generalizado de uma sociedade de massa. Desde então, o termo que se impôs internacionalmente foi o de *design*.

ARTES E OFÍCIOS. →ARTS AND CRAFTS

ARTES MENORES
Costuma-se assim denominar aquelas artes que, embora dependentes de uma concepção visual e de uma composição plástica, não são consideradas Belas-Artes (pintura, gravura, escultura e arquitetura). Confundem-se, portanto, com as chamadas *artes decorativas ou aplicadas.

ARTES PLÁSTICAS BRASILEIRAS NO FINAL DO SÉCULO XX
Katia Canton

O espaço para o novo

Os anos 50 representam um período de grande maturidade para a arte brasileira. Esse é o momento em que o Brasil vive a promessa de crescimento e modernização, com o desenvolvimento marcado pela política econômica do presidente Juscelino Kubitschek. A indústria siderúrgica cresce junto com a agricultura, estabelece-se o plano de metas, encontra-se petróleo em solo brasileiro e, em 1960, em meio ao centro-oeste, funda-se a nova e moderna Brasília, nova capital do país.

Em paralelo aos esforços europeus para reconstituição do continente após a Segunda Guerra, o Brasil procura se recriar como país novo, moderno. E se legitima através da criação de uma nova arte – a concreta.

Em 1951, alguns anos após a inauguração dos grandes museus de arte, como o Masp e o MAM em São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro, é criada a Primeira Bienal de Arte em São Paulo, que atribui à escultura Unidade Tripartida, do suíço Max Bill – uma simples fita de Moebius feita em aço inox, em que as pontas se unem – o grande prêmio de escultura. Essa obra abstrata torna-se um símbolo do interesse dos artistas brasileiros pela criação de uma arte regida pela sensatez, pelo racional, pelo essencial.

Durante toda década de 1950, o país viu crescer, particularmente em São Paulo e Rio de Janeiro, movimentos de arte concreta e neoconcreta, respectivamente, que resultaram em uma linhagem artística madura, ciente de suas especificidades como sistema de informação materializado a partir de processos mentais e sistemáticos. Promessa de construção do novo, o concretismo/neoconcretismo persegue uma linguagem universal e libera a arte de questões externas a si mesmas.

A experimentação conceitual

A liberdade clamada pela obra de arte ganha novos contornos a partir dos anos 1960/70, com o desenvolvimento da chamada arte conceitual. Nesse momento, artistas do mundo ocidental se rebelam contra o mercado de arte e a coisificação de suas

criações, transformando suas criações em processos de reflexão sobre a vida, num momento histórico marcado por grandes turbulências.

No cenário internacional, o movimento hippie se confronta com a Guerra do Vietnã e o acirramento da direita na política norte-americana. No Brasil, assim como em grande parte dos países da América Latina, um governo militar altamente centralizador reprime as liberdades individuais.

Os artistas questionam o sentido e os meios de expressão usados pela própria arte e substituem métodos e suportes tradicionais, como a pintura e a escultura, experimentando trabalhar com objetos de consumo cotidiano, artefatos, xerox, textos, vídeos, performances, o próprio corpo como tela. Materiais precários e muitas vezes efêmeros anunciam a possibilidade de a arte se desgarrar de seus aspectos mais objetuais para exercer papéis sociais e políticos. Atuando sob o regime militar, artistas criam estratégias simbólicas e metáforas para penetrar o cerco à liberdade de expressão, acusar a mercantilização da arte, apontar para a necessidade de interação ativa da obra como o público, comentar a evanescência da arte e a fragilidade da vida.

A celebração do cotidiano

Já o panorama dos anos 1980, que marca com nitidez a transição da era moderna para a contemporânea ou pós-moderna, se configura por outras mudanças políticas profundas. Nesse momento, o mundo soviético, com sua promessa socialista, é vencido pelo processo da *glasnost,* repercutindo na derrocada do comunismo e culminando com a derrubada do muro de Berlim e a reunificação da Alemanha, já em 1990. Gorbatchev torna-se uma das personalidades políticas mais marcantes do mundo ocidental. A China sofre uma reforma cultural e ingressa paulatinamente na economia de mercado.

O Brasil é marcado pela abertura política e a transição democrática, com o final do regime militar e a instituição das eleições diretas em 1984. Tancredo Neves vence as eleições para presidente mas morre antes de assumir o cargo, que fica com o vice, José Sarney.

Um contexto de desemprego e recessão marca o período, enfraquecendo o poder reivindicativo de sindicatos e associações. Enquanto isso, cresce no país uma oferta de consumo relativa à indústria cultural e aos objetos tecnológicos de consumo doméstico, com CDs, canais de TV a cabo e por assinatura. Apoiados por leis de incentivo fiscal, proliferam exposições de arte de grande porte, espetáculos de teatro, balés. A enorme força dos meios de comunicação de massa influenciam fortemente jovens artistas, que formam a chamada Geração 80.

As pinturas da Geração 80, que se organizam em torno de mostras coletivas, como *A Pintura como Meio* (1983, MAC, São Paulo) ou, mais claramente, com *Como Vai Você Geração 80?* (1984, Parque Lage, Rio de Janeiro) são marcadas por uma preocupação em comunicar-se imediatamente com o observador. Muitas vezes, essas telas revelam figuras que carregam a sensibilidade dos cartuns e do grafite, espelhando uma manifestação significativa no contexto das cidades nos anos 80.

Os grandes formatos se relacionam a essa necessidade rápida e imediata de chamar a atenção do público, ao mesmo tempo em que incitam um reencontro com o prazer e com a emoção provocados pelos gestos das pinceladas e pela cor, combatendo um certo tédio provocado pela linguagem considerada hermética ou cifrada que caracteriza o projeto da arte concreta ou conceitual.

Os *happenings* e mostras que acontecem em locais alternativos, fora do circuito comercial são pouco a pouco substituídas por um fortalecimento do mercado, das galerias, das casas de leilão, enquanto que os jovens artistas da Geração 80 tornam-se nomes conhecidos, focos da mídia do momento.

Substituindo a característica mental da arte concreta e agenda claramente política que movia a arte conceitual, a arte da geração 80 inclui comentários sociais que estão pincelados às realidades cotidianas, mas se estruturam de formas demarcadamente individuais.

A busca de um sentido para o mundo

O período de transição entre os anos 80 e 90 produz um forte impacto na formação artística da nova geração e passa a compor as bases para um novo mundo.

Nesse mundo, o sistema de corporações e o anonimato reestruturam as relações sobre um terreno globalizado. A queda do muro de Berlim e o final do comunismo reajustam as estruturas políticas mundiais em favor do neoliberalismo. A AIDS, o Ebola e outros vírus fatais desafiam um mundo que parecia dominado e controlado pela ciência. A física quântica, o projeto genoma e as clonagens de DNA relativizam conquistas científicas, enquanto que as ciências da complexidade apresentam ao mundo uma estreita ligação entre arte, ciência e tecnologia. A internet e seus desdobramentos virtuais constróem promessas de núcleos cibernéticos de vida e reafirmam o conforto doméstico dos contatos humanos à distância.

Uma nova espiritualidade, impulsionada pela virada de século e milênio, toma contornos através de pensamentos e atitudes como a da chamada *new age,* testemunhando também a popularização de filosofias e práticas orientais como o budismo e a ioga. Dentro de uma onda de comportamento neo-conservador, revaloriza-se a família e nasce o chamado pós-feminismo, encabeçado pela acadêmica norte-americana Camile Paglia, sublinhando radicalmente as diferenças de gênero entre homens e mulheres.

O crescimento de poluentes, o desgaste da camada de ozônio da estratosfera, o aquecimento generalizado e gradual do planeta e a iminência de uma falta d'água pura em médio prazo fazem da ecologia a palavra de ordem de um número crescente de grupos e ONGs, ainda que problemas ecológicos estejam na esfera da rede de interesses econômicos dominados pelo Primeiro Mundo.

A importância dada à moda, ao mundo das aparências e "atitudes", aliado a uma tecnologia sofisticada de cirurgias plásticas, implantes, aparelhos de ginástica, vitaminas e outras substâncias químicas, além das possibilidades de modificações genéticas que se abrem com os primeiros seqüenciamentos cromossômicos fazem do corpo um campo de experimentações futuristas.

Culturalmente, uma busca de originalidade e experimentações, que caracterizavam a vanguarda modernista do século 20, é substituída pela atitude de busca de celebridade, transferindo o foco das preocupações e olhares, da produção para o produtor, da obra para o autor. Um exemplo desse tipo de comportamento está no sucesso absoluto da revista *Caras*, lançada no Brasil em 1993, pela editora Abril, seguidas de várias concorrentes no gênero.

No contexto econômico, um desgaste dos mercados primeiro-mundistas e demandas de expansão ditadas pelo corporativismo e pela globalização impulsionam a busca de mercados alternativos, lançando discursos "politicamente corretos", ativando termos como transculturalidade ou multiculturalismo, ao mesmo tempo em que guerras étnicas explodem pelos limites da nova geografia mundial, baseadas em atos terroristas.

As guerras e necessidades políticas e econômicas provocam um fluxo geográfico internacional, fazendo com que os deslocamentos humanos instaurem uma nova noção de identidade e nacionalidade. O espaço flexível e instável, emblemático da era global, se expande em um tempo também marcado pela instabilidade e pela fragmentação de informações e pelo excesso de imagens e de estímulos de múltiplas naturezas. Tempo e espaço se redefinem na linguagem dos videoclipes da MTV, na comunicação via internet, nos painéis eletrônicos de alta definição e movimento, instalados estrategicamente nas

grandes cidades, observados pela massa de automóveis estagnadas no trânsito. Junções de grandes corporações, como por exemplo a AOL e a Time Warner, transformam as redes de informação em novos e superpotentes monopólios de poder.

A esse panorama costura-se uma consideração fundamental para a produção artística que se desenvolve nos anos 90: a noção de que a originalidade da criação é um mito modernista. A busca de originalidade e autenticidade perde cada vez mais seu lugar e sentido em um mundo gerado pela pelos excessos de informação midiática e pela reprodutibilidade virtual.

O mundo da arte contemporânea move-se dentro de uma densa e intrincada rede que envolve o mercado, o sistema de museus e galerias, as feiras nacionais e internacionais, os salões, os curadores e críticos, as bienais, os colecionadores. A definição de arte está mergulhada em uma condição extrema de estranhamento e instabilidade, gerada progressivamente no percurso histórico das experimentações das vanguardas do século 20, particularmente desde as pesquisas do francês Marcel Duchamp e sua incorporação dos *readymades* ao universo artístico, passando pelas formas de abstração, pelo minimalismo, pelas experiências conceituais.

Essa instabilidade, repercutindo dentro de uma sociedade marcada progressivamente pela informação virtual e pela engenharia genética, desnorteia e intriga. Provoca. Não mais permite aos artistas adotar uma postura descolada dessas redes que amarram a vida. Os artistas contemporâneos não podem compartilhar de uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendental, pura, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real.

A arte não mais redime. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades.

Se logo após a efervescência da pintura instituída pela Geração 80 discutiu-se e polemizou-se uma teórica "morte da pintura", à geração 1990/2000 não cabe mais uma discussão sobre questões relativas aos suportes. A pintura não morreu, tampouco a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, internet e outros meios. Um elenco complexo e sofisticado de suportes e possibilidades matéricas se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por uma outra, ligada ao sentido.

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado nas preocupações formais que são intrínsecas à arte e que se sofisticaram no desenvolvimento dos projetos modernistas do século 20, mas que finca seus valores na compreensão (e apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade.

As relações de dualidade entre corpo e espírito, a memória e os registros pessoais são o grande e inquietante tema de uma nova geração. Ele se estrutura a partir de arranjos formais e construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, que levam em conta a sofisticação da estruturação de materiais e meios, oriundos dos projetos desenvolvidos pela vanguarda modernista, que marcou grande parte do século 20.

A produção contemporânea não é uma produção de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações realizadas no percurso do século 20 foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, dessa busca de sentido que se liga às especificidades de um novo contexto sócio-histórico. As heranças recebidas pelo modernismo--a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos que compõem os processos de concepção de uma obra de arte—são elementos que foram incorporadas pela nova geração, que soma a eles uma relação de sentido, significado ou mensagem,

criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói possibilidades de uma leitura única e linear.

Sem ser impulsionada por um projeto sócio-político específico e sem o respaldo de movimentos ou manifestos – a ação artística contemporânea é prioritariamente individual, baseada em formas de expressão pessoal e íntima –, a geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador de forma a incitar nele algum tipo de postura diante do mundo e da vida.

Essa relação toma corpo de uma forma que remete à intimidade de um diário. Ao contrário das grandes telas que caracterizaram a geração 80, a produção da geração 90/2000 tende a apresentar-se em dimensões miniaturizadas, aludindo a uma forma de colecionismo típico do universo e da sensibilidade femininos.

A crítica literária norte-americana Susan Stewart, autora de *On Longing* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984) relaciona a miniatura ao discurso do *petite feminine,* em que a redução das dimensões físicas resulta numa multiplicação de propriedades ideológicas, que conjugam intimidade e nostalgia. Outras vezes, lança um olhar poético, interrogador e irônico aos ícones que compõem esse universo urbano, doméstico, cotidiano, marcado por copos, pratos, batons, anéis, roupas cadeiras, panelas, camas.

Utilizando estratégias como uma sensibilidade feminina, de construções marcadas por uma dimensão intimista, artistas da geração 90/2000 apontam para uma crise de identidade que marca a vida contemporânea nos grandes centros urbanos, habitados por massas anônimas, pelo tédio gerado pelos movimentos cotidianos no ritmo acelerado das novas informações, pela virtualização das relações humanas e pela violência potencial que constrange e impede a relação mais autêntica do eu com o outro. Nesse sentido, os artistas se retratam, buscando, na contramão da história, formas de reconhecimento e inserção nas múltiplas teias da vida, mas o fazem com doses de estranhamento, de desconfiança, de cinismo até.

ARTESANATO

Refere-se, modernamente, à produção manual e específica de objetos utilitários ou simbólicos, decorrente de técnicas tradicionais e populares. De um lado, portanto, excluem-se do artesanato as artes cênicas (teatro, música, folguedos e danças) e, de outro, a fabricação em série, mecânica ou industrializada de peças decorativas ou de uso prático. Corresponde, enfim, às artes aplicadas de caráter folclórico, tais como a cerâmica, a tecelagem, a tapeçaria e o bordado, o entalhe em madeira e a ourivesaria. Do ponto de vista histórico, a noção de artesanato derivou da distinção latina e medieval entre *artes liberales* e *artes mechanicae*. Posteriormente, já no Renascimento, o declínio dos grêmios ou corporações de ofícios (premidos pelo mercantilismo e pelos desenvolvimentos dos sistemas financeiros e do trabalho "livre") acentuou a separação também valorativa entre as próprias artes manuais. Assim é que o vocábulo italiano *artigianato*, tanto quanto o francês *artisanat*, apareceram na transição do século XIV para o XV. Na Idade Média, as corporações constituíam a forma social predominante do trabalho artesanal, funcionando como núcleos monopolistas da produção e do aprendizado de técnicas. Entre elas, as dos químicos e pintores, as de escultores, entalhadores e ourives, as de arquitetos, pedreiros, marceneiros, tanoeiros, tecelões e tapeceiros, peleteiros e as de comerciantes. De grande influência entre os séculos XII e XV, essas associações chegaram a conquistar os poderes administrativo e político em cidades como Florença, Pisa, Siena, Gand, Bruges, Utrecht, Amsterdã ou Nuremberge. Mas a partir de meados do século XIV, a luta de classes entre os mestres ou chefes dos grêmios e os oficiais e aprendizes fez com que estes últimos se fossem convertendo em trabalhadores livres (excluídos das corporações). Ao mesmo tempo, as novas classes

burguesas e principescas passaram a construir e a necessitar de artistas que, individualmente, decorassem e transmitissem prestígio a seus palácios e castelos – sobretudo arquitetos, pintores e escultores. Nesse processo, as mesmas classes superiores tornaram-se colecionadoras e investidoras, instituindo um mercado autônomo de objetos artísticos. "O colecionador e o artista, trabalhando independentemente do cliente, são historicamente correlativos; no decorrer da Renascença aparecem lado a lado. Contudo, a alteração não se dá de súbito, mas representa um longo processo. Toda a arte da primitiva Renascença tem ainda um caráter de artesanato; variando de acordo com a natureza da encomenda, não se encontra na imaginação criadora, na própria expressão subjetiva, na inspiração espontânea do artista, mas na tarefa imposta pelo cliente... Cada produto tem ainda seu fim utilitário, exatamente definido e está em ligação concreta com a vida prática. A encomenda é feita para uma peça de altar... para uma pintura de devoção num aposento, para um retrato de família... e cada peça de mobília para um interior designado" (Arnold Hauser, História Social da Literatura e da Arte). Foram portanto as "belas-artes", realizadas por autores e vendedores livres em um mercado de encomendas aristocráticas e burguesas, as que conservaram a denominação simples e usual de arte, enquanto as demais seriam conhecidas, desde então, como artes menores, aplicadas, ou ainda artesanato. Este último tende a ser visto como a manufatura criada por operários anônimos, na qual se aplicam técnicas ancestrais, transmitidas por famílias ou grupos comunitários, e cujo consumo ocorre, majoritariamente, nos meios populares. *Arte, *Artes Decorativas, *Artes Aplicadas.

ARTS AND CRAFTS – ARTES E OFÍCIOS

Movimento estético e social de origem inglesa – Artes e Ofícios – que se difundiu em meados do século XIX, de características romântico-nostálgicas face à crescente mecanização e produção industrial de massa. Suas concepções teóricas iniciais foram formuladas pelo crítico de arte e de cultura John Ruskin, figura profundamente religiosa e quase mística, adepto de uma retomada do estilo gótico e de seus ornamentos, assim como da manutenção do trabalho artístico coletivo, produzido em corporações ou guildas. Defendendo teoricamente uma reformulação ética e social dos aspectos selvagens do capitalismo, propugnava por uma sociedade mais justa e solidária, base indispensável para que a civilização industrial readquirisse não apenas a força da espiritualidade medieval, como também o sentimento de beleza ou o sentido estético da civilização cristã. Para ele, a mecanização e a comercialização crescentes dos bens artísticos conduziam a sensibilidade contemporânea ao embotamento. No terreno da produção artística, o advento da máquina acabaria por separar o criador do pleno domínio de seus processos manuais de criação, permitindo que o trabalho mecânico e os valores por ela fabricados se tornassem autônomos (processo de alienação). Mas foi William Morris quem levou à prática os ideais de Ruskin. Por sua influência surgiram a *Arts and Crafts Exhibition Society* (1883) e duas associações, a de Trabalhadores de Arte (*Fine Art Workmen* - 1884) e a de Artesanato (1888). Convivendo com as contradições da época, Morris culpava, de um lado, a sociedade vitoriana e industrial por haver erradamente aplicado as inovações tecnológicas, sob um ponto de vista social; mas reconhecia, por outro, que elas poderiam ser benéficas em circunstâncias socialmente transformadas. Definiu a arte (*in Art under Plutocracy*) como sendo "a maneira pela qual o homem dá expressão ao seu prazer no trabalho". Seu valor reside, antes de tudo, no processo de criação, isto é, no prazer artístico e produtivo do esforço despendido. Logo, tanto as "belas-artes" quanto as artes aplicadas deviam retornar ao ambiente das oficinas e ateliês, à convivência social e ao domínio de técnicas complementares e compartilhadas, de predominância artesanal. A estética anticlássica do movimento, a valorização do trabalho coletivo e das artes aplicadas, bem como o estímulo ao prazer expressivo, na elaboração de novos padrões

ornamentais, contribuíram para o florescimento subsequente do **Art Nouveau* e, mais adiante, da **Bauhaus*.

ARTURIANO
As lendas medievais e as obras literárias relativas às aventuras do rei Artur e às façanhas de seus cavaleiros da Távola (Mesa) Redonda. O ciclo arturiano tem início com a *Historia Britonum*, de Nennius, escrita no começo do século IX, referindo-se às batalhas dos bretões contra os invasores saxões no século VI, embora Artur não seja ali mencionado como rei. Prossegue com os *Annales Cambriae* de meados do século X, e ganha relevo apenas em 1136 com a *Historia regum Britanniae* (História dos Reis da Bretanha), obra de Geoffroy de Monmouth, que lhe dedica dois dos doze livros produzidos. Neles, o personagem adquire o status de herói nacional e suas façanhas incluem a unificação da Grã-Bretanha, o casamento com a rainha Ginevra, a conquista das ilhas adjacentes, as festas da coroação, a traição de seu sobrinho Mordred, a batalha entre ambos, a morte do sobrinho e o retiro de Artur para a ilha de Avalon. Cerca de vinte anos depois da publicação da *Historia* de Monmouth, o clérigo Wace leva a cabo uma tradução francesa, acrescentando-lhe aspectos da instituição da Távola Redonda como conselho de iguais ou de pares do reino. A partir daí, o romanceiro medieval francês desenvolve novas versões com Chrétien de Troyes (entre 1160 e 1185, aproximadamente), em livros como "Le Chevalier au Lion", "Le Chevalier de la Charrette", "Perceval ou Le Conte du Graal", dando destaque às aventuras dos cavaleiros da corte (Parsifal, Lancelote, Ivan, Gawain, Gareth), passando o rei Artur a uma posição secundária. Por volta de 1195, Ulrich von Zatzikhoven publicou seu "Lanzelot" em gótico. A primeira versão portuguesa do ciclo – José de Arimatéia, de 1313 – consistiu da tradução de um dos livros escritos por Robert de Boron a respeito do tema (*L'Histoire du Graal*), sendo o outro "Merlin". Das obras arturianas ainda fazem parte, entre dezenas de outras, A Morte de Artur (Thomas Malory, meados do século XV, contendo 1507 capítulos, entre os quais as trágicas relações amorosas de Tristão e Isolda), Os Idílios do Rei (Tennyson) e Os Cavaleiros da Távola Redonda (de Jean Cocteau). Também o cinema explorou por diversas vezes essas narrativas em filmes como Os Cavaleiros da Távola Redonda, de Richard Thorpe; Lancelot, de Robert Bresson, ou Excalibur, de John Boorman. *Graal.

ARÚSPICES. *AUGÚRIOS

ÁRVORE DE JESSÉ
Expressão relativa a um desenho, pintura ou qualquer outra representação visual da genealogia de Cristo, criada na Idade Média. Da figura deitada de Jessé ergue-se o tronco de uma árvore, provindo as raízes da região abdominal, e cujos galhos simbolizam os "antepassados" da linhagem de Jesus. No topo encontra-se Maria Imaculada, tendo Jesus Menino em seus braços, ou ainda a Santíssima Trindade. Simboliza a frutificação ou a "arborização" da verdade cristã que se ramifica pelos tempos, de uma geração a outra. A canção folclórica brasileira Cálix Bento refere-se ao tema, em versos como: "De Jessé nasceu a vara / De Jessé nasceu a vara / e da vara nasceu a flor, oiá, meu Deus / Da vara nasceu a flor, oiá / E da flor nasceu Maria / E da flor nasceu Maria / De Maria o Salvador, oiá, meu Deus / De Maria o Salvador, oiá".

ASNO DE BURIDAN. *LIVRE-ARBÍTRIO

ASSEMBLAGE
Termo francês proposto por Jean Dubuffet para se referir ao trabalho de junção ou de reunião de elementos e de materiais diversos, executada normalmente por meio de cola

ou soldagem, tendo-se por intuito a criação de objeto artístico tridimensional. Embora Picasso e Braque, durante o cubismo, já tivessem lançado mão deste procedimento, a técnica foi mais aplicada a partir da década de 50 e das experiências de arte pop ou neo-dadaístas (por exemplo, Robert Rauschenberg, Edward Kienholz, Louise Bourgeois, Joseph Beuys).

ASSEMBLÉ, PETIT, LARGE
Em dança clássica, constitui uma das bases para os movimentos de salto. Em princípio, há dois tipos de assemblé: o pequeno (*petit*) e o grande (*large*). O pequeno assemblé consiste em sair-se da chamada quinta posição (pés inteiramente cruzados), fazer um *demi plié*, deslizar uma das pernas lateralmente, elevar-se do solo com essa postura, tendo-se os pés em ponta, e voltar à posição inicial, mas com inversão dos pés (o que estava à frente, na saída, toca o chão atrás, após a descida). O *large assemblé*, mais difícil e acrobático, principia como o anterior, mas, ao invés de se deslizar uma das pernas lateralmente, antes do pulo, exige-se que ela seja elevada em ângulo de 90 graus, com os pés apontados. Salta-se, na seqüência, e então as pernas se aproximam no ar, ligeiramente encurvadas para dentro, tocando-se o solo com ambos os pés, mas igualmente trocados em relação ao início do movimento.

ASSÍNDETO
Figura de construção retórica ou literária em que se retiram as conjunções coordenativas, a fim de separar e dar relevo às ações ou qualidades que se queiram expressar, como na famosa frase de Júlio César: “Vim, vi, venci”. “Passear, observar, conhecer, divertir-se”.

ASSONÂNCIA
1. A imperfeição ou aproximação sonora da rima poética, cujas palavras possuem terminações semelhantes apenas nas vogais e não nas consoantes, a partir das sílabas tônicas dos versos. Típica da lírica medieval galaico-portuguesa, como no exemplo seguinte: “Par Deus, coitada vIVO / pois não ven meu amIGO; / pois não ven, que faREI? / Meus cabelos, con sirgo (fita de seda) / eu non vos liaREI (prenderei)” (Gonçalves Portocarreiro). Consultar ainda Consonância e Rima. 2. Seqüência de palavras ou de sílabas, em verso ou prosa, que se assemelham, embora não sejam idênticas, constituindo uma figura retórica de harmonia: “Trazendo no deserto das idéias / O desespero endêmico do inferno” (Augusto dos Anjos).

ATELANAS
Antigas farsas curtas e populares, baseadas em cenas improvisadas pelos próprios atores, em torno de um tema principal – a “trica” ou enredo. Vazadas em linguagem chula ou obscena, desenvolveram-se primeiramente em Atela, cidade da Campânia, sul da Itália. Valiam-se de personagens-tipos ou estereotipados, imediatamente reconhecíveis por suas máscaras, como o velho e avarento Pappus, o bobo ou idiota Maccus, o esperto corcunda Dossemus ou o glutão e tagarela Buccus. Embora circunscritas às audiências plebéias, as “fábulas atelanas”, assim denominadas, exerceram influência sobre a linguagem da comédia paliata (ver) e sobre a literatura satírica posteriores. Registre-se, no entanto, que com o poeta cômico Pompônio, segundo Aulo Gélio, a atelana passou a ser uma peça inteiramente escrita, sem grandes margens ao improviso, e elaborada em uma linguagem mais culta.

ATELIÊ

*Estúdio, recinto ou local de aprendizado de técnicas e de criação de obras artísticas, equipado com ferramentas, máquinas e materiais adequados a uma ou várias expressões. O mesmo que *Oficina.

ATICISMO. *ÁTICO

ÁTICO
Qualifica um estilo ou modo de expressão retórica e artística precisa, elegante, clara e espirituosa, à maneira dos autores clássicos daquela região grega, pertencentes aos séculos V e IV a.C. O adjetivo, no entanto, surgiu no período helenístico, em Roma, em fins do século I a.C., como exemplo de uma literatura de perfeita correção gramatical e pureza de linguagem, sendo defendida por intelectuais como Cecílio de Calácte, Dionísio de Halicarnasso e Apolodoro de Pérgamo (preceptor de Augusto). Opunha-se ao estilo mais novo, chamado asiático ("asiatici"), caracterizado pela ornamentação sonora, sucessão de frases curtas e apelo a simbologias ou conceitos, como as dos conceptistas da fase barroca. Na forma substantiva, emprega-se ainda o termo aticismo.

ATITUDE
Em linguagem coreográfica, indica a pose do balé clássico caracterizado pelo apoio em uma só perna, estando a outra esticada para trás e dobrada em 90 graus à altura do joelho. O braço correspondente à perna de apoio se estende lateralmente, enquanto o outro permanece erguido sobre a cabeça. O grau de inclinação do corpo, para frente, varia segundo as escolas (francesa, russa ou italiana). A postura de atitude conjuga-se ainda com as posições corporais croisé ou effacé (ver ambos os termos e ainda Arabesco) e com a perna que se flexiona (derrière, devant). O termo foi empregado pela primeira vez no Tratado teórico-prático de Balé, de Gennaro Magri (1779), mas ganhou repercussão com o livro Tratado Elementar da Arte da Dança do bailarino e coreógrafo Carlo Blasis (1820). Blasis identificou a posição com a estátua Vôo de Mercúrio do italiano Giovanni da Bologna. Martha Graham, embora não tenha se dedicado às escolas clássicas, ainda assim definiu a posição de atitude como "aquele instante de aparente imobilidade, no qual o corpo se prepara para uma ação intensa ou sutil; é o corpo no momento de sua maior eficácia potencial". Do francês *Attitude*.

ATLÂNTIDA
Ilha e conjunto de reinos míticos, cujo nome deriva do semideus Atlas, não o titã, mas o filho de Posídon e de Clito. Estaria situada no oceano Atlântico (donde o seu nome e o da ilha), próxima ao estreito de Gibraltar ou Colunas de Hércules. Era dividida em dez pequenos reinos, tendo por centro a suserania de Atlas, e os nove demais entregues a seus irmãos. Extraordinariamente rica em vegetação, fauna e recursos minerais, possuía cidades magníficas e um intenso comércio marítimo, causa de disputas com Atenas. O mito da Atlântida, no entanto, só chegou ao conhecimento dos gregos pelos relatos de sacerdotes egípcios a Solon, o histórico legislador que lá esteve, sendo recontado por Platão em dois de seus diálogos: no preâmbulo do Timeu e, principalmente, no Crítias. Fundamentalmente, ela simboliza a utopia de um ideal político, existente nas origens do tempo - governada com justiça, sabedoria, eqüidade na distribuição da riqueza e vida social pacífica. Diodoro Sículo, autor da "Biblioteca Histórica", escrita no primeiro século a.C., introduziu a versão de que a Atlântida teria sido conquistada pelas amazonas antes que elas avançassem pelo norte da África. O mito foi recuperado em seu teor político após as grandes navegações ibéricas, como, por exemplo, na ficção Nova Atlântida, de Francis Bacon, escrita em 1621. É possível reencontrá-lo também n'O Vaso de Ouro, de

E.T.A. Hoffmann (1814), já sob um aspecto místico, dado que seus habitantes possuiriam conhecimentos mágicos e iniciatórios sobre todos os segredos da natureza.

ATLÂNTIDA, PRODUTORA CINEMATOGRÁFICA
Companhia de produção de cinema brasileira, fundada em setembro de 1941, no Rio de Janeiro, em forma de sociedade anônima, sob a inspiração de Moacyr Fenelon e com investimentos dos irmãos Burle (Paulo e José Carlos) e do conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil. Durante os dois primeiros anos, dedicou-se ao cinejornalismo para, em 1943, lançar o primeiro longa-metragem ficcional, Moleque Tião, com direção de José Carlos Burle e tendo por protagonista Grande Otelo, cuja atuação lhe proporcionou sucesso imediato. No mesmo ano, a companhia rodou É Proibido Sonhar e, em 1944, Romance de um Mordedor e Gente Honesta (estréia de Oscarito, sob direção de Fenelon). Em 1945, Watson Macedo foi contratado para trabalhos de direção, assumindo as filmagens de Não Adianta Chorar. Carlos Manga, outro diretor de sucesso na companhia, estreou em 1953. As características que distinguiram com maior evidência a produtora e a fase áurea do cinema carioca foram a comédia musical, com seus enredos simples e populares, o tratamento burlesco e ordinariamente paródico, por referência ao cinema norte-americano, e o lançamento de novas canções e de marchas ou sambas carnavalescos, em estreita relação com o mercado fonográfico e com os elencos radiofônicos da época (Sílvio Caldas, Alvarenga e Ranchinho, Luis Gonzaga, Ciro Monteiro, Dircinha Batista, Marlene, Namorados da Lua, Ataulfo Alves, Blecaute, etc). Vez ou outra lançavam-se melodramas, entre os quais Luz dos Meus Olhos (com Cacilda Becker), Também Somos Irmãos, A Sombra da Outra ou Amei um Bicheiro. Após 1947, o distribuidor e proprietário de salas de cinema, Luis Severiano Ribeiro Jr. tornou-se o maior acionista da empresa, fazendo com que os filmes da Atlântida tivessem acesso garantido ao circuito exibidor em todo o país. Ao contrário da Cinédia e da Vera Cruz, a Atlântida trabalhou com custos bastante reduzidos, filmagens externas e técnicas menos sofisticadas, baseando-se ainda na idéia de que o cinema brasileiro conseguia empatia verdadeira com o público ao assumir uma face ou espírito satírico, debochado, malandro, despreocupado, subdesenvolvido e de pura diversão, ao qual se deu o nome de chanchada (consultar). Entre as obras de sua cinematografia, destacam-se: Carnaval no Fogo, Aviso aos Navegantes, Aí Vem o Barão, Barnabé, tu és meu, Carnaval Atlântida, Os Três Vagabundos, Nem Sansão Nem Dalila, Matar ou Correr, A Dupla do Barulho, Colégio de Brotos e De Vento em Popa. O último filme realizou-se em 1962 – Os Apavorados – sob direção de Ismar Porto, totalizando 66 obras ficcionais. Muitas delas, no entanto, perderam-se no incêndio de 1952 e na inundação ocorrida em 1971, quando os estúdios já se encontravam desativados.

ATO
Cada ciclo de ações completas dentro de uma peça ou obra dramática (de teatro, ópera, balé ou mesmo de madrigais), por vezes dividido em quadros ou conjunto de cenas.

ATONAL
Música cuja elaboração dispensa as regras tradicionais da tonalidade, isto é, do acento tônico ou central, e na qual os agregados harmônicos encadeiam-se de maneira livre. O principal compositor erudito e líder do atonalismo foi o austríaco Arnold Schoenberg. *Música e *Música Erudita no Século XX.

ATOR - ATRIZ
Do grego *hypocrités*, aquele que responde em estado de êxtase ou “entusiasmo”, isto é, tomado por um deus, no caso Dioniso. Guarda relação com a acepção posterior de

hipócrita, aquele que finge ou mente. Na civilização romana, deriva ainda do verbo *agere* (agir, atuar), indicando aquele que determina ou faz mover a ação – *actor, actoris* – como "actor alienae personae" (o que representa outro, que não lhe pertence - Cícero). Artista que interpreta, representa ou por vezes cria (lançando mão do improviso) uma ação dramática, por voz, gestos, expressões e movimentos corporais nas variadas formas do teatro, em cinema, vídeo ou televisão. Constitui o centro insubstituível da representação cênica, já que, em tese e historicamente, ela pode prescindir do texto, da cenografia e do trabalho de direção, mas nunca do ator. Há muito se tem discutido as possibilidades de distinção dos atores/atrizes quanto ao vínculo efetivo com o personagem, isto é, quanto à sua "sinceridade". Trata-se do famoso "paradoxo do ator ou do comediante", observado por Diderot em seu texto homônimo de 1773. Segundo o autor, haveria qualidades tanto na atitude de identificação apaixonada do intérprete com o personagem (exemplo atribuído na época à famosa atriz Dumesnil), quanto na de distanciamento, artificialismo e frieza, forma de atuação da não menos conceituada atriz Clairon. Esses pólos na maneira da encenação corresponderam, no século XX, às respectivas concepções de Stanislavski (ver Stanislavski, Método) e de Brecht (consultar Teatro Épico). Sob outro ponto de vista, haveria os que se limitam a transportar para o personagem a sua própria personalidade, acabando por fazer uma interpretação de si mesmos; há os que se fixam em determinados papéis (trágicos ou de comédia) e, finalmente, os mais ecléticos, capazes de incorporar as características interiores de qualquer personagem, em qualquer gênero, a que os franceses denominam os verdadeiros "comediantes" (consultar). Em outras palavras, "o ator habita um personagem, o comediante é habitado por ele". Os mais antigos atores mencionados na história do ocidente são: na Grécia, Neoptolemos, Thetalos, Athenodoros e Aristodemos; em Roma, Andronico, Pélio, Túrpio Ambívio, Róscios (citado por Shakespeare em Hamlet), além das atrizes Arbúscula, Dionísia, Citéride e Teodora (depois imperatriz bizantina, mulher de Justiniano). *Arte.

ÁTRIO
1. Pátio anterior (também chamado pronau) ou mesmo posterior (o opistódomo) dos templos greco-romanos. Também o pátio interno das casas e, nesse caso, ao ar livre. 2. Vestíbulo de entrada ou *nártex de igrejas, por vezes coberto. 3. Sala de grande dimensão situada logo após a entrada de um edifício, público ou privado, e que dá acesso às demais dependências ou setores internos.

AUDIOVISUAL
1. Genericamente, qualquer meio ou recurso de comunicação técnica que faça apelo, simultaneamente, à visão e à audição (cinema, televisão, vídeo, computação). 2. Seqüência de diapositivos ou *slides* projetados, acompanhada por gravação sonora em fita magnética, servindo como veículo de conferências, palestras ou ilustração de aula ou exposição oral. Nessa acepção, o recurso foi substituído por equipamento eletrônico de *data-show*. 3. Qualquer sistema pedagógico que lance mão de recursos visuais e auditivos simultâneos ou complementares (filmes, vídeos, programas de computação).

AUFKLÄRUNG. →ILUMINISMO/ILUSTRAÇÃO

AUGÚRIOS
As interpretações de natureza mítico-religiosa dadas pelos áugures, sacerdotes romanos, a uma série de fenômenos, desde a observação do canto, do vôo e do modo de se alimentar das aves – os chamados auspícios – até acontecimentos celestes e meteorológicos (raios, trovões, ventos, queda de meteoritos, cometas). A "ciência" dos augúrios estava contida em um livro de doze capítulos, cada um deles relacionado a um

signo zodiacal, e dela fazia parte ainda a leitura das entranhas de animais – a visão de presságios ou arte divinatória e especial dos arúspices, igualmente integrantes do grupo sacerdotal, mas escolhidos apenas entre famílias nobres. Quase todas as decisões de maior importância política, comercial, militar, de finalidade agrícola ou de assuntos particulares e familiares eram submetidas antecipadamente aos áugures. Estes reuniam-se em um colégio formado, inicialmente, por patrícios, desde a época de Rômulo, e, a partir de 301 a.C., também por plebeus (Lei Ogúlnia). Nos fins da era republicana, no entanto, a prática dessas divinações já se encontrava desacreditada.

AURA

Conceito de contemplação e de criação estéticas utilizado por Walter Benjamin nos ensaios "Pequena História da Fotografia" e "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", e que designa a autenticidade, a unidade de uma presença real irrepetível, o *hic et nunc* (o aqui e agora) de uma obra artística, incluindo-se a sua duração material e temporal, a teia de relações semânticas às quais alude e seu poder de testemunho histórico. No primeiro texto acima mencionado, escreve Benjamin: "O que é propriamente a aura? Uma trama singular de espaço e de tempo... Repousando no verão, à hora de meio-dia, é seguir no horizonte a linha de uma cadeia de montanhas ou um ramo de árvore que projeta sua sombra em quem o contempla, até que aquele instante ou a hora (vivida) tome parte na manifestação... a reprodução se distingue da imagem. Nesta, a unicidade e a duração estão tão estreitamente ligadas quanto, naquela (na reprodução) estão a fugacidade e a repetição". Definida como "aparição única de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja", tem por modelo, de um ponto de vista estético, a obra de arte antiga, nascida do culto e carregada de transcendência, ou seja, de indicações de uma realidade distante, habitada pelo mistério e pelo sentimento religiosos. Já no Renascimento, embora a experiência de culto religioso começasse a sofrer seus primeiros abalos, a aura da obra única continuou a subsistir nas complexas associações mentais, históricas e culturais que possuíam, conservando, na representação das imagens, o mesmo distanciamento ou a mesma evocação do remoto, isto é, de algo situado além do próprio objeto criado (ou ainda vivido). Com o advento dos meios de reprodução mecânicos, óticos e eletrônicos, com a multiplicação indefinida das cópias, a aura se desvanece e o evento produzido anteriormente, de maneira única, passa a servir a circunstâncias as mais variadas possíveis, quase sempre desligadas da situação original, a uma atualização permanente e banal, no interior da comunicação de massa. "Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: de um lado, exigem que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, 'mais próximas'; de outro, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a dia, impõe-se a necessidade de assumir-se o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem, e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução. A reprodução do objeto, tal como a fornecem o jornal ilustrado e a revista (ou ainda hoje o computador), é incontestavelmente uma coisa bem diversa de uma imagem. A imagem associa de modo bem estreito as duas feições da obra de arte: a sua unidade (ou unicidade) e a duração; ao passo que a fotografia da atualidade, as duas feições opostas – aquelas de uma realidade fugidia, efêmera, e que se pode reproduzir indefinidamente. Despojar o objeto de seu véu, de sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se 'repete identicamente pelo mundo', que graças à reprodução, consegue estandartizar aquilo que só existe uma vez". A perda da aura, realizada primeiramente pela fotografia, conduziu os artistas do século XX ao primado do formalismo plástico, à "ars gratia artis". *Arte no Século XX.

AURÉOLA
Círculo, halo ou coroa, geralmente dourada, ou de intensa luminosidade branca, que envolve a cabeça de personagens sagrados, indicando a graça ou o dom divino, inerente (Cristo, o Espírito Santo) ou recebido (santos, papas e doutores da igreja). Comum em imagens cristãs (pinturas, esculturas). O mesmo que nimbo ou glória. Ver ainda Mandorla.

AUSPÍCIOS. *AUGÚRIOS

AUTO
O primeiro tipo de composição ou de forma teatral dramática característica da Península Ibérica, mas bastante próxima dos mistérios franceses e britânicos, que lhe são contemporâneos. Desenvolvido nos períodos medieval e renascentista, o mais antigo exemplar surgiu na segunda metade do século XIII – o Auto dos Reis Magos (*Auto de los Reyes*). Tendo por enredo cenas bíblicas ou entrechos inteiramente fictícios, mas relacionados às narrativas testamentárias, o auto ibérico costuma apresentar personagens alegóricos (por exemplo, a Fé, a Esperança, a Igreja, a Alma, a Humildade, o Diabo). Adquiriu estrutura dramática a partir das grandes procissões festivas de *Corpus Christi*, aceitas oficialmente pelo papa Urbano IV, em 1264, nas quais desfilavam carros alegóricos com personagens mudos e estáticos dos evangelhos. Aos poucos, tais personagens ganharam movimentos e diálogos, configurando assim uma ação teatral, realizada nos adros das igrejas. O auto possui uma função ao mesmo tempo didática e moralizante, ou seja, de ensino teológico das escrituras, das virtudes cristãs e da vida dos santos, sendo comumente representado no período entre o natal e a páscoa. Daí receber, por vezes, a denominação de *moralidade. Seus autores mais conhecidos são Juan de Encina, Lope de Rueda, Lope de Vega, Calderon de la Barca e Gil Vicente. Muitos dos autos serviram ao movimento da Contra-Reforma católica, desaparecendo praticamente no século dezoito. No Brasil, por exemplo, os jesuítas os utilizaram como instrumento de catequese, introduzindo figuras dos imaginários indígena e africano, assim como personagens do cotidiano nacional. Pouco a pouco, chegou-se a enredos populares, com a absorção de cantos e de bailados profanos, convertendo-se os autos em manifestações autônomas – lapinhas, fandangos, pastoris e congadas. A mais famosa e tradicional manifestação daí derivada foi o Bumba-meu-Boi (ver) do Maranhão, ou o Boi-Bumbá do Pará e do Amazonas. No século XX, João Cabral de Melo Neto escreveu o Auto do Frade, baseando-se na figura histórica de Frei Caneca, e Ariano Suassuna o Auto da Compadecida, pondo em cena, já de maneira farsesca, personagens do Nordeste. *Mistérios.

AUTOBIOGRAFIA. *BIOGRAFIA.

AUTO-DE-FÉ, AUTO-DA-FÉ
Cerimônia pública em que a fé e o comportamento católicos de suspeitos ou acusados perante o tribunal da Inquisição eram julgados, contando com a participação de autoridades religiosas e civis, após um período de interrogatórios, muitas vezes sob tortura. Tinha início com um sermão, seguido de missa solene e, por fim, da sentença proferida pelo inquisidor-mor, fosse ela condenatória ou de absolvição. No primeiro caso, o(s) réu(s) era(m) entregue(s) ao braço armado secular para o cumprimento da pena (prisão ou morte). O primeiro auto de fé noticiado ocorreu em Sevilha, Espanha, em 1481; o último, na cidade do México, em 1815.

AUTÔNIMO

O próprio nome do autor em uma obra, com suas características habituais, por oposição a pseudônimo, alônimo ou a heterônimo.

AUTOR
Do verbo latino *augere* (acrescer, aumentar) e de seu substantivo *auctor*, teve os significados primordiais de agente ou causa primeira, além de aquele que dá garantia ou é responsável por algo. Daí também "autoridade". No terreno das artes, designou inicialmente o escritor ou literato que dava garantia à excelência da obra, em relação à língua ou ao gênero, ou se mostrava digno de confiança como fonte da informação (histórica, filosófica, científica, etc). Sucessivamente, passou a indicar o criador ou conceptor de qualquer manifestação artística que resulte em uma obra ou ação definidas, fruto de sua vontade, conhecimentos e habilidades particulares. Que encerre, portanto, uma *personalidade*. Mesmo que o criador lance mão de uma legenda, tema ou obra preexistente, pode ele ser considerado autor, desde que sua versão apresente traços característicos ou diferenças formais evidentes. No entanto, com o advento de máquinas e de processos automatizados (mecânicos e eletro-eletrônicos), capazes de reprodução seriada e de manipulação de imagens e formas, a autoria, sobretudo a de natureza plástica, tornou-se ela também um conceito problemático. Na dependência dos artifícios utilizados, uma obra pode conter características fortes de *impessoalidade*, em decorrência de manipulações sucessivas, de uso de objetos já prontos ou anteriormente existentes. Tais configurações podem ser encontradas na pintura pop, em instalações, imagens virtuais computadorizadas ou mixagens sonoras. As legislações contemporâneas asseguram os respectivos direitos autorais.

AVATAR
1. Do sânscrito *avatara* – descida –, significa, originalmente para o hinduísmo bramânico, o aparecimento terreno ou a encarnação de uma divindade, freqüentemente Vixnu, em forma humana ou animal, tendo por finalidade ensinar uma doutrina, sugerir uma prática de vida ou realizar um ato de salvação entre os homens. 2. Figura ou personagem que sintetiza ou simboliza um princípio, uma noção, uma forma de comportamento: Jesus como exemplo de amor e filantropia; Hércules como símbolo do herói de força física; Ulisses, como avatar do herói persuasivo e ardiloso.

AXIOLOGIA
Termo criado em 1906 por William Urban para designar o estudo dos valores atribuídos às coisas, mais propriamente aos objetos estéticos e aos comportamentos ético-morais e políticos, não apenas por um sentimento de ordem psicológica, mas por outros fatores intervenientes na avaliação ou importância que a elas devem ser dadas. Incluem-se nessa investigação as causas que levam àqueles sentimentos e comportamentos. Em alemão já era usada a palavra *Werttheorie* – teoria dos valores – para indicar os estudos de valorização de bens no âmbito econômico. Do grego *áksios*, digno de estima ou de honra.

AXIOMA
Princípio evidente por si mesmo e base, portanto, para o encadeamento dos raciocínios subseqüentes. Proposição irredutível a qualquer outra e cuja verdade não precisa ser demonstrada: o todo é maior do que suas partes constituintes; um ser é idêntico a si mesmo (A = A). Da palavra grega *áksios*, o que é digno de estima ou de honra.

AZULEJO

Do árabe *al zulaycha*, ou ainda *zuléja*, é uma placa de barro cerâmico, cozida e pintada, que serve ao revestimento de paredes internas ou externas, ou ainda como objeto destacado e decorativo. Para sua obtenção, utiliza-se uma massa de argila umedecida, que é recortada em placas ou prensada em moldes (suas dimensões têm, normalmente, 14 por 14 centímetros). Após a secagem, as placas passam por um primeiro cozimento, quando então recebem o nome de chacota. Em seguida, procede-se à vitrificação, a um banho em solução de vidro liqüefeito. Na seqüência, o azulejo é pintado. O desenho a ser estampado é primeiramente feito sobre papel vegetal e depois transferido à chacota vitrificada por meio de uma boneca, ou seja, de um saquinho de pano contendo carvão em pó. Por fim, o azulejo segue para novo cozimento em temperatura próxima a mil graus centígrados. Na técnica denominada de corda seca (que data do século XV), o desenho é realizado ainda durante a primeira fase, ou seja, sobre o barro úmido. Já pelo método dito de aresta, os desenhos encontram-se previamente gravados no molde e só depois se transferem para a chacota. Diz-se *azulejo de padrão* aquele que repete ou replica a mesma figura (mais comumente imagens geométricas ou vegetais), e *azulejo de figura avulsa* o que possui um desenho único, mais utilizado em painéis de figuração narrativa. Os azulejos relevados, isto é, os que trazem imagens em baixo-relevo, requerem um processo especial de confecção. O barro, depois de modelado, é passado ao gesso. Deste, funde-se um molde ou cunho metálico, em negativo, que volta a ser impresso sobre a chacota. Os azulejos ganharam grande reputação artística pela maestria e uso intensivo nas arquiteturas e decorações portuguesas, espanholas e latino-americanas, dada a influência cultural do *Andalus.

B

BABAU. *TEATRO DE ANIMAÇÃO

BACANTES
Fiéis seguidoras de Baco, versão romana das Mênades de Dioniso. As primeiras bacantes eram ninfas que cuidaram do deus recém-nascido. Por essa convivência, foram as primeiras a ser tomadas pelo furor ou entusiasmo divino, simbolizando o delírio coletivo e orgiástico da natureza, o desejo e o prazer sexuais. A palavra mênades, em grego arcaico, significava "possuídas por ardor ou delírio". Sacerdotisas dos coros e séquitos de Baco-Dioniso, percorriam os campos coroadas por heras e portando tirsos, tomadas pela "mania", a loucura divina. Matavam e comiam cruamente os animais silvestres, e dedicavam-se às orgias e às celebrações festivas dos mistérios da natureza. A Ilíada já relata as lutas de Dioniso e de suas bacantes com o rei trácio Licurgo, que repudiava a divindade báquica, temendo a desestruturação da ordem monárquica. Eurípedes também lhes dedicou uma magnífica tragédia, na qual as bacantes trucidam o rei Penteu, de Tebas, como a advertir os homens da existência natural de impulsos e forças irracionais.

BACK LIGHT. →ILUMINAÇÃO

BAIANO. *BAIÃO

BAIÃO
Gênero musical e de dança popular nordestinos, sapateado, sincopado e vivo, de coreografia originariamente individual, mas depois transformada em dança de casal, registrado desde o século XIX. No início, constituiu um modo particular de se tocar a viola sertaneja no acompanhamento de improvisos e desafios, acrescentando-se batidas da mão ou dos dedos no corpo do instrumento. Daí também os nomes originais de baião-de-viola, rojão e baiano. O baião sincretiza várias influências originárias do mundo rural, como o batuque, o lundu, o maracatu e os cocos. Em uma canção de 1928 (selo Odeon, 10.360-B), gravada pelo líder do Grupo Calazans, o posteriormente famoso Jararaca, constavam da letra os seguintes versos: "Baiana, eu vou mergulhando / No compasso do baião / Requebra mais baianinha, / Machuca meu coração". A partir desses ritmos e formas musicais destinadas à dança, o maestro cearense Lauro Maia também dedicou-se à composição de peças características, às quais chamou de balanceios. Mas só a partir de 1944, com o lançamento da música Baião, seus dois compositores, Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, consolidaram o ritmo e o gênero. A esse respeito, contou Luís Gonzaga: "O ritmo que o cantador nordestino aplicava na viola, a introdução que ele fazia para entrar na cantoria, se chamava baião. E eu achava aquela batida interessante. Quando eu me encontrei com o Humberto Teixeira, e começamos a desenvolver nossos temas, eu achei que o baião era uma boa pedida... Ele mandou eu cantar um pedacinho... foi sentindo, foi fazendo logo um 'monstro' (um esboço) no joelho, que ele tinha uma prática muito grande. E a primeira frase foi essa – 'eu vou mostrar a você / como se dança o baião'. E assim nasceu o baião, que depois se tornou polêmico... foi realmente um achado, um sucesso muito grande". Outro compositor característico do gênero foi Zé Dantas, de quem, segundo Gonzaga, "se podia sentir o cheiro de bode". Se antes era

tocado por viola, rabeca e pandeiro, passou a ser executado, desde então, por sanfona (instrumento solista), viola, triângulo e zabumba. Internacionalmente, o gênero fez sucesso marcante com a composição instrumental Delicado, de Waldir Azevedo, no início da década de 50. Algumas canções memoráveis, entre outras, continuam a ser: Kalu, Juazeiro, Qui nem Jiló, Paraíba, Vem Morena, Cintura Fina, Pisa na Fulô e, sobretudo, Asa Branca. Músicos da Tropicália, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, compuseram e revalorizaram o ritmo do baião, assim como Jacinto Silva, João do Vale, Alceu Valença, Elomar e até mesmo Chico Buarque.

BAILADO
1. No Brasil, corresponde à denominação dada às danças populares de conteúdo religioso, já que a grande maioria foi concebida ou ainda remodelada pela catequese jesuítica durante o período colonial, aproveitando, por vezes, formas ritualísticas originárias (indígenas ou negras). Mário de Andrade os chamou de danças-dramáticas. Conforme estudos de Alceu Maynard Araújo, há os bailados de conversão, ou seja, surgidos com o propósito de convencimento e aceitação da doutrina cristã, e os de ressurreição, pela qual se evidencia o renascimento dos ciclos naturais e o sentido da salvação. Embora estes aspectos possam conviver numa só manifestação musical e coreográfica, há no entanto um centro de interesse que permite dividir os bailados segundo os conceitos acima. Ainda na opinião do autor, seriam bailados de conversão a *congada, a *marujada e o *moçambique, enquanto os de ressurreição seriam o *bumba-meu-boi, o *quilombo, os *caboclinhos e o *caiapó. 2. Peça coreográfica destinada a compor um espetáculo cênico.

BAILARINO
Artista e profissional do balé, ou de danças de espetáculo, que por gestos e movimentos corporais, codificados ou livres, interpreta ações coreográficas de cunho dramático, ou expressa estados emotivos, ao som de peça musical concebida com este propósito ou para ele adaptada. *Dançarino e *Dança.

BAILE
Reunião social e festiva de pessoas com o intuito de se dançar. Distinguem-se, entre outros tipos: baile oficial – organizado por instituições ou autoridades públicas oficiais; baile público – aberto ao público em geral, com ou sem cobrança de ingressos; baile privado – organizado por grupo social privado, com seleção de convidados; baile de máscaras – aquele em que os participantes ou convidados devem se apresentar com máscaras confeccionadas ou pintadas; baile à fantasia – em que os dançarinos devem portar fantasias; baile de carnaval ou carnavalesco – efetuado no período da festa, com os participantes habitualmente fantasiados (no Brasil, especificamente, as músicas executadas são típicas ou apropriadas, como as marchas, sambas e frevos).

BAIXO
1. Voz masculina de alcance mais grave. Tendo-se como parâmetro a clave de fá, sua extensão usual encontra-se entre o mi e o ré, uma oitava acima, passando pelo dó central. Essa tessitura pode ser estendida quando a voz é educada. 2. O registro mais grave obtido por um instrumento musical de uma mesma família.

BAIXO-CONTÍNUO
Elemento musical desenvolvido na época barroca (século XVII), tanto para peças concertantes polifônicas como para a consolidação da ópera (de estrutura monódica), consistindo de uma série contínua de sons graves que servem de suporte para os

encadeamentos harmônicos verticais, a concatenação dos acordes e o acompanhamento do canto. Seu princípio foi baseado na necessidade de conciliar a parte harmônica com a liberdade de desenvolvimento da melodia ou da parte expressiva. À época, dizia-se que o baixo-contínuo formava com a melodia uma união "vegetal", sendo ele a raiz e a melodia a flor. Ou seja, foi por seu intermédio que se evoluiu na melodia acompanhada, um conjunto sonoro subdividido em dois segmentos eurrítmicos: a melodia horizontal e a harmonia vertical. Ver *Barroco e Maneirismo.

BAIXO-LIÇO
Técnica de tapeçaria em que os fios do urdimento encontram-se esticados *horizontalmente* entre duas travessas do tear e presos por liços, tanto os fios pares quanto os ímpares. Os liços, por sua vez, amarram-se aos pedais do tear, a fim de serem acionados. As tapeçarias francesas conhecidas como de Aubusson e de Beauvais, muito apreciadas a partir do século XVIII, são realizadas em teares com urdimento de baixo-liço. *Liços e *Alto-liço.

BALADA
1. Denominação inglesa para as formas narrativas ou historiadas em versos, com acompanhamento musical e interpretação cantada, e que nos países do continente (Espanha, França, Portugal), receberam o nome de Romance. De origem popular e folclórica, oralmente transmitidas até o século XV, quando receberam as primeiras versões escritas, as baladas se constituíram, quase sempre, pela alternância de versos ou estâncias curtas e longas, tratando de acontecimentos míticos, épicos, bíblicos e heróicos, até se chegar ao puramente lírico ou sentimental. Entre os exemplos mais célebres, citam-se *Chevy Chase*, *Lytel Gest of Robin Hood* (publicado em 1490 por Wynkym Word), *The Maid freed from the Gallows* e *Saint Sthepen and Herod.* A primeira compilação do gênero surgiu em 1765, *Reliques of Anciente English Poetry*, após uma pesquisa de Thomas Bishop Percy. Outra, realizada por Walter Scott, intitulou-se *Ministrelsy of the Scottish Border*. Os literatos pré-românticos e românticos dedicaram-se à pesquisa e ao aproveitamento dessa forma em algumas de suas criações poéticas, como Goethe (Canção do Rei de Tule), Keats (A Bela Dama sem Perdão) ou ainda, mais recentemente, a vasta coletânea de Paul Fort (Baladas Francesas). Almeida Garret, em Portugal, fez publicar o seu Romanceiro contendo antigas baladas ou romances medievais, como a da Nau Catarineta (considerada Os Lusíadas popular): "Lá vem a nau Catarineta / Que tem muito o que contar! / Ouvide, agora, senhores, / Uma história de pasmar./ Passava mais de um ano e dia / Que iam na volta do mar./ Já não tinham que comer / Já não tinham que manjar./ Deitaram sola de molho / Para o outro dia jantar./ Mas a sola era tão rija,/ Que a não puderam tragar. / Deitaram sortes à ventura / Qual se havia de matar. / Lá foi cair a sorte / No capitão general". 2. Composição poética erudita do período medieval, e de origem francesa, em estrutura de três estrofes de oito versos, rimas regulares em *ababbccb*, como as exploradas por Eustache Deschamps e Jean Froissart. Com a mesma denominação existem as baladas derivadas, em que se acrescentam os versos de conclusão, os "envois" ou ofertórios, com repetições de certos versos. São exemplos a Balada dos Enforcados, de François Villon, a Balada do Bom Conselho, de Chaucer, e, entre nós, modernamente, a Ballada, de Ronald de Carvalho, e a Balada do Solitário, de Guilherme de Almeida, aqui transcrita: "Edifiquei certo castelo / por uma esplêndida manhã: / brincava o sol, quente e amarelo, / numa alegria incauta e sã. / E eu quis fazer – ó louco anelo – / desse paraíso encantador / o ninho rico, mas singelo, / do teu, do meu, do nosso amor. / Por isso, em vez do som do duelo / tinindo em luta heróica e vã, / fiz soluçar um ritornelo / em cada ameia ou barbacã... / Depois, tomando o camartelo, / alto esculpi, dominador, / esse brasão suntuoso e belo / do teu, do

meu, do nosso amor... / (ofertório) A ti, Princesa, eu te relevo / esta canção que um trovador / virá cantar pelo castelo / do teu, do meu, do nosso amor". 3. Pequena peça musical para canto, ou canção monódica para voz solista e acompanhamento instrumental, muito provavelmente, em seu início, para ser dançada (*balada*, em provençal). De maneira registrada, desenvolveu-se a partir da época medieval, no século XIII, período da *ars nova*, e, após o Renascimento, passou a ser caracterizada como composição musical simples, de gosto popular, lírica e amorosa, de andamento lento, para uma só voz (sentido que até hoje permanece). 4. Designação dada por compositores românticos – Chopin, Brahms, Liszt, Schubert – a certas obras musicais longas, apenas concertantes, mas de intenções narrativas ou dramáticas, por referência a um personagem. 5. No âmbito do jazz, composição de andamento mais lento, contido, e de expressão sentimental. *Canção e *Cantiga.

BALANÇA
Sons de marcação feitos pelos surdos de uma escola de samba. Quando um deles é tocado, como sinal, outros respondem.

BALANGANDÃS
Bijuterias – tais como pulseiras, colares e brincos – utilizadas em fantasias de carnaval. Anteriormente, consistiam de amuletos e enfeites usados pelas baianas em festas populares, como o Maracatu e a Congada.

BALÃO
Nas histórias em quadrinhos (HQs), cartuns, charges ou em fotonovelas, é o recurso sinalizador da voz, de sentimentos e do pensamento, ou espaço delimitado, de forma arredondada ou mesmo quadrangular, e que parece sair da boca dos personagens, revelando o emissor e o conteúdo dos diálogos, os monólogos interiores, ruídos e interjeições. R. Benayoun registrou 72 tipos possíveis de balão, entre eles o balão mudo (vazio), o balão sonolento (com a letra Z, metáfora do sono), o balão glacial, indicativo de uma reação emotivamente fria. O nome foi dado pela semelhança de formato que esse recurso gráfico tinha (e ainda hoje mantém) tanto com o brinquedo popular quanto com o veículo aeronáutico.

BALAÚSTRE
Pilar ou pequena coluna de sustentação, em pedra, madeira ou cimento, de feitio arredondado ou quadrado, servindo como suporte para um parapeito ou corrimão de escada, além de decoração arquitetônica ou trabalho cenográfico. Concebido no período renascentista, adotou não apenas os estilos anteriores das colunas, como adquiriu formas de vaso, de pêra e outras compósitas.

BALAUSTRADA
Série contínua de balaústres, flanqueada por pedestais, servindo como elemento arquitetônico de segurança e decoração, assim como para cenários, imitando varanda ou balcão.

BALCÃO
1. Conjunto de assentos para espectadores, situado em um andar mais elevado que a platéia da sala de espetáculo, habitualmente acompanhando suas laterais e o fundo. Daí ser conhecido também como "platéia alta". No caso de haver mais de um balcão superposto, o primeiro poderá ser um mezanino (verificar) ou um "balcão nobre". 2. Plataforma arquitetônica descoberta, elevada e avançada, protegida por parapeito ou

balaustrada, servindo como local para observação de uma paisagem local. Como estrutura de cenário, designa uma varanda elevada, guarnecida com grades e peitoril. O mesmo que sacada.

BALDAQUIM, BALDAQUINO
Cobertura, pálio ou dossel arquitetônico construído sobre altares, tronos ou leitos, com objetivos de embelezamento e dignificação. Podem ser erguidos com o suporte de colunas, lisas ou torsas, projetar-se de paredes ou pender do teto. Um dos baldaquinos mais famosos é o que se encontra na Basílica de São Pedro, no Vaticano, criado por Gianlorenzo Bernini. *Pálio e *Cibório.

BALÉ. *DANÇA

BALÉ BRANCO
Em sua origem, designou somente as partes coreográficas do balé romântico em que as bailarinas se apresentavam com figurinos (*tutus) longos e brancos, tendo por modelo os trajes utilizados na obra *La Sylphide*, criado pelo coreógrafo Filippo Toglioni, em 1832. Por extensão, aplica-se o termo a obras clássicas e românticas, como Giselle ou O Lago dos Cisnes.

BALÉ DE AÇÃO, BALLET D'ACTION
Coreografia criada ou adaptada para a dramatização de um enredo, de uma ação ou história, característica, por exemplo, dos balés clássico e romântico. Difere, portanto, de uma coreografia de representação ou de conteúdo expressionista, emotivo ou abstrato. *Dança.

BALÉ DE CORTE, BALLET DE COUR
Balé das cortes européias dos séculos XVI e XVII, extremamente luxuosos, sobretudo na França (e que exerceram influência sobre a criação do balé, como dança codificada e de espetáculo dramático), executado por figuras da própria nobreza e da realeza, mas já criados ou dirigidos por um mestre de dança profissional. Em sua grande maioria, os balés de corte incluíam não apenas as coreografias, mas, na mesma proporção e importância, partes concertantes, vocais (recitativos e coros), pantomimas, desfiles ou procissões cerimoniais. Somente na França, entre 1594 e 1611, foram montados 168 desses balés, destacando-se as obras melodramáticas de Pierre Guédron. O gênero expandiu-se, entre outras, pelas cortes de Turim, Parma, Países Baixos, Inglaterra, Bruxelas, Luxemburgo e Dinamarca. *Dança.

BALÉ SINFÔNICO
Coreografia que se utiliza, como fundamento de sua elaboração, de uma obra sinfônica completa. A expressão foi utilizada pela primeira vez pelo coreógrafo Leonid Massine, em 1932, ano em que fez estrear sua obra "Pressages", baseada na execução integral da Quinta Sinfonia de Tchaikovsky, para os Balés Russos de Monte Carlo. São ainda exemplos de Massine as coreografias que criou para a Sinfonia Fantástica, de Berlioz, ou para a Primeira Sinfonia, de Chostakovitch.

BALÉS RUSSOS, BALLETS RUSSES
Companhia de dança fundada em fins de 1908, com duração até 1929, e, segundo seus criadores, Sergei Diaghilev e Mikhail Fokine, de "espetáculos de arte total". Foi por seu intermédio que a música erudita, o balé e a cenografia do século XX obtiveram as condições ideais para conquistar um espaço integrado de realização experimental e de

projeção internacional. Com eles, se produziram e se demonstraram as novas possibilidades e os valores estéticos de uma geração artística revolucionária, comprometida com as rápidas transformações espirituais e técnicas do período. Antes do surgimento oficial da companhia, Diaghilev e Fokine já haviam trabalhado em Paris na produção de dois espetáculos coreográficos ao estilo romântico (*Les Sylphides*, com músicas de Chopin, e *Shéhérazade*, de Rimsky-Korsakov), além de divulgarem a então recente música nacionalista russa do *Grupo dos Cinco. Sediados na capital francesa, os Balés Russos também se apresentaram em Londres (1919) e em Monte Carlo (1924, 1927). Entre os seus bailarinos e coreógrafos principais, fizeram carreira, além de Fokine, Nijinsky, Massine, Karsavina, Dubrovska, Tchernicheva e Balanchine. Dos artistas-plásticos, atuaram para os Balés: Bakst, Roerich, Picasso, Derain, Matisse, Larionov, Gontcharova, Marie Laurencin, Braque, Gabo, Pevsner e Rouault. Alguns dos 25 espetáculos, por ordem cronológica: O Pássaro de Fogo (Stravinsky, 1910), *Petruchka* (Stravinsky, 1911), *L'Après Midi d'un Faune* (Debussy, 1912), *Daphnis et Chloé* (Ravel, 1912), *Jeux* (Debussy, 1913), A Sagração da Primavera (Stravinsky, 1913), *Parade* (Eric Satie, 1917), *Chut* (Prokofiev, 1921*), Les Biches* (Poulenc, 1924), *Les Matelots* (George Auric, 1925), O Filho Pródigo (Prokofiev, 1929).

BALÉS SUECOS, BALLETS SUEDOIS
Companhia de dança moderna fundada pelo sueco Rolf de Maré, em 1920, em Paris, na esteira dos sucessos anteriores obtidos pelos Balés Russos, tendo por principal dançarino e coreógrafo o também sueco Jean Börlin. Contando inicialmente com a colaboração musical do Grupo dos Seis (consultar), tiveram ainda a participação de pintores-cenógrafos como Léger, Picabia, Bonnard e De Chirico e de poetas e dramaturgos tais como Pirandello, Jean Cocteau, Paul Claudel e René Clair. Durou cinco anos, durante os quais foram criados vinte e quatro balés. Seus maiores sucessos: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Iberia, El Greco, *Jeux*, *La Création du Monde* e *La Nuit de Saint-Jean.*

BALLO, BALLETTO
Termos italianos para as danças tradicionais ou folclóricas da Renascença (séculos XV e XVI), contendo melodias cantadas. Do diminutivo *balletto* proveio o francês *ballet* (balé). *Dança.

BALLON
Em dança, a maior ou menor capacidade de um (a) bailarino (a) saltar e retornar ao solo de modo suave e elegante.

BALLONÉ
Série de pequenos saltos, em dança clássica, executados com uma só perna, enquanto a outra efetua movimentos de batida (*batterie*) ou laterais de *"jeté".

BALLOTÉ
Passo de dança caracterizado por elevação ou salto, estando ambas as pernas projetadas, mas de modo alternado – uma para frente e outra para trás.

BALZAQUIANO (A)
Proveniente da extensa obra literária de Honoré de Balzac, serviu como qualificativo de um romance ou narrativa mais comprometidos com a realidade burguesa cotidiana do que o neoclassicismo que lhe antecede. É o quadro heterogêneo da vida e dos costumes, derivado ou construído por três processos: as condições sociais das classes e os conflitos materiais que lhe são característicos; uma análise psicológica pintada por traços de

personalidade e de caráter; uma descrição minuciosa dos ambientes, das feições e comportamentos dos personagens, e dos círculos em que se movem. Trata-se, portanto, de um relato em que o dinheiro (ou a velha máxima de Virgílio, “aura sacra fames”), os interesses materiais socioeconômicos e os fatores políticos não apenas ali estão presentes, como influenciam as relações, os sentimentos e os atos dos personagens. A crítica do *Nouveau Roman* francês tentou fazer da expressão algo pejorativo, atribuindo-lhe uma certa ingenuidade na análise dos fatores materiais da sociedade, esquecendo-se, todavia, da inestimável contribuição do autor para a consolidação do romance como gênero maior da narrativa e da investigação literária do mundo burguês. Popularmente, no feminino, a palavra designa as características físicas, a suposta experiência amorosa e os sentimentos afetivos da heroína de seu romance A Mulher de Trinta Anos (Júlia d’Aiglemont) e, por extensão, de mulheres a partir dessa idade.

BAMBA
Dançarino exímio de samba. Sambista que “sabe no pé”.

BAMBOLINA
Tela de pano ou de qualquer outro material situada na parte superior da caixa do teatro, e utilizada seja para encobrir o urdimento e delimitar a altura da boca-de-cena, seja para completar o espaço cênico aéreo, representando o teto ou o céu (neste caso, chamada de bambolina de céu).

BANAL
Na Idade Média, teve por significado um objeto pertencente a um senhor feudal (um forno ou um moinho, por exemplo) para cujo uso o vassalo necessitava pagar uma indenização ou prestar um serviço. Por extensão, passou a designar aquilo que toda a comunidade poderia fazer, sem que houvesse características específicas, singulares, ou mesmo grandes dificuldades. Assim, em termos artísticos, uma obra banal é aquela que não comporta originalidade, que é repetitiva, ou que não possui força expressiva formal ou profundidade de tratamento, relativamente ao seu conteúdo. O adjetivo tem sido muitas vezes aplicado pela crítica cultural às manifestações da cultura de massa, o que pressupõe que o gosto popular não rejeita a banalidade. Mas o vocábulo pode, evidentemente, referir-se a obras consideradas eruditas.

BAND
Termo inglês correspondente a conjunto instrumental de música, banda. Pode ser aplicado a um conjunto de arcos (*string band*), de sopro (*windband*), de metais (*brassband*), ou mesmo a conjuntos mistos, como os de rock ou música pop. Neste último caso, a parte vocal é a que predomina, servindo os demais instrumentos como acompanhantes. *Steel band* refere-se a um tipo de banda surgida no Caribe, após a segunda guerra mundial, cujos principais instrumentos são grandes tambores de aço capazes de emitir sons com certos intervalos de altura.

BANDA
Conjunto instrumental de música popular, em que predominam os instrumentos de sopro e de percussão (como as fanfarras e as bandas de pífano do Nordeste brasileiro), contendo um número variado de integrantes, com ou sem regência de um maestro. Habitualmente, uma banda executa músicas já consagradas e de repertório amplo para a animação de desfiles, festas e bailes. Nestas duas últimas situações, uma banda pode incorporar um (a) cantor (a), o *crooner*, ou pequeno coral. Tem-se considerado a Itália o primeiro país a adotar o termo, referindo-se a um grupo de “músicos soldados”,

convocados para cerimônias e festividades públicas em que se faziam presentes as autoridades locais ou convidadas. As bandas, quando militares, caracterizam-se pelo repertório de músicas marciais e costumam conter: flauta, oboés, clarinetas (em si bemol e em mi bemol), saxofones (alto e tenor), fagotes, trompas, trompetes, cornetas, trombone (baixo e tenor), bombardas e percussão. A mais famosa e tradicional dessas formações no Brasil é a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 1896, sob a direção do maestro e compositor Anacleto de Medeiros. Uma banda militar formada apenas por instrumentos de sopro (metais e madeira), recebe ainda o nome específico de Charanga. O nascimento do jazz (consultar) também está relacionado com a formação de bandas remanescentes da guerra civil (jazz-bands), constituídas por ex-combatentes negros, que se apresentavam para a animação de bailes, festas cívicas e acompanhamento de funerais. O termo estende-se a pequenos conjuntos ou formações de música popular, mesmo as de um só instrumento (banda de acordeões) e às de rock ou tributárias do movimento "pop" (centralizadas nas guitarras, baixo e bateria) incluindo-se a parte vocal.

BANDA DE PAU E CORDA
Conjunto musical carnavalesco do Recife, com repertório apropriado para desfiles de rua, incluindo-se o frevo e o maracatu, e constituído por flauta, violão, cavaquinho, bandolim, banjo, pandeiro, reco-reco, tarol e, mais recentemente, também por surdo, pistom e tuba. Ainda no século XIX e início do século XX, as bandas de pau e corda acompanhavam os *autos de pastoril.

BARBARISMO
1. Genericamente, qualquer erro no emprego de um vocábulo, seja na pronúncia, na grafia, na significação ou na forma gramatical. Distinguem-se, portanto, em erros prosódico (récorde, em lugar de recorde); ortoépico (compania, em vez de companhia); gráfico ou flexional (quando eu ver, em lugar de quando eu vir); semântico (cozinhar mal e porcamente, em vez de mal e parcamente). 2. Emprego desnecessário de vocábulo ou de construção sintática de origem estrangeira. Por exemplo, a expressão "a nível de", que além de ser francesismo, tem sido utilizada de maneira errônea e indiscriminadamente. O mesmo ocorre com a sigla AIDS, já que os países de línguas neolatinas (Portugal, Espanha, França e Itália) usam, e com maior correção, SIDA (Síndrome de ImunoDeficiência Adquirida). Outros exemplos, introduzidos pelas novas tecnologias da computação, são os dos verbos "inicializar", em substituição a iniciar, e "deletar" (simplesmente apagar ou suprimir). Se a palavra ou a expressão provêm da língua francesa, dá-se o nome de galicismo ou francesismo; se oriundas de países de língua inglesa, recebe o nome de anglicismo ou anglicanismo; se do alemão, germanismo; do espanhol, castelhanismo. O barbarismo, neste caso mais específico, configura-se quando há vocábulo ou construção já existentes na língua vernácula.

BARBIZON, ESCOLA DE. *REALISMO-NATURALISMO

BARDO
Poeta medieval e membro da classe sacerdotal entre os celtas (País de Gales, Escócia, Irlanda e Bretanhas, a ilha e a península), que tanto compunha como recitava as narrativas heróicas ou épicas de seu clã, mantendo vivas as tradições e as histórias de seu povo (Ver Relações Sociais de Produção Cultural). Fazia-se normalmente acompanhar por uma lira, chamada *crouth*. Após o século V, os bardos incorporaram a seus cantos mitológicos e guerreiros elementos do catolicismo. Posteriormente, entre os séculos XII e XVI, difundiram, por intermédio da literatura francesa, a forma poética do lai (*loid*, em celta), poema narrativo de gestas cavaleirescas, associado a uma melodia.

Durante o mesmo período, reuniam-se em festivais anuais no País de Gales, congraçamento conhecido por *Eisteddfod*. Os mais célebres e antigos autores de que se tem notícia foram Taliesin, Aneirin e Llywarch Hen (séculos VI e VII). 2. Por extensão, poeta épico (troveiro) ou lírico (trovador).

BARÍTONO
Voz masculina de alcance intermediário entre o tenor e o baixo, combinando partes de ambas as tessituras. Usando-se a clave de fá, a extensão do barítono vai normalmente de sol a fá, uma oitava acima, passando pelo dó central. Uma voz estudada pode ultrapassar os extremos mencionados.

BARRACÃO
Estrutura coberta onde se preparam as alegorias e fantasias de uma escola de samba.

BARROCO E MANEIRISMO
Primeiras menções - Alguns teóricos da estética, como Benedeto Croce ou Heinrich Wölfflin, fizeram derivar a palavra barroco de uma forma de silogismo escolástico, com o sentido de pensamento tortuoso, falso ou ridículo. Isso porque, nos séculos XVI e XVII, o termo chegou a significar justamente um raciocínio que confundia o falso e o verdadeiro, subvertendo as regras lógicas (como sugerido nas "Epistolae obscurorum virorum novae", de 1517). No entanto, considera-se hoje com mais acerto a sua origem ibérico-portuguesa, também existente no início do século XVI, para designar, em joalheira, uma pérola de conformação irregular, imperfeita. Segundo Philip Butler, corresponderiam às pérolas comercializadas pelos portugueses na região de Barokya, no Oceano Índico, e destinadas a Goa.

Do ponto de vista estilístico, o termo passou a ser empregado na França do século XVIII – por exemplo Marivaux (na peça Os Sinceros) ou Rousseau (Cartas sobre a Música Francesa) – para indicar uma obra ou forma de expressão artística permeada pelos exageros ornamentais da realeza absoluta e faustos do mundo aristocrático. Fugindo, portanto, das regras clássicas formais, ainda que lhe mantivesse os mesmos conteúdos. É o que se pode concluir da definição dada por A. Pernety em seu "Dicionário portátil de pintura, escultura e gravura, de 1757": "que não está de acordo com as regras das proporções, mas do capricho". Já no início do século XIX, Jakob Burckhardt, em sua obra "Der Cicerone", atribuiu à arquitetura do século XVII o entendimento de que ela "fala a mesma linguagem da renascentista, mas sob a forma de um dialeto selvagem".

Dinamismo, absolutismo e Contra-Reforma - Nos séculos XV e XVI, a idéia clássica de beleza estivera voltada para a necessidade de se estabilizar a aparente desordem do mundo; recriá-lo de maneira a impedir que ele saísse dos gonzos. Uma concepção artística apoiada na virtude centralizada, na serenidade, no domínio dos gestos e das paixões. Já o barroco, diria respeito não às simetrias, às configurações lógicas e equilibradas do "quattrocento" e da primeira metade do "cinquecento", mas aos "caprichos", às extravagâncias, assim entendidas em relação ao dinamismo, à dramaticidade e suntuosidade das pinturas, à convexidade de fachadas e ornamentação rebuscada na arquitetura (volutas e espirais, entre outros recursos), ao movimento intensamente expressivo da escultura, à exploração das possibilidades retóricas, em literatura, ou de linhas melódicas, musicais, em contraponto. Neste início, a idéia do barroco, ainda que largamente concretizada nas artes européias e americanas, constituiu algo de pejorativo, ligado ao bizarro, aos caprichos aristocráticos. Somente no século XIX, com as análises de historiadores e críticos de artes plásticas, como os já citados Burckhardt ou Wölfflin, é que o conceito ganhou foros de um estilo relativamente

determinado, com valores e características próprias, e ainda aplicável a outras fases artísticas, sucedendo períodos considerados "clássicos", de maior equilíbrio. Em síntese, a concepção barroca é tratada principalmente como a arte do absolutismo político e da Contra-Reforma católica no ocidente (embora possa ser aplicada, já por derivação, como uma constante histórica). Aquela que reúne, conforme opinião de Carlo Argan, as formas "magníficas" da representação das autoridades – eclesiásticas, reais, aristocráticas e mesmo burguesas, no caso dos Países Baixos.

De maneira prática, o vínculo do barroco com a propagação da fé contra-reformista – ao menos naquilo que dissesse respeito às artes visuais – ancorou-se em dois princípios. O primeiro, poético ou estético, foi a ênfase atribuída ao emocionalismo e deslumbramento das formas, aliado ainda ao luxo decorativo, sempre atraente aos olhos do povo; o segundo, concretizou-se na obediência ideológica ou na supervisão direta ou implícita das autoridades eclesiásticas durante a elaboração das obras, que o Concílio de Trento sugeria.

Maneirismo plástico: elegância e sensualidade - Nas artes plásticas, no entanto, as primeiras manifestações a fugir dos preceitos clássicos foram denominadas de "maneiristas". Do italiano *maniera*, indicava, como observou o pintor e escritor Giorgio Vasari (ele mesmo um representante das novas tendências), um modo próprio ou singular de expressão pictórica – um estilo pessoal – imitativo dos mais brilhantes autores do classicismo, sobretudo da última fase de Michelangelo, a mais vigorosa, mística e monumental. E se Vasari julgou positivo o novo estilo que se afirmava – como o de Girolamo Parmigiano, Jacopo Pontormo, Domenico Beccafumi, Tintoretto, Bruegel ou El Greco, também adotado nas esculturas sensuais e imponentes de Giambologna – já no século seguinte alguns críticos, como Giovanni Bellori (*Vite dè pittori, scultori et architetti moderni*, 1672), apontavam o maneirismo e o barroco como expressões de refinada elegância, mas que apenas revelavam distorções, artificialidade ou uma excentricidade "quimérica e esquemática" face aos velhos mestres da áurea Renascença. Traços que chegaram a ser radicais nas figuras fantásticas, ao mesmo tempo caprichosas e grotescas de Arcimboldo.

Embora tenha sido visto por alguns como antecessor do barroco – Wölfflin, por exemplo, o considerou um intermezzo perturbador, situado entre a terceira década do "cinquecento" e o final do século –, outros o analisaram como um estilo perfeitamente identificável. Sua característica de composição (o aspecto técnico) estaria na ruptura que fez do espaço lógico do classicismo, ao ampliar as possibilidades de posição e de movimento das figuras, fazendo com que as imagens, tratadas com verismo e claridade, se distribuíssem então em cenas descontínuas. Uma visão francamente aristocrática de serenidade, de requinte e sensualismo, sem incorrer em paixões desmesuradas. É o caso de Max Dvorák ou de Arnold Hauser. Este último assevera em sua História Social da Arte e da Literatura: "O maneirismo é o estilo de uma classe aristocrática, cuja cultura é essencialmente internacional; o primitivo barroco é a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional e mais nacionalista. O perfeito barroco triunfa sobre o estilo do maneirismo mais refinado e exclusivo, à medida que a propaganda eclesiástica da Contra-Reforma se espalha... A arte palaciana do século XVII adapta o barroco às suas necessidades específicas; por um lado, o emocionalismo eleva o barroco a uma teatralidade magnífica e, por outro, desenvolve o seu classicismo, latente na expressão de um autoritarismo severo e esclarecido... São maneiristas os pintores palacianos dos Medicis, em Florença, de Francisco I, em Fontainebleau (ver Fontainebleau, Escola), de Felipe II, em Madri, de Rodolfo II, em Praga, e de Alberto V, em Munique... o maneirismo é a forma especial em que as realizações artísticas da Renascença italiana se espalham pelo estrangeiro. Mas este caráter internacional não é o único ponto que o maneirismo

tem em comum com o gótico. A revivescência religiosa deste período, o novo misticismo, a ânsia pelo espiritual, a subestimação do corpo e o interesse absorvente na experiência do sobrenatural levam a uma renovação dos valores góticos, que só encontram expressão exteriorizada, e muitas vezes exagerada, nas formas mais esbeltas do estilo maneirista. O novo espiritualismo manifesta-se mais na tensão entre os elementos espirituais e físicos, do que no completo domínio da clássica *kalokagathia*".

Características barrocas na pintura (Wölfflin) - As principais características conceituais da pintura barroca foram observadas por Wölfflin a partir das diferenças que ela apresentou relativamente à arte renascentista de teor clássico. Enquanto esta última deu ênfase à nitidez linear de suas composições, isto é, à perfeita definição de traçados e contornos, o barroco imprimiu um estilo dito pictórico. Entende-se por pictórico, nesse caso, justamente o fato de haver maior imprecisão no delineamento das figuras ou motivos, o que nos provoca a impressão de imagens fluidas, incorpóreas ou fugidias. Como os limites das figuras e entre elas são mais indeterminados, a aparência das coisas representadas ganha uma mobilidade de efeito teatral. Para esse resultado concorre também o jogo vigoroso de zonas claras e escuras, de luzes e de sombras, pelo qual há partes de maior visibilidade e outras de menor evidência (contrastes obtidos pela técnica do "chiaroscuro" que, embora já utilizado por Leonardo da Vinci ou Hans Holbein, por exemplo, intensificou-se com os pintores barrocos).

Um segundo aspecto de importância é o uso particular da perspectiva geométrica, então concebida não tanto em sentido plano ou frontal, mas preferencialmente em diagonal. Esse recurso possibilita uma profundidade maior das cenas, reforçando a tendência ao ilusionismo teatral, uma espécie de mergulho ótico em que se percorrem vários planos sucessivos.

Daí também uma terceira inovação que é a da forma e perspectiva abertas, ou seja, um certo desequilíbrio voluntário entre massas, volumes e zonas claras ou escuras, que tendem ou à direita ou à esquerda, para o nível inferior ou superior da obra. Em conseqüência, o eixo central, tão caro aos primeiros homens da Renascença, deixa de separar a pintura em proporções iguais de massas e volumes.

Outra característica sua ainda é a da "obscuridade", entendida como o abandono de detalhes representativos. Assim, nem todas as figuras humanas ou objetos que estão pintados podem ser vistos em sua totalidade (mãos, pés, panejamentos, faces, etc), seja pela ausência de limites ou contornos precisos, seja pelas zonas em penumbra, no interior das quais determinados segmentos se dissipam ou se evanescem.

O conjunto desses atributos dão ao estilo barroco uma sensação final de movimento, fluidez, conflito e instabilidade pictóricas e ainda de dramaticidade humana que se distancia ou mesmo se opõe à poética clássica, voltada para a serenidade dos gestos, para o equilíbrio dos volumes, a solidez das formas, a claridade e totalidade das visões, ao domínio espiritual das paixões.

Países e pintores - Na Itália, os maiores representantes do barroco seiscentista foram: Beccafumi (iniciador do maneirismo em Siena), Ludovico e Annibale Carraci (com obras de transição), Michelangelo da Caravaggio, o mestre do claro-escuro (*chiaroscuro*), cuja poderosa influência estendeu-se (e apenas na península) a Bartolomeu Manfredi, Orazio Gentileschi, Giovanni Barbieri (Il Guercino), ao holandês residente Van Laer (chamado Il Bamboccio), Giovanni Caracciolo ou a Francesco del Cairo (Il Morazzone), por vezes cognominados *i tenebrosi* (os tenebrosos). Além desses, e com tendências mais decorativas, alegres, sensuais ou coloristicas, Guido Reni, Pietro da Cortona, Domenichino, Francesco Maffei, Bernardo Strozzi e Domenico Fetti. Já no século XVIII,

sobrepôs-se a todos a suntuosidade ilusionista de Giovanni Battista Tiepolo, igualmente considerado o grande representante do rococó italiano.

Na Espanha, o centro de irradiação do barroco proveio da Andaluzia e, em parte, de Nápoles, então província espanhola. Entre seus artistas de maior destaque encontram-se Francisco Pacheco, José de Ribeira, Francisco Herrera (o Velho), Francisco Zurbarán (místico extremado), Bartolomeu Murillo, Juan Valdés Leal e, sobretudo, Diego de Silva y Velázquez.

A arte flamenga do período revelou-se a mais brilhante de sua história, até os dias atuais, ainda que se considere a extraordinária qualidade realista alcançada no século XV pelas obras de Jan van Eyck e Van der Weyden. Nela encontramos as figuras de Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens, Anthonis van Dick, Franz Snyders, Jan Siberechts ou Jan Brueghel. Situação idêntica pode ser dita da pintura holandesa (as então independentes e republicanas Províncias Unidas) cujo legado foi transmitido por Frans Hals, Rembrandt van Rijn, Batholomeus van der Helst, Jacob van Ruisdael, Jan Vermeer, Jacob Duck, Gabriel Metsu, Gerard Dou ou Gerrit van Honthorst (alcunhado Gerrit das Noites), entre outros. Tanto a pintura flamenga como a holandesa, territórios de prósperos burgueses, comerciantes e financistas, se debruçaram sobre temas bem mais prosaicos ou cotidianos, como a vida doméstica ou dos interiores familiares, as paisagens campestres, cenas urbanas, naturezas-mortas, retratos de encomenda, ambientes de estalagens, de tavernas e de vida militar. Mesmo as representações religiosas parecem provir de leituras íntimas e devotas da Bíblia, sob influência protestante, diferentemente das tradições iconográficas e grandiosas dos católicos meridionais.

Quanto à "escola" francesa do barroco, esta desenvolveu-se tardiamente (em comparação com as demais), em boa parte devido às guerras político-religiosas que se estenderam pelos últimos quarenta anos do século XVI. Seus melhores pintores, no início do XVII, encontravam-se na Itália, como Simon Vouet, Claude Lorraine e o mais afamado de todos, Nicolas Poussin – que jamais abandonou os valores clássicos, nem suas predileções por Ticiano. Admirado pelo eminente crítico Giovanni Bellori, este o tomou como um exemplo contemporâneo em sua pregação pelos ideais neoclássicos (ver Classicismo - Neoclassicismo). Somente após a consolidação dos Bourbons e do absolutismo é que o estilo difundiu-se no país, sob a proteção da corte e do fausto de Luís XIV e de seus sucessores. As grandes figuras barrocas foram então os três irmãos Le Nain (Antoine, Louis e Mathieu), que trabalharam juntos em ateliê próprio, Georges de la Tour e os decoradores e retratistas palacianos Charles Le Brun e Hyacinthe Rigaud.

Escultura - A escultura ganhou com o barroco dinamismo e intensa expressividade, tanto em relação aos movimentos do corpo como aos estados emocionais. Nela se realçam sentimentos de dor ou sofrimento, êxtase religioso, fúria, brutalidade, ironia, orgulho, amor e sensualidade. Sob tal perspectiva, a arte escultórica do século XVII lembra ou recupera a poética do período helenístico por sua dramaticidade. Ao mesmo tempo, e dada a intenção de torná-la um elemento visivelmente decorativo da arquitetura, veio a ser habitual sua configuração de esplendor, em particular no tratamento policrômico executado sobre madeira para as imagens religiosas.

Algumas dessas características são devidas, em grande parte, ao italiano Gianlorenzo Bernini (também arquiteto), o preferido das então poderosas famílias patronais dos Borghese e dos Barberini. Suas obras, como Davi, O Êxtase de Santa Teresa, A Bem-Aventurada Ludoviga Albertoni ou Apolo e Dafne acabaram servindo de inspiração ou mesmo de modelos estilísticos, dentro e fora da Itália. Além de Bernini, adquiriram notoriedade Francesco Mochi, Alessandro Algardi e o flamengo residente Francesco Duquesnoy. Na Espanha, essa voluntária instabilidade escultórica, típica do barroco, concentrou-se na escola castelhana, com centro na cidade de Valadoli. Com larga

produção religiosa, teve à frente dois grandes mestres: Alonso Berruguete e Juan Juni. Em Flandres, seus principais representantes foram as famílias Duquesnoy, Quellin (Artus I, que dirigiu a suntuosa decoração do paço municipal de Amsterdam, e Artus II), além dos artistas Henri Verbruggen e Luc Faydherbe. Já na França, o estilo clássico e racionalista prevaleceu nas obras de François Girardon, seu mais requisitado escultor, assim como nas de Jacques Sarrazin. Com influências visíveis de Bernini, sobressaiu-se Pierre Puget. A recusa por imagens religiosas nas igrejas da Holanda e da Inglaterra teve certamente uma influência direta na reduzida produção de esculturas. Em algumas oportunidades, as famílias burguesas ou aristocráticas desses países recorreram a artistas estrangeiros (como Artus Quellin II, que trabalhou na Inglaterra).

Barroco brasileiro - No Brasil, o período barroco deu início à criação nacional de esculturas (ainda na primeira metade do século XVII), com predomínio quase absoluto de imagens sacras, destinadas a igrejas de ordens religiosas. Os primeiros artistas de reconhecida habilidade e autoria que aqui trabalharam foram: na Bahia, frei Agostinho da Piedade, nascido em Portugal, ceramista de bustos-relicários e de estátuas inteiras cuja técnica de modelagem ainda o aproxima dos primeiros artistas da Renascença, em razão dos traços suaves e volumes delicados; seu discípulo, também frei e Agostinho, mas de Jesus, brasileiro de nascimento. Também dedicou-se à modelagem cerâmica, apresentando tendências mais ornamentais que seu mestre; no Rio de Janeiro, frei Domingos da Conceição da Silva, também português, mas já incorporado ao estilo do século, começou a atuar por volta de 1669, durante a reconstrução da igreja e mosteiro de São Bento, havendo, entre as obras que executou sobre madeira, duas que se destacam pela extraordinária força emotiva: Senhor Morto e Senhor Crucificado (destinadas ao mosteiro de sua ordem, em Olinda).

Já no século XVIII, e ainda no Rio, ganharam destaque dois portugueses de mesmo sobrenome, Manuel e Francisco Xavier de Brito, que em diversas ocasiões trabalharam juntos (como na decoração do monumental conjunto da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, o Convento e a Igreja), desenvolvendo uma forma compositiva ao mesmo tempo única e compartilhada – o estilo Brito –, cuja influência estendeu-se ao Aleijadinho (por exemplo, no uso de querubins agrupados nas talhas e de medalhões contendo figuras em baixo relevo). Artista grandemente renomado já em seu tempo foi o mestiço Valentim da Fonseca e Silva – Mestre Valentim –, por muitos considerado o segundo maior representante da escultura barroca brasileira e cuja vida transcorreu inteiramente na então capital do reino. Na segunda metade do período setecentista, trabalhou para as igrejas da Ordem Terceira do Carmo, Santa Cruz dos Militares e Mosteiro de São Bento, realizando os adornos em talha de capelas e altares-mor, além de estátuas, como as de São João Evangelista e São Mateus (ambas em madeira) e as de Apolo, Júpiter, Diana e Mercúrio, em bronze. Entre 1801 e 1813, executou suas últimas obras para a igreja de São Francisco de Paula.

Cabe no entanto a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, o justo título de maior representante nacional da arte barroca, mundialmente reconhecido. Arquiteto e escultor de origem humilde, embora leitor contumaz de textos sagrados e de gravuras, desenvolveu suas habilidades mais por conselhos ocasionais e aguda capacidade de observação do que em virtude de um disciplinado aprendizado. Daí também o talhe mais espontâneo ou a aparência “primitiva” de suas obras. Entrado nos cinqüenta anos, viu-se acometido por uma moléstia gradativamente deformante (lepra nervosa?), razão, segundo alguns, do acentuado expressionismo de seus últimos trabalhos, entre eles as figuras em madeira dos Passos da Paixão e os Doze Profetas do antigo testamento, em pedra-sabão, ambos executados em Congonhas do Campo.

Arquitetura - A arquitetura barroca procurou reafirmar, acima de tudo, os anseios e preceitos da Contra-Reforma. A sugestão de superfícies contrastantes (paredes retas e curvas), a construção de espaços imponentes e complexos, preenchidos por séries de estátuas e colunas tiveram, desde o início, aquela incumbência de exaltar a superioridade da fé católica, tanto no velho continente, submetido às lutas religiosas, quanto nas colônias recentes, territórios ativos de catequese por parte da Companhia de Jesus. Atribuiu-se então uma importância marcante às fachadas, idealizadas com a sobreposição de variados elementos escultóricos – frontões, tímpanos, cártulas, relevos, capitéis coríntios e fantasiosos. Em pouco tempo, o estilo entusiasmou as cortes principescas, pois adequava-se com perfeição à riqueza e à pompa dos castelos, mansões e jardins privados. Se quase todos os elementos do classicismo continuaram presentes, foram eles no entanto levados a um grau extraordinário de complexidade, teatralização ou ilusionismo.

E um dos artistas responsáveis por essas novas atitudes foi Giacomo Vignola que, após ter edificado para o papa Júlio III a Villa Giulia, em colaboração com Vasari, projetou a igreja do *Gesù* (1568), em Roma, sede da companhia jesuítica. Contendo uma só nave bastante longa, da qual se projetam várias capelas laterais ovaladas, esse plano serviu de exemplo para as igrejas da irmandade em todo o mundo ocidental.

A reurbanização continuada de Roma no século XVII (construção de edifícios e de praças, ampliação de ruas, instalação de monumentos) e a reforma da basílica e da praça de São Pedro constituíram os primeiros exemplos dos esforços de propagação religiosa e supremacia cultural do papado, principalmente sob os auspícios de Sisto V (1585-1590), Paulo V (1605-1621), Urbano VIII (1623-1644) e Alexandre VII (1655-1667). Dessa renovação arquitetônica e urbanística participaram artistas como Domenico Fontana, Carlo Maderno (construtor da nave de São Pedro e da igreja de Santa Suzanna), Gian Lorenzo Bernini – o mestre dos volumes grandiosos e das superfícies internas policromadas da basílica vaticana –, Francesco Borromini (sobrinho de Maderno), que generalizou os efeitos dinâmicos das fachadas com o emprego de paredes ondulantes, curvas e contracurvadas (San Carlo alle Quattro Fontane), assim como o requisitado padre e arquiteto Guarino Guarini, construtor do imponente Palácio Carignano, de Turim, também atuante em Portugal.

Essas novas concepções italianas estenderam-se às regiões da Alemanha do sul e da Europa Central, tanto na edificação de templos, comumente jesuíticos (igrejas dos Teatinos, em Munique, ou de São Pedro e São Paulo, em Cracóvia) como na palaciana (Castelo Wallenstein, em Praga). Entre as obras de maior representatividade dos arquitetos germânicos estão a Igreja dos Quatorze Santos, na Francônia, e o Palácio de Würzburg, de autoria de Balthasar Neumann; a igreja de Santana em Munique, a abadia beneditina de Zwiefalten e a igreja de Ottobeuren, na Suécia, projetadas por Johann M. Fischer; o anfiteatro Zwinger, em Dresden, e o castelo de Pillnitz, de Matthäus Pöppelmann, e a igreja de São Carlos Borromeu, em Viena, de Fischer von Erlach (Würzburg e Ottobeuren já são consideradas, por certos analistas, exemplos típicos da arquitetura rococó).

Na Espanha, a arquitetura barroca começou a se delinear já na terceira década do seiscentos pelas mãos do também jesuíta Francisco Bautista (Colégio Imperial de Madri) e de Pedro de la Torre (Capela de San Isidro). Durante o século XVII, entretanto, o edifício de maior evidência estilística continuou sendo a grandiosa catedral de Granada, projetada por Alonso Cano, igualmente pintor e escultor. Mas o aspecto comumente lembrado do barroco espanhol, ou seja, a ornamentação livre, sobrecarregada e extravagante, e que também serviu de modelo a Portugal e às colônias americanas de ambos os países, deveu-se a três famílias de artistas, simultaneamente arquitetos e escultores: aos Churriguera (José, o mais velho, Joaquín e Alberto), aos Figueroa

(Leonardo, Matias e José) e aos irmãos Tomé (Antonio e Narciso). Todas elas atuaram entre o final do século XVII e meados do XVIII, embora o termo "churrigueresco" tenha se imposto e generalizado as características de seus trabalhos: o acúmulo de elementos decorativos, com ou sem função estrutural – colunas torsas cobertas por folhagens, talhas intensamente rendilhadas e douradas, com motivos florais ou assemelhados, amorinos e querubins, figuras sacras, alegóricas ou mitológicas em relevo, como atlantes e cariátides. Alguns exemplos são o retábulo do sacrário da catedral de Segóvia (José Churriguera), o colégio de Calatrava (os demais irmãos), a fachada da universidade de Valadoli (Antonio Tomé), ou o monumental conjunto "transparente" da catedral de Toledo. Nas Américas, o Convento de Tepzotlán e a Catedral da Cidade do México, assim como a Igreja de São Francisco, em Salvador, ou a de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, constituem exemplos marcantes do "churrigueresco" importado.

Já na França e na Inglaterra, as arquiteturas do período seiscentista e do século XVIII conservaram-se mais apegadas à sobriedade clássica, considerando-se os seus aspectos exteriores – as fachadas –, ainda que, por suas dimensões e decorativismo interior, a imponência do espírito barroco não tenha sido excluída. Na construção do Louvre, por exemplo, os planos ornamentados e ondulantes de Bernini foram recusados pelo próprio rei Luís XIV, que acabou preferindo as soluções propostas pela comissão formada por Louis Le Vau, Charles Le Brun e Claude Perrault, de teor classicista quanto ao aspecto exterior. Idêntica moderação foi aplicada ao conjunto de Versalhes, a nova sede da corte, em seus aspectos exteriores, embora o interior tenha sido elaborado sob as perspectivas exuberantes do rococó (conferir). Das edificações encarregaram-se Le Vau (também projetista do Colégio das Quatro Nações) e Jules Hardouin Mansard (igualmente autor dos Invalides e da Place Vendôme); dos extensos e regulares jardins, o urbanista Le Nostre, criador ainda das Tulherias e da Avenida dos Champs-Élysées. No Reino Unido, as regras clássicas descritas e propostas no século XVI pelo italiano Andrea Palladio tiveram a preferência de variados arquitetos. Entre eles, o destacado Inigo Jones (na edificação da Queen's House e da Banqueting House) ou Hugh Gray, construtor da Etham Lodge, em Kent. Mais próximo do estilo monumental e decorativo barroco esteve Christhoper Wren, cujos modelos para a Catedral de São Paulo, em Londres, para o Hospital de Greenwich e a Biblioteca de Nevile's Court, em Cambridge, procuraram rivalizar com a grandiosidade da basílica romana de São Pedro (domos majestosos e colunatas). Claramente barrocos são também o Castelo Howard e o Blenheim Palace, ambos de autoria de John Vanbrugh, assim como a catedral de Birmingham e a igreja de São João, em Londres, de Thomas Archer.

Música - A música renascentista do século XVI houvera sido majoritariamente elaborada sob o selo de uma arte coral, polifônica e contrapontística. Nos finais daquele período e início do seiscentos, entretanto, instaurou-se uma mudança decisiva de concepção musical, trazida pelos princípios da voz solista ou da monodia acompanhada (também chamada de tessitura homofônica).

Para essa renovação concorreu diretamente o melodrama da época, ou mais comumente, a ópera (consultar à parte). Isso porque o estilo complexo do contraponto criava dificuldades para a compreensão do texto a ser entoado (o recitativo e, progressivamente, a ária). E o que se pretendia era justamente realçar o canto individualizado (ou uma linha melódica superior), de maior evidência dramática ou representativa. No dizer de um dos mais criativos compositores desse momento de inovação, Claudio Monteverdi, "que a palavra seja senhora da harmonia, e não sua escrava". Assim, os aspectos primordiais dessa verdadeira revolução começaram com a necessidade de um canto expressivo, lírico e subjetivo. Ou seja, a melodia tornou-se independente do coro polifônico. Simultaneamente, a harmonia adquiriu um sentido

“vertical”, quando entrou em cena um acompanhamento instrumental permanente, em registros graves – o chamado baixo contínuo. E polifonia cantada viu-se substituída pelo estilo “policoral”.

Ao que tudo indica, as primeiras incursões na construção dessa tessitura homofônica foram realizadas com obras ainda polifônicas (como os madrigais, por exemplo), transpondo-se as vozes acompanhantes para certos instrumentos harmônicos – alaúde, cravo e órgão. O baixo contínuo permitiu então não só uma independência da voz superior solista, mas, simultaneamente, a fixação de uma base sobre a qual os demais instrumentos concertantes podiam explorar contrastes e promover combinações inusitadas. Ao mesmo tempo em que ele se revelava um recurso privilegiado de composição, conservando-se em voga entre o início do século XVII e meados do XVIII, o barroco musical veio a se caracterizar por uma exuberância praticamente inigualável de formas, de variações sobre o tema inicial, de improvisos e arabescos melódicos, de exercícios virtuosísticos e de requintes cromáticos. Além de permitir a resolução de problemas teórico-harmônicos, como a afinação temperada, por exemplo.

Relativamente às formas, foi no transcorrer do período que diversos gêneros musicais, profanos e religiosos, se desenvolveram, além da ópera. Entre eles: os *oratórios* vulgares (expressos em língua vernácula) e sacros (em latim), de que são representantes Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Heinrich Schütz, Marc Antoine Charpentier, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel; a *cantata* – peça para cantar – contendo dois ou mais movimentos distintos, para uma só voz ou várias combinadas, em forma de diálogo ou “ópera de câmara”, sem dramatização, e entre cujos compositores encontramos Alessandro Grandi, Luigi Rossi, Carissimi, Agostino Steffani ou Giovanni Batista Pergolesi; o *concerto eclesiástico*, em que o mais antigo princípio da polifonia ainda atua sobre a monodia, ou seja, em que coros separados se combinam não de modo sobreposto, mas em seqüência, de maneira concertante – Monteverdi, Scarlatti, Giovanni Legrenzi; a *suíte instrumental*, baseada na seqüência de danças medievais e quinhentistas, sem função coreográfica, e cuja norma inicial consistiu na interpretação de um mesmo movimento em dois tempos: um lento, de dança baixa e solene (compasso 4/4) e outro vivo, alegre, de dança alta (compasso 3/4). Todas as partes eram escritas no mesmo tom, o que garantia a coerência da sucessão. Posteriormente, diversificou-se sem obedecer a esquemas fixos, nos quais poderiam estar incluídos prelúdios, “allemandes”, “courantes”, sarabandas, gigas ou gavotas, como em obras de Hans Hassler, Paul Peurl, Johann Schein, François Couperin, Biagio Marini ou Thomas Simpson; a *sonata*, para voz instrumental e baixo contínuo (sonata solo), ou para duas vozes e baixo (sonata trio), que evoluiu até o esquema formal de quatro movimentos, em contrastes de lentos e rápidos, e elevou, ao primeiro plano solista, o violino. A ela se dedicaram, por exemplo, Antonio Vivaldi, Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, Salomone Rossi, Franz von Biber, Henry Purcell e Arcangelo Corelli; o *concerto grosso*, peça destinada a promover um “embate” virtuosístico entre um ou alguns instrumentos solistas (o concertino) e o conjunto ou “grosso” da orquestra. Também derivado de danças e construído em quatro ou cinco andamentos, mas sem princípios rígidos de desenvolvimento, permitiu acentuar a arte dos instrumentos solistas e dar nascimento a duas formas clássicas do século XVIII, o Concerto e a Sinfonia. Entre seus melhores artistas estão Andrea e Giovanni Gabrieli, Corelli, Vivaldi, Händel e Bach.

Mas a arte musical barroca não foi apenas homófona, apesar da novidade e mesmo predomínio dessa tessitura. Nas regiões centrais e do norte da Alemanha, de moral e de vida pragmática luteranas, a polifonia conservou-se nas escolas de música sacra, estabelecidas nas igrejas (as *Kantoreien*). Cultivada, entre outros, por Schütz e Johann Pachelbel. Foi nesse ambiente bem mais provinciano, dominado pelo órgão das igrejas e

por obras centralizadas em seus cultos e festividades cíclicas que J.Sebastian Bach criou um repertório soberbo de Cantatas sacras e de Paixões.

A cantata bachiana foi para a época um gênero novo, em que se fundiram a palavra bíblica, a poesia dos madrigais, o recitativo, a ária e as múltiplas formas do coral para órgão. Dada a sua obrigação de músico nas capelas das cortes a que serviu (Weimar ou Leipzig, por exemplo), Bach escreveu uma cantata em média por semana, tendo composto cerca de 300, mas das quais sobrevivem 198. Famosíssimas entre elas são as de número 147 – Coração e Boca e Atos e Vida, da qual faz parte o coro "Jesus fica minha Alegria" – e as que, reunidas, constituem o Oratório de Natal. Nelas, os coros conservam fundamentos polifônicos, enquanto os recitativos e as árias acompanham as características das óperas "à italiana". Já por suas Paixões – segundo São Mateus e segundo São João – Bach recebeu o apelido de "maior dramaturgo musical do barroco" (há trechos de um evangelho segundo São Marcos e indicações de haver escrito outra Paixão, conforme São Lucas). A Paixão segundo Mateus possui dimensões originalmente monumentais, necessitando de dois coros, duas orquestras e dois órgãos – o dobro de elementos da de São João, por si só grandiosa. Na opinião do historiador e musicólogo Fred Hamel, "enquanto a Paixão segundo São João canta a tristeza profunda de um coração piedoso, a de São Mateus leva aos homens à certeza de sua própria redenção". Impressões, diga-se de passagem, muito posteriores à época de Bach. Pois foram ambas acolhidas com absoluta indiferença pelos fiéis e contemporâneos protestantes. Talvez por esse fato, o compositor tenha criado a imponente Missa em si menor em conformidade com a tradição católica, dedicando-a ao recém-convertido eleitor da Saxônia. E com ela, ganhou o título de "maestro da corte real", para espanto da comunidade luterana. Enfim, tudo o que Bach compôs para órgão e coros, para a experiência religiosa, o foi "em estilo dogmático, rigorosamente polifônico, em gigantescas construções fugadas do coro" (Hamel).

A outra figura de enorme importância e talento na escritura para órgãos e coros foi George F. Händel. Ao adaptar a forma tripartite da ópera ao culto anglicano e às tradições do coral inglês (os "anthems"), elevou-os à condição de protagonistas, eliminando narrações e diálogos. Foram com estes oratórios que o compositor refez-se dos esforços inúteis dedicados à ópera, os mesmos que o levaram certa vez à falência e ao derrame cerebral. Ainda que certas árias sejam antológicas e inexcedíveis – "V'adoro, pupille" (de Júlio César), "Ombra cara di mia sposa" (de Radmisto), "Lascia ch'io pianga" (Rinaldo) ou "Ombra mai fu" (Xerxes). Os oratórios, no entanto, constituem verdadeiras epopéias, ao mesmo tempo sacras e populares, pela extraordinária densidade espiritual e beleza melódica. Indiscutíveis quando se ouvem Saul, Judas Macabeu, Israel no Egito e o Messias. São obras que redimem não só os pecados históricos das lutas religiosas cristãs, como os indisfarçáveis males da humanidade.

Passando-se da polifonia vocal ao da música instrumental, o gênero da fuga foi outro que se desenvolveu de maneira fecunda durante o barroco. Baseada na imitação de um tema (como o cânone medieval e renascentista), a fuga concede, no entanto, grande liberdade ao desenvolvimento, isto é, às variações, modulações ou inversões, percorrendo um sentido mais linear ou progressivo do que circular. Como assinala Roland de Candé, "numa época em que o estilo concertante e a ária expressiva voltaram as costas resolutamente para as antigas técnicas polifônicas, os grandes organistas, a exemplo de Frescobaldi, encontram novas riquezas no velho princípio da imitação e conseguem fazer da fuga uma forma atual e original". Além de Frescobaldi, suas possibilidades foram exploradas por Johann Froberger, Couperin, Pachelbel e, acima de todos, Bach, que, praticamente, exauriu o gênero.

Tanto quanto nas artes plásticas e na literatura, o período barroco ensejou o aparecimento dos primeiros artistas nacionais, ou, pelo menos, a criação de obras em

território e sob influência brasileira. No ambiente musical, trata-se da Escola Mineira, ativa na segunda metade do século XVIII em Diamantina, São João Del Rey e Ouro Preto (então Vila Rica), e à qual se atribui, normalmente, a denominação de "música mineira barroca". Seus principais autores, devotados preferentemente a composições sacras para os ofícios de igrejas e de irmandades católicas, foram José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (organista e regente de coro, músico de tocante singeleza em sua expressão religiosa), Marcos Coelho Neto e Inácio Parreira Neves (músicos de orquestra), além de Francisco Gomes da Rocha (também cantor). Convém lembrar, no entanto, as observações de Otto Maria Carpeaux sobre a classificação dada à escola como sendo barroca: "O termo é inexato. O estilo das obras em causa é o da música sacra italianizante de Haydn, do qual também se executavam em Minas os quartetos de cordas; os compositores mineiros (quase todos mulatos, como o Aleijadinho) certamente ignoravam a arte barroca de Bach e Händel; mas descobrem-se neles resíduos do estilo de Pergolesi, além de uma indubitável originalidade na melodia e até na harmonia".

Finalmente, o barroco musical teve o mérito de produzir obras para a exploração sonora de variados instrumentos, solistas ou acompanhantes, estimulando e revelando as possibilidades de cada um em particular, assim como o virtuosismo dos próprios intérpretes. Também em Minas, os cursos para órgão, violino, violoncelo, viola, clarineta, oboé e trompa se expandiram, permitindo, por exemplo, a formação de duas orquestras históricas: a Lira São Joanense (1776) e a de Ribeiro Bastos (1790), ainda hoje existentes.

Literatura - Em seu conjunto, as literaturas maneirista da segunda metade do século XVI e a barroca do século XVII revelaram-se como luta permanente de antíteses, ou seja, de contraposições bem marcadas nos sentimentos, nas idéias e nas expressões retóricas utilizadas.

A crise político-religiosa do alto Renascimento houvera abalado as crenças humanistas anteriores, gerando não apenas incertezas e ceticismos, como angústias, pessimismo e, ao mesmo tempo, atitudes sarcásticas. O universalismo cristão de Erasmo e de Thomas Morus, baseado na possibilidade do dissenso e na moderação fora derrotado por aqueles aspectos místicos e intransigentes dos reformistas, tanto quanto pelo absolutismo da Contra-Reforma. As guerras daí decorrentes e a crueza do "maquiavelismo" traziam à tona a percepção dos aspectos sombrios e corruptíveis do ser humano: cisão entre fé e razão, entre corpo e alma, entre elevados princípios teóricos e a dura realidade efetiva. O mundo reaparecia caótico, reinstalava-se uma aguda percepção da efemeridade e da incerteza das coisas e das ações humanas, tendo-se como resultado uma consciência dúbia ou fragmentada. Neste ambiente, a literatura parece ter-se afastado mais do espírito clássico do que as outras artes: moralismo religioso de Jerusalém Libertada (Tasso), naturalismo áspero e sangrento (Shakespeare), vacilação entre idealismo e realismo (Cervantes), estoicismo melancólico de Francisco de Quevedo ou misticismo erótico de San Juan de la Cruz, escritor de poemas como: "Onde te escondeste, Amado, / E me deixaste com gemido? / Como o cervo fugiste, / Havendo-me ferido; / Saí, por ti clamando, e eras já ido. / Pastores que subis / Além, pelas muralhas, ao Outeiro, / Se porventura virdes / Aquele a quem mais quero, / Dizei-lhe que adoeço, peno e morro".

A obra maior de Cervantes, o Dom Quixote, revela muito das ambigüidades entre a aparência e a realidade, das contradições entre o sonho e a vida como normalmente é. Há, entre seus intérpretes espanhóis, os que apontam a derrota do "homem antigo", nobre e idealista, face a um racionalismo já contaminado pelo mais baixo pragmatismo. Outros, no entanto, preferem recordar o final da história, ou seja, a vitória da razão e da sanidade contra a mentalidade popular e seus devaneios pueris e anacrônicos. Nesse ambiente pendular, de claros e escuros "barrocos", Cervantes teria se mostrado imparcial, na

opinião de Carpeaux: “É possível acompanhar a aquisição gradual dessa imparcialidade nas *Novelas Exemplares*. *Exemplar* quer dizer ‘moral’, ‘que dá lições morais’; mas também quer dizer: ‘são exemplos do que acontece’; ‘a vida é assim’. E o ‘assim’ de Cervantes nem sempre foi o mesmo. Nos contos de tipo italiano, renascentista (La Señora Cornelia, La española Inglesa...), Cervantes é tão idealista, no sentido do neoplatonismo de Leone Ebreo, como sua obra de estréia, o romance pastoril *Galatea*. O realismo já intervém em ‘La gitanilla’, ‘La ilustre fregona’...; e leva ao naturalismo picaresco de ‘Riconete y Cortadillo’ e do ‘Coloquio de los perros’. A primeira síntese encontra-se em ‘El licenciado Vidriera’, retrato do idealismo que sabe que a sua fé é mera ilusão em face da realidade”.

Evidente mesmo é a imparcialidade de Shakespeare, se observarmos como os mais díspares caracteres humanos se espelham em seus personagens. Seria como se autor mais os convocasse e regesse no palco do que os moldasse, previamente. Tal liberdade permite que todas as afecções ou impulsos da alma se desenvolvam até as últimas conseqüências, permanecendo o autor isento de responsabilidade sobre os atos de seus heróis e anti-heróis dramáticos. Este amoralismo é aquilo que, nas tragédias, permite a destruição simultânea dos bons e dos maus, dos vícios e das virtudes. Filosoficamente, não haveria mais utopias. Sob outro ponto de vista, a maestria insuperável de Shakespeare encontra-se tanto na forma quanto no conteúdo: na riqueza lingüística ou retórica das expressões, isto é, na marcha exuberante das metáforas, ora densas, ora espirituosas, na força e na diversidade psicológicas, na acuidade de perceber e de expor a natureza humana como conflitos permanentes: os objetivos, entre os interesses em jogo, e os subjetivos, que podem ser observados nas relações entre os desejos, os impulsos, e suas incertezas, medos, desilusões ou remorsos.

O maneirismo, na opinião de Erwin Panofsky, teria surgido quando, “separado da natureza, o espírito do homem é impelido em direção a Deus, com um sentido que é de triunfo e de miséria ao mesmo tempo, o que se reflete nas figuras e nas atitudes tristes e orgulhosas da representação maneirista em geral, e da qual a Contra-Reforma não é senão uma das expressões entre muitas” (Idea, Contribuição à história da estética). A poesia adquiriu um caráter metafísico, cujas principais características seriam: antinaturalismo, preocupações morais e filosóficas, cerebralismo, frieza ou sobriedade cortesãs, além das sutilezas estilísticas contidas nas metáforas. Quanto ao barroco, seria ele muito mais sensorial e naturalista, não se esquivando ao gosto e apelos populares. Daí também a sátira, o divertimento, uma crueza de imagens, inclusive grotescas, o que deu sustentação ao desenvolvimento do romance picaresco (ver Romance).

Tomando-se a figura da mulher, por exemplo, o maneirismo conservou um tratamento preferencialmente refinado, que remonta à tradição de Petrarca e aos poetas dos séculos XIV e XV: a da “mulher angelical”, “gentil senhora, rara em formosura”. É o estilo de Giambattista Marino, quem, ao falar da amada, penteando os cabelos louros, assim se expressa (em tradução livre): “Ondas douradas, ondas de cabelos sedosos / que uma naveta de marfim fendia / u’a mão de marfim conduzia / por estes e outros caminhos preciosos. / Pelo áureo mar, que encrespando abria, / o proceloso, claro tesouro, / agitado, meu coração morria”. Por sua obra e influência surgiu a expressão “marinismo” – obter-se com a poesia sonoridades admiráveis, estupefacientes e cultas; uma busca permanente de virtuosidade lingüística. Já o barroco preferiu tornar a mulher sedutoramente carnal e eroticamente perigosa – “quem a toca / na língua, que de Amor flecha semelha, / serpe entre flores e, entre o mel, abelha” (Alão de Morais, poeta português). Assim, se as construções literárias são feitas por sinuosidades e transformações contínuas (metamorfismo), elas se apresentam mais sutis e conceituais no maneirismo, mais agudas e realistas no barroco, que absorve até mesmo o grotesco e o macabro. Conseqüentemente, pode-se argumentar que o maneirismo dá continuidade,

sob certos aspectos, ao espírito de embelezamento ou idealização do veio clássico, ao passo que o barroco incorpora a feiúra, a imperfeição e a sordidez do mundo. Em ambos, no entanto, ressalte-se o jogo exaustivo de tropos e metáforas, de contorções e fluências: analogias, alusões, alegorias, uso de hipérboles, hipérbatos, perífrases e antíteses. Metamorfose contínua de luz em sombra, ou vice-versa, o que também transparece com evidência na pintura.

A esses estilos e noções formais deram-se os nomes ibero-americanos de cultismo (ou culteranismo) e de conceptismo, assemelhados ao marinismo italiano, ao preciosismo francês e ao eufuísmo (ver à parte) inglês. No cultismo, as metáforas tenderiam a relações ideais, abstratas, aquelas que "cultivam" ou exploram a variabilidade dos sentidos mas em esferas já desvinculadas da realidade imediata, bem como ao emprego de neologismos, principalmente os calcados em latim. No conceptismo, dar-se-ia ênfase ao conceito, à acuidade ou finura do pensamento. Segundo a opinião de Soares Amora (Presença da Literatura Portuguesa), "O cultismo e o conceptismo não foram apenas uma arte de escrever, ou como se tem dito, puro malabarismo poemático e retórico. Foram, antes, e acima de tudo, o resultado de novo sentimento estético do mundo material e do mundo psicológico... O cultismo consistiu na busca dos valores plásticos da natureza, dos objetos de arte e da figura humana (particularmente do semblante feminino), busca de que resultou não só o achado de realidades sensoriais (cores, odores, sabores, formas e movimentos)... como ainda, na ordem da expressão literária, a descoberta de imensas possibilidades expressivas e impressivas da imagética (imagens, metáforas, sinédoques, metonímias, alegorias e símbolos). O conceptismo, por outro lado, foi o resultado do sentimento agudo da dramática complexidade do mundo interior, e ainda da obsessão da engenhosa análise racional desse mundo, sobretudo do seu centro afetivo, onde se descobriam contradições, paradoxos, impulsos irracionais e intensas paixões; conseqüentemente, na expressão literária dos conceptistas, a procura constante do domínio dos recursos da dialética – a análise penetrante, os raciocínios silogísticos e os conceitos exigentemente lógicos e inteligentes". Já para outros ensaístas de literatura, essa distinção ou não é tão radical, ou ambas as noções extraem suas formas de um fundo comum. Assim, para Antônio Cândido e Aderaldo Castello (Presença da Literatura Brasileira), "Certamente, é quase impossível a perfeita distinção entre cultismo e conceptismo. O primeiro repousa sobretudo no som e na forma, tendendo para uma verdadeira exaltação sensorial, enquanto favorece a fantasia na busca de imagens e sensações que ultrapassam as sugestões da realidade. O segundo apóia-se no significado da palavra, tendendo para o abusivo jogo de vocábulos e de raciocínio, para as agudezas ou sutilezas de pensamento, com transições bruscas ou inesperadas, além de seu misticismo ideológico". De outro ponto de vista, "cultismo e conceptismo são duas faces da mesma realidade, dois aspectos de um conceito único de poesia – o que a reduz a uma atividade puramente lúdica. Não exprime a vida, distrai da vida. Sobrepõe ao plano da realidade o plano do ideal, construído com o que haja nele de mais formoso e puro, fulgurante e nobre, e para ele perpetuamente provoca a evasão da sensibilidade, da imaginação e da inteligência" (Hernani Cidade, Lições de Cultura e Literatura Portuguesa).

Com o intuito de se ilustrar um dos conceitos acima, que se veja um soneto considerado típico da vertente conceptista, de autoria de Violante do Céu, no qual se entrecruzam reflexões acerca da expectativa dos afetos e da dúvida dos sentimentos, antítese que se resume no *inferno de amar*: "Amor, se uma mudança imaginada / É já com tal rigor minha homicida, / Que será se passar de ser temida / A ser, como temida, averiguada? / Se só por ser de mim tam receada, / Com dura execução me tira a vida, / Que fará se chegar a ser sabida? / Que fará se passar de suspeitada? / Porém, se já me mata sendo incerta, / Somente imaginá-la e presumi-la, / Claro está (pois da vida o fio

corta), / Que me fará despois, quando for certa: / - Ou tornar a viver, para senti-la, / Ou senti-la também despois de morta".

No terreno dramático, que se converteu em uma das maiores predileções da época, pode-se ainda perceber que o barroco fez do teatro a analogia predileta do mundo como engano e ilusão (duas peças de Calderón de la Barca o dizem expressamente: *El Gran Teatro del Mundo* e *La Vida es Sueño*). O desejo da encenação propiciou inclusive a adaptação pouco conveniente dos poemas idílicos em "drama pastoril" (consultar). Assim é que para o teatro convergiram todas as artes – arquitetura, pintura e cenoplastia, música e literatura – tratadas de maneira suntuosa, hedonística, como se o mundo real necessitasse ser esquecido ou sublimado. "Se a arte dramática da Renascença limitou-se à superfície da cena... a razão é menos estética do que teológica. A cena horizontal é a expressão de um mundo que não procura ultrapassar o humano. Se, ao contrário, no barroco... o teatro se amplia para cima e para baixo, se por conseguinte recobre um plano vertical, é porque entram em jogo outros elementos, além do prazer do público... A conquista do espaço em altura, com todo o rangente aparelho de roldanas e de cordas que assegurava os movimentos aéreos em cena, prova-nos que o teatro abarca de novo o aspecto do mundo cristão, do 'céu ao inferno, passando pela terra', e que a *comoedia divina* suplantou uma vez mais a *comoedia humana*" (Richard Alewyn, O Universo Barroco). Vai-se da tragédia sanguinolenta ao despudor da farsa, sem muitas gradações. Fenômeno que reforça a tese do crítico espanhol Dámaso Alonso, segundo a qual o barroco literário exprime sobretudo a "coincidentia oppositorum" (a coincidência ou simultaneidade de sentimentos opostos).

Evitando as discussões possíveis entre maneirismo e barroco, Carpeaux preferiu acentuar que "os motivos principais da literatura barroca são a tensão entre vida e morte, tempo e eternidade; tensão entre o sensualismo do drama pastoril e a melancolia de uma vasta literatura funerária; gosto de experiências extáticas, que se aproximam da embriaguez, e gosto da mortificação ascética; naturalismo cruel e retirada para o sonho". Não foi por acaso que tanto em um como no outro nos deparamos com uma simbologia cujas referências são, freqüentemente, as da fugacidade da vida: água, fumo, fogo, nuvem, espuma, vento. Ou de "instabilidade das coisas do mundo", título de um soneto de Gregório de Matos, cujos tercetos afirmam: "Mas no sol, e na luz falta a firmeza / na formosura não se dê constância, / e na alegria sinta-se tristeza. / Começa o mundo enfim pela ignorância, / e tem qualquer dos bens por natureza / a firmeza somente na inconstância".

A fonte da literatura barroca da Europa e das Américas situou-se na Espanha. Críticos e historiadores têm apontado o fato de que novelas, poemas e dramas teatrais espanhóis foram traduzidos exaustivamente no mundo ocidental, servindo como exemplos e adaptações (Relações entre as Literaturas de Espanha e Inglaterra, de Fitzmaurice-Kelly, A Espanha e o Drama Isabelino, de R.Grossman, A Cultura Holandesa do século XVII, de J.Huizinga, entre outros). E o conjunto de escritores espanhóis do "siglo de oro" (ver à parte) foi imenso. Entre tantos, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Guillén de Castro y Bellvis, Juan Montalbán, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Zorilla, Hoz y Mota, San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo e Luis de Góngora, assim como o prestigioso crítico Gracián y Morales, autor do Criticón, tratado denso e sutil a respeito do romance alegórico e do conto filosófico. Furtaram-se a esse influxo mais direto autores como Shakespeare, Milton e Ben Jonson, na Inglaterra, ou Racine, Boileau, La Fontaine e Molière, numa França de predomínio clássico (apesar dos "preciosos", o grupo de escritores barroquistas). Mas não Corneille, que adaptou Alarcón (Verdade Sospechosa) em "Le Menteur" e Guillén de Castro (Las mocedades del Cid) em seu mais famoso Cid.

Foi com o barroco que a literatura brasileira teve propriamente o seu início, tanto quanto as artes plásticas. Anchieta aqui aportou já formado e sempre escreveu na "medida velha" portuguesa, de feições renascentistas, assim como Bento Teixeira, autor do épico Prosopopéia e imitador de Camões. Assim, cabem a Gregório de Matos, a Manuel Botelho de Araújo e ao Pe. Antônio Vieira o título de iniciadores. Com relação à primeira obra impressa, Música do Parnaso, é ela de autoria de Botelho (Lisboa, 1705), pois nenhuma poesia de Gregório "foi encontrada diretamente com sua letra, mas através de cópias, cuja legitimidade permanece em suspenso quase geralmente" (Eugênio Gomes, Visões e Revisões). Ambos refletem o seiscentismo luso-espanhol e as mentalidades poéticas do cultismo e do conceptismo. Entre os poemas de Botelho, podemos encontrar o seguinte soneto, em que se compara ao sol a figura de uma mulher, Anarda: "O sol ostenta a graça luminosa, / Anarda por luzida se pondera; / o sol é brilhador na quarta esfera, / brilha Anarda na esfera fermosa. / Fomenta o sol a chama calorosa, / Anarda ao peito viva chama altera; / o jasmim, cravo e rosa ao sol se esmera, / cria Anarda o jasmim, o cravo e a rosa. / O sol à sombra dá belos desmaios, / com os olhos de Anarda a sombra é clara; / pinta maios o sol, Anarda maios. / Mas (desiguais só nisto) se repara / o sol liberal sempre de seus raios, / Anarda de seus raios sempre avara". Quanto a Gregório de Matos, sua poesia é ao mesmo tempo cultista e conceptista, percorrendo temas que variam da sátira social ao sentimento religioso, sem deixar de passar pelo erotismo. E ainda que devoto ou "arrependido", sente-se por vezes uma ironia fina em versos como os de Buscando a Cristo: "A vós correndo vou, braços sagrados, / nessa Cruz sacrossanta descobertos / que para receber-me, estais abertos, / e, por não castigar-me, estais cravados. / A vós, divinos olhos, eclipsados / de tanto sangue e lágrimas cobertos, / pois, para perdoar-me, estais despertos, / e por não condenar-me, estais fechados".

Antônio Vieira é um símbolo extraordinário de sutileza de pensamento e de virtuosidade na construção de imagens. Além de seu gênio literário, que o fez o maior orador sacro em língua portuguesa, defendeu com intransigência e assombro as causas de indígenas e cristãos-novos, o que o conduziu aos tribunais da Inquisição. Um pequeno exemplo de sua mestria podemos encontrar neste sermão pelo "bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda": "Homem atrevido (diz S.Paulo), homem temerário, quem és tu, para que te ponhas a altercar com Deus? Porventura o barro, que está na roda, e entre as mãos do oficial, põe-se às razões com ele, e diz-lhe por que me fazes assim? Pois se tu és barro, homem mortal, se te formaram as mãos de Deus da matéria vil da terra, como dizes ao mesmo Deus: *Quare, quare*; como te atreves a argumentar com a Sabedoria Divina, como pedes razão à sua Providência do que te faz, ou deixa de fazer?... Argumentamos, sim: mas de vós para vós: apelamos; mas de Deus para Deus: de Deus justo para Deus misericordioso. E como do peito, Senhor, vos hão de sair todas as setas, mal poderão ofender vossa Bondade. Mas porque a dor quando é grande, sempre arrasta o afeto, e o acerto das palavras é descrédito da mesma dor, para que o justo sentimento dos males presentes não passe os limites sagrados de quem fala diante de Deus, e com Deus, em tudo o que me atrever a dizer, seguirei as pisadas sólidas dos que em semelhantes ocasiões, guiados por vosso mesmo espírito, oraram, e exoraram vossa piedade... Olhai, Senhor, que já dizem. Já dizem os Hereges insolentes com os sucessos prósperos, que vós lhes dais, ou permitis: já dizem que porque a sua, que eles chamam Religião é a verdadeira, por isso Deus os ajuda, e vencem; e porque a nossa é errada, e falsa, por isso nos desfavorece, e somos vencidos".

BASE

Em arquitetura, a parte inferior, o pé ou o embasamento de um fuste ou pilastra. →Pedestal.

BASÍLICA
1. Tipo de construção arquitetônica da civilização romana, com o uso de colunatas (galerias com colunas), destinada a reuniões políticas, jurídicas e decisões dos publicanos, isto é, arrecadadores privados que, em consórcio, possuíam o direito de cobrar tributos públicos, como as existentes no fórum de Roma (Basílicas Emília e de Constantino). 2. Após o reconhecimento oficial do cristianismo por Constantino, em 312 d.C., os prédios passaram a servir como centros especiais de culto (o nome provém da palavra grega *basileus*, rei, sugerindo uma igreja "real"). O título de basílica é conferido pelo papa aos templos de importância histórico-política, como a Basílica de São Pedro, São João de Latrão, Santa Maria Maior ou São Paulo (consideradas basílicas maiores), assim como aos de culto e peregrinação afamadas, como a de Nossa Senhora Aparecida, no Brasil, ou a de Lourdes, na França, e a de Worms, na Alemanha (denominadas basílicas menores). Embora grande número delas contenha um átrio e três naves – uma central e duas colaterais –, tal característica não é determinante do ponto de vista arquitetônico.

BASTIDOR
Painel fixo ou móvel, em madeira ou metálico, usado para armação de cenários e que limitam as cenas teatral, de ópera ou de balé pelas laterais. Trainel.

BASTIDORES
Em artes cênicas, os locais fora do palco e onde os artistas permanecem antes da entrada em cena. O mesmo que coxia.

BATERIA
1. Conjunto dos instrumentos de percussão de uma escola de samba: surdos de marcação, centralizador e de repique, caixa, tarol, frigideira, reco-reco, chocalho, cuíca, tamborim, agogô. Surgiu em 1930, primeiramente se incorporando à fanfarra do Clube dos Fenianos, tradicional bloco carnavalesco do Rio de Janeiro e, aos poucos, consolidando-se como a grande estrutura musical das escolas e dos desfiles. 2. Conjunto articulado de instrumentos de percussão, criado pelas bandas de jazz americanas, consistindo de bombos (tenor e baixo), pratos ou címbalos, e caixas, tocado por um só instrumentista com o auxílio de baquetas ou ainda de vassourinhas.

BATIK - BATIQUE
Técnica de pintura e de estamparia têxtil, de procedência javanesa (Indonésia), cujos desenhos são feitos ou recobertos por camada de cera, de modo a serem protegidos dos banhos posteriores de tinta – o chamado tingimento em negativo. De modo simplificado, podem-se fazer os desenhos com um pincel embebido em cera, mantida esta em fusão; de maneira mais tradicional, no entanto, a cera quente é derramada em um pequenino recipiente côncavo que se encaixa numa das pontas de um bastão de bico prolongado. Com o desenho terminado, mergulha-se o tecido (linho, seda, etc) em tinta, que não atravessa a cobertura encerada. Para a aplicação de cores diferentes, refaz-se a cobertura de cera em novas zonas. Um efeito especial, o de gretamento ou craquelamento da estampa, é obtido com a compressão entre os dedos da parte encerada. O batique foi trazido ao ocidente por mercadores holandeses no século XIX.

BATISMO
Sacramento ritualístico de iniciação à vida cristã e de acolhimento na comunidade da igreja, realizado por meio de banho purificador, sob a evocação da Santíssima Trindade.

Inicialmente, o banho poderia ser realizado por imersão total, por afusão (versão de água sobre a cabeça) ou por aspersão. A igreja católica mantém apenas o batismo por afusão, mas a ortodoxa e certas correntes protestantes, como os batistas, por exemplo, continuam a se utilizar da imersão, conservando o sentido original da palavra. Do grego *baptismós*, imersão em líquido, ablução.

BATISTÉRIO
Edifício exclusivo destinado à administração do batismo ou local do templo em que se encontra a pia batismal. As construções especiais foram bastante comuns desde a fase do cristianismo primitivo, quando se aproveitaram velhos templos romanos circulares, ganhando importância arquitetônica durante a Idade Média e o Renascimento, com plantas octogonais, e conforme os respectivos estilos de época (românico, gótico, clássico, barroco). Os batistérios da Renascença italiana serviram de local para obras importantes da arquitetura e da escultura então revolucionárias, como, ilustrativamente, os trabalhos de Ghiberti e Brunelleschi para o de Florença, ou o de Donatello para o de Siena. Com a modificação na forma do sacramento católico, que deixou de ser por imersão (ver Batismo), o batistério reduziu-se a um local reservado no interior da igreja, geralmente em sua entrada.

BATTEMENT
Passo de dança em que uma das pernas (chamada "livre") se estende, eleva-se ou ainda se dobra, para em seguida retornar à posição inicial. Há várias modulações possíveis, ou feitas em seqüência, entre elas: "battement tendu" simples – quando um dos pés, quase sempre em ponta, e perna esticada, desliza para frente, para o lado ou para trás, sem erguer-se do chão; "battement tendu jeté" – quando, após o deslizamento do pé, rente ao solo, a perna faz um giro de 45 graus, seja para frente, para trás ou lateralmente; "grand battement jeté" – quando, após o pé ter deslizado, em qualquer das direções, continua-se o movimento, mas agora com a elevação da perna até um ângulo de 90 graus; "grand battement jeté lancé" – em que a perna é lançada a um ângulo superior a 90 graus, para frente, enquanto o corpo se inclina para trás; em seguida, a perna é alçada em ângulo idêntico, mas para trás, enquanto o corpo inclina-se para frente; "battement frappé" – que ocorre quando, após o deslizamento de um dos pés, este retorna e toca a outra perna logo acima do calcanhar.

BATTERIE, BATTU
Termo francês do balé clássico que se refere, genericamente, aos passos batidos, ou seja, nos quais uma perna toca a outra, estando ambas tensionadas. Qualquer passo embelezado ou acompanhado por batida de pé contra perna, das panturrilhas, etc. São exemplos de *batterie*, entre outros, os vários tipos de "entrechat" ou o *"brisé".

BATUQUE
Denominação genérica para as danças e cantos coletivos, realizados ao som de instrumentos de percussão, de palmas e mesmo de berimbau (segundo depoimento do cronista Tollenare, 1817), originárias da África. Reconheciam-se os batuques congolês e o de Luanda. Ambos eram realizados em roda (músicos e dançarinos). No primeiro, dois ou três pares saltavam para o meio do círculo e ali dançavam até se cansar. No de Luanda, uma só pessoa dava início ao folguedo e, por meio de "umbigadas" – chamadas sambas ou sembas – convidava outra para substituí-la, até que todos houvessem participado. Por seu caráter sensual, já havia sido proibido (pelo menos oficialmente) ao tempo de Dom Manuel, juntamente com o lundu, no século XVI. No Brasil, as primeiras referências escritas sobre o batuque foram feitas pelo viajante francês Pyrard de Laval,

em 1610, mencionando o fato de ser ele praticado aos domingos e dias santificados, quando podiam os escravos “dançar e folgar”. Pouco depois, em 1645, Frei Manuel Calado relatou ouvir a “harmonia” dos negros com “buzinas, tabaques e fomonas”. Sua influência é bastante nítida no surgimento de ritmos, danças e festas que se desenvolveram durante os períodos colonial e imperial brasileiros, ao se misturar a manifestações autóctones das camadas mais pobres de brancos e mestiços, bem como aquelas de proveniência européia. Entre as de origem rural, destacam-se o congo, o coco, o maculelê, o maracatu, o carimbó, os samba de partido alto e de roda. Nas zonas urbanas, contribuiu ainda para o lundu, a modinha, o maxixe, o choro, o samba e mesmo o baião. Compositores brasileiros de formação erudita, como Lorenzo Fernandez e Ernesto Nazareth, escreveram obras baseadas e denominadas de batuque.

BAUHAUS

Escola de arte na sociedade industrial - Literalmente, Casa da Construção, a primeira escola democrática de artes, ou centro de cultura artística, fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, na cidade de Weimar, e transferida, em 1925, para Dessau. Ela nasceu da unificação de dois outros centros de educação que Gropius passou a dirigir depois da guerra: o *Sächsische Hochschule für bildene Kunst* (Escola Saxônica para a formação em Arte, de nível superior) e a *Sächsische Kunstgewerbeschule* (Escola Saxônica de Artes e Ofícios, de ensino médio, técnico). Mas também recuperou e aprofundou algumas das principais idéias de produção artística esboçadas pela *Deutscher Werkbund* (ver Arquitetura do Século XX).

No momento em que nasceu a Bauhaus, a Alemanha, arruinada pela derrota, era também palco de um sério conflito de classes sociais. De um lado, os grandes capitalistas e militares que incentivaram a guerra e, após o desastre, perderam mercados. De outro, o operariado, atirado a circunstâncias socioeconômicas dolorosas, de uma miséria quase *lumpen*. A cultura alemã, que exaltara uma política irracional e xenófoba, vivia uma situação de crise e desespero, buscando ideais redentores que a fizessem ressurgir. Tornava-se indispensável encontrar outros valores espirituais, o caminho de um novo racionalismo que servisse à reconstrução e que não se limitasse ao expressionismo (artístico) da desilusão, da angústia ou da catástrofe. É no interior desse contexto que se deve entender o projeto da Bauhaus, no dizer do crítico italiano Carlo Argan. Ou seja, se o sentimento da desesperança provocado pela barbárie da guerra houvera instigado movimentos culturais de caráter anárquico, houve outros, como o da Construção, que optaram por revitalizar os pressupostos racionais de modo sereno, objetivo e socialmente útil, recorrendo, no entanto, a atitudes antitradicionais. Como ressaltou Gropius (Bauhaus, Novarquitetura), “após aquele violento abalo, cada ser pensante sentiu a necessidade de uma mudança de frente intelectual. Cada um, dentro de sua esfera particular de atividade, desejava dar sua contribuição para superar o desastroso abismo aberto entre a realidade e o ideal”.

Pesquisa e junção das artes - Erguida sobre os princípios da social-democracia, ela pregou a colaboração, a pesquisa solidária e a interdisciplinaridade entre seus professores e alunos. A idéia de "construção" estendeu-se à própria sociedade, a uma *polis* ou ambiente urbano racionalmente concebidos. Daí a importância atribuída ao mesmo tempo à indústria e ao artesanato, ao urbanismo e à permanente intersecção das artes no mundo industrial (arquitetura, escultura, pintura, artes decorativas, desenho industrial, teatro, dança, etc). Como síntese, o desejo de “incluir tudo, sem excluir nada”. A arte e a indústria deveriam aproximar-se para a edificação de uma sociedade democrática, já que “...a indústria continuava a lançar no mercado um sem-número de produtos formalmente mal concebidos, enquanto os artistas lutavam em vão para aplicar

projetos platônicos. A deficiência consistia em que nenhum dos dois conseguia penetrar suficientemente no campo do outro, para atingir uma fusão efetiva... Surgiu uma demanda de produtos formalmente atraentes e, ao mesmo tempo, tecnicamente corretos e econômicos. Sozinhos, os técnicos não estavam em condições de atender a essas exigências e, assim, as indústrias começaram a adquirir os chamados 'modelos artísticos'. Isto demonstrou ser um remédio ineficaz, dado que o artista estava muito distanciado do mundo circundante e tinha bem pouco entendimento das questões técnicas para adaptar seus conceitos formais aos processos práticos de fabricação... Uma vez que havia carência de artistas adequadamente instruídos para este trabalho, era lógico estabelecer tais pressupostos para a futura educação: uma severa experiência prática e manual em laboratórios ativamente empenhados na produção, unida a uma profunda instrução teórica sobre as leis formais" (Gropius, Idéia e Estrutura da Bauhaus em Weimar).

Funcionalismo, **estrutura e experimentação** - Se a comunicação e a vida social modernas ocorrem em um mundo industrial e de massas, seria indispensável estimular-se a criação de objetos estandardizados (forma-padrão), reprodutíveis em série (teoricamente de consumo popular), e consistentemente adequados a uma *função social* – ou seja, ao trabalho, à moradia, ao lazer ou à educação. Esse funcionalismo pragmático proposto pela Bauhaus tinha por finalidade dar sentido à forma-padrão, à idéia de *design* (consultar), e, simultaneamente, ampliar as possibilidades de consumo.

Ao propor como forma pedagógica a conjugação dos trabalhos do artífice e do artista em uma nova corporação, Gropius e a Bauhaus buscaram restabelecer, até mesmo contraditoriamente, as noções mais antigas do artesanato e do consórcio das artes, existentes na baixa Idade-Média. É o que se pode ler no manifesto do instituto: "O fim último de toda atividade plástica é o da construção. Adorná-la, outrora, era a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da magna arquitetura. Hoje, arquitetos, pintores e escultores devem, novamente, chegar a conhecer e a compreender a 'estrutura multiforme da construção', no todo e nas partes; só então suas obras estarão plenas do espírito arquitetônico que se perdeu com a arte de salão". Uma proposta que se afastava daquela condição romântica do artista como criador personalista, autônomo ou marginal. Tanto que o símbolo do movimento agrupava, lado a lado, um cubo (espaço geométrico), a mão humana (criação artística) e um ovo (a forma).

A partir desses princípios, formulou-se um programa de paralelismo entre a prática e a teoria, bem como a formação de "oficiais" e de mestres. Na parte inicial (*Vorkurs*), cumprida em seis meses, o objetivo era fazer o aluno experimentar materiais e tomar contato com problemas de ordem formal: proporções, escalas, efeitos de luz, de cores e de ritmos. A segunda, de duração trienal, continha dois objetivos: um de domínio técnico-material (*Werklehre*), e outro de caráter formal (*Formlehre*). O "Werklehre" incluía sete laboratórios genericamente dedicados às artes plásticas e à manipulação de seus materiais (pedra, madeira, metal, vidro, cerâmica, tapeçaria, cores e texturas) e ainda à elaboração e avaliação econômica de projetos. O "Formlehre" consistia no desenvolvimento de conhecimentos relativos à representação e à composição (desenho avançado). Simultaneamente, os alunos eram enviados para estágios fabris e a Bauhaus recebia, em compensação, trabalhadores industriais para discutir as necessidades das empresas em suas linhas de produção. Até aqui, formavam-se os oficiais. A última parte – programa de síntese e de aperfeiçoamento, com duração variável – era dedicado exclusivamente a projetos arquitetônicos e à elaboração de uma obra final de laboratório, condições exigidas para a obtenção do título de mestre. Ou seja, a Bauhaus foi uma expressão didática inovadora de um movimento político e cultural que tomou a forma de escola, entendida como vínculo entre o pensar e o fazer, entre a estética e a indústria,

como lugar no qual se deveriam discutir, se estudar e se fazer projetos com a intenção de melhorar a produção industrial.

A ausência de normas ou de preceitos teóricos rígidos, salvo talvez a tendência ao despojamento e à geometrização das formas, abriu perspectivas a uma larga experimentação. Essa liberdade e a inventividade de seus mestres e alunos foram características marcantes da Bauhaus. O anseio comum foi o de se propor uma arte viva, adequada à vida contemporânea e ancorada engenhosamente em conhecimentos técnicos eficazes, evitando artifícios desnecessários nos objetos criados. Durante cinco anos, aproximadamente, a escola enfrentou sérias dificuldades econômicas e, além delas, uma incompreensão de natureza política, em virtude de seu distanciamento relativamente aos partidos de direita e de esquerda. Apesar das intenções pedagógicas, dos princípios estéticos renovadores e do apoio de figuras proeminentes da Alemanha, a Bauhaus teve de renunciar à cidade de Weimar. Felizmente, encontrou uma boa receptividade em Dessau, ao mesmo tempo em que algumas indústrias alemãs e austríacas começavam a adotar suas idéias construtivas, permitindo que as novas concepções se difundissem pelo mundo e influenciassem decisivamente a arquitetura e o *design* utilitário modernos. Na nova cidade, o instituto pôde finalmente aplicar-se à realização arquitetônica – a sede da própria instituição, uma *villa* para os professores e um bairro operário no distrito de Törten. A sede, um dos marcos da arquitetura moderna internacional, foi concebida na forma de seções cúbicas interligadas (dois L), e cujos volumes derivam das funções previstas em seu interior. Também ali foi possível dedicar-se à difusão de idéias e de pesquisas por meio dos "Livros da Bauhaus" (13 ao todo, entre 1925 e 1932).

Dela participaram como professores: Johannes Itten, Marcel Breuer (arquiteto, mas um dos expoentes iniciais do mobiliário moderno, para o qual utilizou estruturas tubulares de aço), Theo van Doesburg, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Paul Klee, Kandinsky, Josef Albers, Joost Schmidt e Gunta Stölzl, entre outros.

Gropius esteve à frente da Bauhaus até o início de 1928 e a deixou voluntariamente, passando a direção do instituto para o suíço Hannes Meyer, que ali permaneceu até 1930. O último diretor da escola foi Mies van der Rohe. Pressionado pelo regime nazi-fascista, a Bauhaus dissolveu-se em 1933 no continente europeu. Ressurgiu nos Estados Unidos pelas mãos de Moholy-Nagy, em 1937, sob a denominação de *Institute of Design*, posteriormente integrado ao *Massachusets Institute of Technology* (MIT).

Em *Luxo e Design*, Giovanni Cutolo opina: "retornando ao problema da atribuição de uma data de nascicmento ao design, não obstante as muitas experiências e as numerosas e competentes intervenções anteriores, em minha opinião é somente com a experiência da *Bauhaus* que se realiza a maior parte daquele trabalho essencial para a definição e a tomada de consciência crítica e teórica, e assim programática, de que cada disciplina precisa, sobretudo se nova, como muitíssimo jovem era então justamente o design.

Com seu encargo, senão com uma sobrecarga de ideologia, tendências e aspirações, com o seu oscilar do mais extremo comunismo espartaquista a certo idealismo alemão, um pouco sonhador e utópico, a Bauhaus revelará a força de uma verdadeira matriz, capaz de influenciar por muitos anos, e de maneira bastante forte, os traços característicos do design, condicionando-o por longo tempo nas direções teóricas e nos desenvolvimentos práticos".

BEAT (GERAÇÃO, LITERATURA), BEATNIK

Movimento literário em seus inícios, mas gradativamente transformado em comportamento contracultural da juventude, conduzido por intelectuais norte-americanos,

de origens sociais diversas, nas décadas de 50 e 60 (século XX). Na liderança, William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti e Gregory Corso. A primeira manifestação coletiva dos novos autores ocorreu em outubro de 1955, na Six Gallery de São Francisco, organizada pelo poeta Kenneth Rexroth. Durante algum tempo, entre a segunda metade da década de 50 e início da de sessenta, vários deles se transferiram para Paris, ali absorvendo influências do existencialismo francês. Com freqüência, suas obras poéticas ou narrativas basearam-se em experiências pessoais de vida, transmitindo um certo tom confessional e autobiográfico, à margem dos valores puritanos dominantes da sociedade americana e de seus principais centros de produção cultural. Do ponto de vista estilístico, optaram por um tratamento radicalmente livre ou coloquial de vocabulário, pelas frases curtas e calcadas na oralidade cotidiana, incluindo-se o reaproveitamento paródico tanto dos símbolos tradicionais do ocidente quanto daqueles surgidos com a cultura de massa. Burroughs chegou a escrever com uma técnica aleatória, a que chamou de *cut-up*, uma mistura de trechos de livros diversos e de diálogos retirados de filmes, semelhante ao "collage" do cubismo pictórico. Críticos dos poderes institucionais (familiares, escolares, políticos), enalteceram o amor livre de convenções, as atitudes espontâneas e rebeldes da juventude, o pacifismo e as experiências de "viagens", aqui entendidas tanto no sentido de deslocamento e evasão do cotidiano, como de experiências espiritualistas orientais e consumo de drogas (o termo beat indicava, adicionalmente, isto é, além de bater, surrar, as próprias sensações de "beatitude", adquiridas nas "viagens"). Um exemplo de poesia beat, de autoria de Gregory Corso, sob o título de Uma Diferença de Zoológicos: "Fui para o Hotel Broog; / e lá me vi cantando a Ave Maria / para um punhado de anõezinhos de carvão. / Eu acredito em gnomos, em unicórnios; / acredito que se possa converter o Fantasma, / vejam a Medusa instalada no cabeleireiro, / arranja-se um olho novo para Zeus Polifemo; / e eu agradeci a todos os homens que já viveram, / agradeci a vida na terra, / pela quimera e a gárgula, / a esfinge e o grifo / a carruagem de abóbora e a casa de açúcar cândi. / E cantei a Ave Maria / pelo Ciclope e a Harpia / o Macroceronte e o Adamastor, / o Centauro, Pan. / Chamei todos eles ao meu quarto no Hotel, / o lobisomem, o vampiro, o Frankenstein, / todos os monstros imagináveis / e cantei a Ave Maria. / O quarto se tornou tão insuportável! / que eu fui ao Jardim Zoológico / e – oh, que alívio – um simples elefante". Nas artes plásticas, a estética preferida foi a das imagens e objetos cotidianos, tratados de modo áspero, sem grandes elaborações técnicas, tanto na pintura, em "ready-mades" como em colagens (George Herms, Bruce Conner, DeFeo, Wallace Berman). Os alvos de seus ataques estavam no "american way of life" do pós-guerra, nas falsas esperanças de um mundo altamente competitivo, individualista, moralista na superfície, de mentalidade racista, auto-suficiente e politicamente imperialista. Essa visão crítica espalhou-se em parte da juventude não apenas norte-americana, mas de vários países europeus, desaguando, posteriormente, no movimento hippie. Beat tem ainda o sentido próprio de exausto, prostrado, mas figuradamente empregado como cansaço e revolta frente a uma civilização consumista e uniformizante (o termo parece ter sido sugerido pelo escritor John Holmes). Mas a obra *Howl* (Uivo), de Allen Guinsberg (lida na reunião da Six Gallery), é tida como o marco inicial da corrente, à qual seguiu-se Kaddish. *Naked Lunch* (Almoço Nu), de Burroughs, e *On the Road* (Na Estrada), de Kerouac, são textos igualmente consagrados do movimento. Já beatnik (partidário da corrente) incorporou a dicção *nik*, do russo *Sputnik*, o primeiro satélite lançado ao espaço, em 1957, tendo a palavra sido forjada, ironicamente, pelo colunista Herb Caen.

BEATIFICAÇÃO

Julgamento canônico realizado pela Igreja Católica que autoriza uma pessoa, considerada "serva ou servidora de Deus", a receber um culto público restrito. Ou seja, circunscrito a

uma região, comunidade de fiéis ou ordem religiosa. Ao servidor é outorgado o título de beato ou bem-aventurado. Posteriormente, pode o beatificado vir a ser considerado santo, na dependência de um novo processo, o de →canonização. A distinção entre ambos os graus foi ratificada pelo papa Urbano VII, em 1634.

BELAS-ARTES
De modo restrito, constitui o conjunto das artes tradicionais que empregam o desenho ou dele derivam: pintura, gravura, escultura e arquitetura. O termo consagrou-se com a voga das *academias oficiais de ensino, a partir do século XVI. Mas em sentido largo, são belas-artes aquelas que se distinguem das artes decorativas ou aplicadas, destinando-se à pura contemplação, leitura ou audição (substituindo ainda as oposições medievais entre as artes liberais e as manuais). Nesse último caso, incluem-se, portanto, a dança, a música, a literatura e as artes dramáticas. Kant, por exemplo, classificou as belas-artes em três espécies: a palavra, o gesto e o tom. Na primeira enquadrou a poesia e a eloqüência; na segunda, as artes figurativas da pintura e da escultura, e a plástica da arquitetura; na última, por fim, a música e os jogos de cores, artes da "sensação pura".

BELAS-LETRAS
O conjunto das manifestações artístico-literárias que tenham na palavra o seu fundamento ou matéria-prima – poesia, narração, drama, eloqüência, epistolografia – tanto quanto aquelas expressões do pensamento tratadas com preocupações igualmente literárias – filosofia, teologia, crítica, ensaística.

BELCANTO
Ideal de beleza vocal e conjunto de qualidades do canto lírico, operístico ou de oratórios, previstos pelas escolas e academias italianas desde o século XVII, período de nascimento e desenvolvimento da cantata e da ópera. Como objetivo clássico, o belcanto pretendia alcançar equilíbrio ou sobriedade pela moderação das emoções. E para isso, lançava mão de três normas a serem observadas: clareza ou limpidez na locução das notas, calma na expressão da melodia e firmeza vocal. A partir de meados do século XVIII, no entanto, converteu-se gradativamente em uma técnica "inebriada de si mesma", um canto de sereias, de malabarismos e arrebatamentos líricos levianos, repleto de dificuldades para que se conseguisse a comoção ou o estupor das platéias, deixando em segundo plano o sentido propriamente dramático do texto. As reações contra os abusos do belcanto e os exageros do elemento virtuosístico – fiorituras, coloraturas – fizeram-no desaparecer como modelo de ensino, embora a sua arte, originalmente, possa ser considerada a técnica mais elevada do canto. Em italiano, *Bel Canto* (bela canção ou canto belo). Quando de seu aparecimento, foi sinônimo de *Buon Canto*.

BELEZA, BELO
Na filosofia platônica, o Belo exemplifica uma das manifestações do Bem, caracterizando-se por ser "o mais evidente, amável e atrativo". É ainda por seu intermédio que: a) desperta-se o amor, incluindo-se o amor pela sabedoria e conhecimento (a filosofia); b) o homem encontra o ponto de partida para a recordação das Ideias substanciais. Para Aristóteles, o belo constitui a imagem da ordem, da simetria, da justa proporção, de uma grandeza harmônica – matemática e espiritual – capaz de ser vista em sua totalidade. Daí ter comentado Cícero que "assim como no corpo existe uma harmonia de feições bem proporcionadas, unida a um belo colorido, que se chama beleza, também para alma a uniformidade e a coerência das opiniões e dos juízos... chama-se beleza". Na *Enciclopédia* francesa do século XVIII, o verbete sobre o Belo, escrito por Diderot, assinala que: "Santo Agostinho havia composto um tratado sobre o *belo*, mas a obra está

perdida e não nos resta de Santo Agostinho, sobre este importante objeto, mais do que algumas idéias esparsas em seus escritos, pelas quais se vê que essa relação exata das partes de um todo entre elas, que o constitui em UNO, era, segundo ele, o caráter distintivo da *beleza*. Se pergunto a um arquiteto, diz este grande homem, por que, tendo levantado uma arcada em uma das alas de seu edifício, faz o mesmo na outra, ele me responderá sem dúvida, que *é a fim de que os membros de sua arquitetura simetrizem bem em conjunto*. Mas por que esta simetria vos parece necessária? *Pela simples razão de que ela agrada*. Mas quem sois vós para vos erigir em árbitro do que deve agradar ou não agradar aos homens? E de onde sabeis que a simetria nos agrada? *Estou certo disto, porque as coisas assim dispostas têm decência, justeza, graça; em uma palavra, porque isto é belo*. Muito bem; mas, dizei-me, isto é *belo* porque agrada ou agrada porque é *belo*? *Sem dificuldade, isto agrada porque é belo*. Eu o creio como vós; mas eu vos pergunto ainda por que isto é *belo*? E se minha pergunta vos embaraça, porque de fato os mestres de vossa arte não vão quase até lá, convireis ao menos, sem maior esforço, que a similitude, a igualdade, a conveniência das partes de vosso edifício reduzem tudo a uma espécie de unidade que contenta a razão. *É isto que eu queria dizer*. Sim, mas atentai: não há em absoluto verdadeira unidade nos corpos, pois que eles são todos compostos de um número incontável de partes, cada uma das quais é ainda composta de uma infinidade de outras. Onde a vedes, pois, esta unidade que vos dirige na construção de vosso desenho; esta unidade que considerais em vossa arte como uma lei inviolável; esta unidade que vosso edifício deve imitar para ser *belo*, mas que nada na terra pode imitar perfeitamente, dado que nada na terra pode ser perfeitamente UNO? Ora, daí o que se segue? Não cumpre reconhecer que há, acima de nossos espíritos, uma certa unidade original, soberana, eterna, perfeita, que é a regra essencial do *belo*, e que vós procurais na prática de vossa arte? Daí Santo Agostinho conclui, em outra obra, que *é a unidade que constitui, por assim dizer, a forma e a essência do belo em todo gênero*: *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est* (Carta XVIII a Celestino)". E prossegue o filósofo e enciclopedista: "Mas entre as qualidades comuns a todos os seres que chamamos *belos*, qual delas escolheremos como a coisa de que o termo *belo* é signo? Qual? É evidente, me parece, que só pode ser aquela cuja presença torna todos *belos*; cuja frequência ou raridade, se ela for suscetível de frequência ou de raridade, os torna mais ou menos *belos*; cuja ausência faz com que cessem de ser *belos*; que não pode mudar de natureza sem fazer com que o *belo* mude de espécie e cuja qualidade contrária tornaria os mais *belos* desagradáveis e feios; aquela, em uma palavra, pela qual a *beleza* começa, aumenta, varia ao infinito, declina e desaparece. Ora, não há outra noção salvo a de *relações* que seja capaz de tais efeitos... Ou consideramos as relações nos costumes e temos o *belo moral*; ou as consideramos nas obras de literatura e temos o *belo literário*; ou as consideramos nas peças de música e temos o *belo musical*; ou as consideramos nas obras da natureza e temos o *belo natural*; ou as consideramos nas obras mecânicas dos homens e temos o *belo artificial*; ou as consideramos nas representações das obras de arte ou da natureza e temos o *belo de imitação*: em qualquer objeto, e em qualquer aspecto que considereis as relações em um mesmo objeto, o *belo* tomará diferentes nomes". A concepção aristotélica retornou à alta Idade Média para se impor no Renascimento e no Classicismo (conferir ambos os termos). Se o belo foi proposto como padrão *universal* pela cultura greco-latina, e assim assumido em outros períodos ou por outras poéticas ou movimentos, tal noção generalizante passou a enfrentar oposições acirradas a partir de meados do século XVII. Comentando as disputas entre "antigos e modernos" daquela época e, posteriormente, o pensamento iluminista, Hans Jauss (em Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade) detectou nesse largo período a formação de um sentimento de *relatividade* da beleza, uma percepção própria ou adstrita a cada período histórico. Na Crítica do Juízo, Kant introduziu a idéia de que o belo

corresponde ao que “agrada universalmente e sem conceitos”, cujo sentido é o de que, na beleza, o prazer sensível ou sensual (obtido pelos sentimentos) independe de um interesse ou utilidade prática. Ainda assim, deve-se ressaltar que o próprio filósofo estabelece uma distinção entre o belo das coisas naturais (“pulchritudo vaga”) e o belo ligado a uma finalidade humana (“pulchritudo adhaerens”), como o de uma construção arquitetônica. Já a concepção do belo como manifestação da verdade é a de Hegel. A vida e as ações humanas estão permanentemente limitadas pelas diversas finitudes naturais e sociais e o indivíduo “não se exterioriza completamente nas suas atividades... A necessidade do belo artístico provém, portanto, dos defeitos inerentes à realidade imediata, e pode-se definir a sua função dizendo-se que ele é chamado a representar, em toda a sua liberdade, até exteriormente, as manifestações da vida, sobretudo quando a vida é animada pelo espírito, e a tornar assim o exterior adequado ao conceito. Graças ao belo artístico, a verdade acha-se liberta da sua ambiência temporal, da sua peregrinação através das coisas finitas e adquire, ao mesmo tempo... uma existência digna da verdade e que, por sua vez, se afirma como livre e autônoma, pois que tem a sua determinação em si própria e não no que ela não é” (Curso de Estética). O belo, portanto, é essa verdade incorporada e transmitida no objeto artístico, ou a “aparição sensível da Idéia”. Na estética do romantismo, a beleza conservou o seu vínculo com a verdade, surgindo do interior ou da subjetividade radical do artista. Sob esse ponto de vista, constitui a manifestação de seus mais íntimos estados emocionais. Entre nós, Farias Brito definiu o Belo como “não o que agrada sem ser útil, mas o que satisfaz a uma exigência superior do espírito, exigência cuja significação real é, talvez, de ordem transcendente, mas que não se torna por isso secundária, e tem, pelo contrário, relação imediata com o sentido mais alto da vida” (Vida Interior). Por sua influência e a de Kant, Mário de Andrade escreveu: “Belo é uma circunstância fisiológica que agrada imediatamente a uma necessidade superior e sem interesse prático do ser racional... Em Arte, se chama Belo o que desperta prazer, não tem dúvida; apenas prazer aqui se emprega num sentido superior e se relaciona com essas visões elevadas do espírito em que toda necessidade prática desaparece e que não alcança nenhum interesse imediato” (Introdução à Estética Musical). *Estética, *Poética e *Modernidade e Pós-Modernidade.

BEMOL

Refere-se à nota musical cuja entoação deve ser realizada meio-tom abaixo do som natural. O vocábulo deriva da expressão *b molle*, indicando a existência, no sistema de solmização (consultar), da nota si rebaixada em meio-tom. É um dos três acidentes ou alterações utilizadas na sonoridade musical (ação de semitonar). Existe ainda a sinalização de dobrado bemol que abaixa a nota em dois semitons ou tom inteiro. *Sustenido e *Bequadro.

BEM TEMPERADO

A expressão é mais conhecida por designar o conjunto de 48 prelúdios e fugas escritas por Johann Sebastian Bach para os instrumentos de teclado da época – órgão, cravo e clavicórdio –, o Cravo Bem Temperado (“Wohltemperierte Klavier”). Originariamente, no entanto, ela indica o método matemático (e não propriamente harmônico) proposto pelo também organista alemão Andreas Werckmeister para suprimir as diferenças de intervalos que se manifestam quando há mudança de tonalidade sonora (teoria sugerida na obra “Musicalische Temperatur”, 1686). Corresponde assim à maneira mais homogênea de afinação daqueles instrumentos, permitindo dividir a oitava em doze semitons (intervalos) iguais, a fim de facilitar os movimentos de aproximação ou de afastamento entre sons distanciados, executar todas as notas em tons maiores ou menores (sem espaços “fora de tom”) e construir modulações ou transposições com

escalas idênticas. Assim, certos pares de notas, como o dó sustenido e o ré bemol, combinam-se na mesma tecla, ainda que pudessem ser tratados individualmente ou considerados teoricamente diferentes. Com isso, evita-se a multiplicação de teclas e as dificuldades de execução. Desde aquela época, constitui a afinação mais habitual para os teclados, opondo-se a uma afinação dita de "escala justa ou natural".

BENESH, NOTAÇÃO. *NOTAÇÃO BENESH

BEQUADRO
Um dos três acidentes ou alterações da notação musical, indicando que o som a ser tocado deve voltar à sua altura normal ou natural, antes em bemol ou sustenido. A palavra é uma contração de *b quadratum*, utilizada inicialmente pelo teórico Guido d'Arezzo para se referir ao hexacorde contendo a nota si natural.

BERLINER ENSEMBLE
Grupo de teatro e escola de arte dramática alemã – Conjunto Berlinense –, fundado em 1949, na antiga República Democrática (RDA), pelo poeta, dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (nomeado "conselheiro artístico") e por sua mulher, também atriz, Helene Weigel, diretora oficial da instituição. Uma das mais importantes e influentes companhias de teatro do século XX, por suas pesquisas inovadoras, princípios de dramaturgia (o "teatro épico" - consultar) e montagens realizadas. No início daquele ano, Brecht havia regressado a Berlim para encenar Mãe Coragem. O sucesso e a adequação da peça ao ideário artístico socialista permitiram-lhe contar com o apoio das autoridades para a criação do centro. A estréia se deu com O Senhor Puntila e seu criado Matti, em maio do mesmo ano. O *Ensemble* permitiu a Brecht consolidar, embora num curto espaço de tempo (faleceu em 1956), o seu teatro de análise da moral política e de uma "poética materialista". Marxista convicto, encarava as lutas ou contradições de classe não apenas como motores da vida social, mas ainda como a categoria principal de construção estético-dramática. Comprometendo-se com as situações concretas de injustiça, opressão, alienação, racismo e violências institucionais, sua dramaturgia devotou-se à observação crítica dos valores capitalistas e do mundo mercantil. Experimentalista na linguagem teatral, afastou-se da tradição aristotélica da catarse, sobretudo com a concepção de "distanciamento" (ou efeito-V) e nas oposições entre ato e fala. Mas jamais renunciou ao fundamento textual, de base literária. O grupo-escola encenou grande parte da obra brechtiana (Mãe Coragem, O Círculo de Giz Caucasiano, Galileu Galilei, Mahagonny, A Resistível Ascensão de Arturo Ui, entre outras peças), estimulando o espectador à percepção das contradições socioculturais e políticas do século XX. O método de trabalho do Conjunto enfatizou sempre a necessidade de convergência das técnicas teatrais (cenografia, iluminação, música) para a obtenção de uma unidade dramática. Vários outros autores foram convidados a participar do grupo-escola, que ainda revelou diretores como Egon Mank, Benno Besson, Erich Augel, Peter Palitzsch e Heine Müller e divulgou compositores, como Hans Eisler. Após a reunificação das Alemanhas, em 1990, o *Ensemble* passou a ser dirigido por um colegiado de cinco membros, com a direção de Müller, até sua morte, em 1995.

BESTIALÓGICO
Texto pretensamente literário, mas redigido de maneira "non-sense", estapafúrdio, com intenções paródicas.

BESTIÁRIO

1. Tipo de livro medieval em que se descreviam animais reais e imaginários (fênix, basilisco, sereias, dragões, etc.), e aos quais se atribuíam conotações morais, edificantes ou perniciosas, como, por exemplo, o elefante, símbolo da castidade, ou o crocodilo, emblema do mal. A Bíblia e a mitologia greco-latina serviram de base à elaboração de bestiários, sendo o texto de Phillipe de Thaon (primeira metade do século XII) um dos mais antigos exemplos. Autores modernos e contemporâneos aproveitaram-se desse universo muitas vezes fantástico, como La Fontaine em suas fábulas, Jules Renard em suas Histórias Naturais, Apollinaire (Bestiário ou o Cortejo de Orfeu), Maurice Genevoix (Terno Bestiário) e Jorge Luis Borges (O Livro dos Seres Imaginários). Para os surrealistas, o mundo animal, freqüentemente representado de modo literário ou pictórico, teve por significado fazer um inventário psíquico da bestialidade humana, já que o animal está no homem. Na opinião de André Breton, o chefe de fila da corrente, "a selva é uma propriedade inalienável do subconsciente". 2. Considera-se ainda como bestiário o conjunto de atributos pertencentes a determinados animais e que são utilizados metaforicamente pela literatura. Assim, entre tantos outros, a abelha simboliza, em textos religiosos como do Eclesiastes ou do Apocalipse, o animal tocado pela graça de Deus e que, pelo mel, oferece ao homem o alimento puro da fala e da sabedoria divinas; a aranha relaciona-se à maestria da tecelagem e ao ardil da captura; o asno cumpre o papel de personagem ridículo, ignaro, rei nas "festas dos loucos"; o dragão surge como força do mal ou encarnação de Satã; o touro representa uma força telúrica e a potência sexual, cujo sangue (morte) nutre a vida, traz bons augúrios ou aplaca a ira dos deuses.

BEST-SELLER

Expressão inglesa com o significado literal de "o que vende melhor", mais vendido. Serve para designar, com freqüência, as obras literárias de grande tiragem e consumo, assim como os seus autores. Como fenômeno mercadológico da cultura de massa, o best-seller depende, em boa medida, dos valores culturais populares latentes ou já sedimentados em certas épocas, dos níveis gerais de educação, não se desconsiderando também os investimentos publicitários que o sustentem.

BÍBLIA

Do grego *ta biblia*, plural de *biblion*, corresponde à denominação dada por São João Crisóstomo aos livros canônicos do Velho e do Novo Testamentos, embora para o judaísmo a Bíblia esteja composta apenas pelos textos veterotestamentários, ou seja, pelo Velho Testamento. Trata-se, portanto, de escrituras diversas, tanto em conteúdo, formas literárias e autores, como por suas épocas, que se estendem do século IX a.C., aproximadamente, até meados do segundo século da era atual. Além de conter os fundamentos das religiões judaica e cristã, a Bíblia constituiu-se em uma das matrizes preeminentes da civilização ocidental, sob variados pontos de vista: ético, político, filosófico e mesmo econômico, além de servir como inspiração ou temática para as mais diversas artes, desde o início de sua difusão no Império Romano e em Bizâncio (*Arte Bizantina), tais como: pintura, escultura, literaturas narrativa e poética, teatro, músicas (sacra, erudita, folclórica ou popular), cinema. O Velho Testamento (Antiga Aliança) foi sendo elaborado, provável e cronologicamente, em quatro vagas: a primeira, por volta do século IX, provém de duas correntes, a Iaveísta (o nome de Deus, na verdade inefável, é mencionado por Yawé) e a Eloísta (Deus chamado de Elohim, ou Senhor). Ali estão as histórias dos patriarcas, como Abraão, Isaac e Jacó, bem como o relato da criação humana, simbolizada nas figuras de Adão e Eva. O segundo momento de elaboração textual parece ter seu início no século VIII, e nela se encontram as palavras e vaticínios dos profetas. O terceiro data do século VII e constitui o Deuteronômio, ou Segunda Lei, na

qual se reafirma o monoteísmo mosaico. O último período vincula-se ao exílio babilônico e à guarda do Sabá, incluindo-se o Gênesis ou criação do mundo (também denominado Hino dos Seis Dias) e que, desde então, abre o conjunto da Bíblia. A classificação final está repartida, desde o início da era cristã, e por sua influência, em quatro grupos: o Pentateuco, ou os cinco livros da Lei, também conhecida na tradição judaica como Torah – Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio; Livros Históricos – Josué, Juízes, Rute, Samuel (1 e 2), Reis (1 e 2), Paralipômenos ou Crônicas (1 e 2), Esdras, Neemias, Tobias, Judite, Ester e Macabeus (1 e 2); Livros Sapienciais (Didáticos e Poéticos) – Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes (Qohélet), Cântico dos Cânticos, Sabedoria e Eclesiástico (ou Jesus Ben Sirac); Livros Proféticos – Isaías, Jeremias, Lamentações, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. Não são considerados canônicos, pela religião judaica, os seguintes textos do Velho Testamento: Macabeus, Sabedoria, Eclesiástico e Baruc. Assim, tem-se na Bíblia hebraica um total de 41 livros; na cristã (católica e ortodoxa), 46, sem que se inclua o Novo Testamento. Já no protestantismo, excluem-se do cânone antigo os seguintes livros: Tobias, Judite, Sabedoria, Eclesiástico, Baruc e Macabeus (1 e 2). Escrita quase todo em hebreu, a primeira versão grega da Bíblia foi elaborada por um grupo de tradutores e especialistas durante o reinado de Ptolomeu Filadelfos (285-246 a.C.), em Alexandria, passando a chamar-se Septuaginta, ou Bíblia dos 70. Servia às comunidades judaicas do Egito e também aos samaritanos. Um dos códigos éticos mais importantes do mundo ocidental corresponde ao **decálogo** ou **dez mandamentos** (*Assêret Hadibrot*, ou dez falas) ditados por Deus a Moisés, no monte Sinai – afirmação da presença divina e compromisso de crença; não jurar em vão; lembrar-se de guardar o dia santo (shabat); honrar pai e mãe; não matar; não adulterar; não furtar; não dar falso testemunho; não cobiçar. Constitui não apenas a confirmação espiritual do vínculo entre Deus e o povo hebraico, como o conjunto de deveres morais e ritualísticos da comunidade. Seus preceitos seriam incorporados ao cristianismo e o próprio Jesus, em Mateus, declara: “Não vim revogá-los (os preceitos), mas dar-lhes cumprimento”. Quanto ao Novo Testamento (Nova Aliança), também ele é constituído de autores e temas diversos, mas todos correlatos à figura central de Jesus Cristo. Muito provavelmente, o primeiro texto data dos anos 50, numa carta de São Paulo aos Tessalonicenses. Duas décadas depois, surge o Evangelho de Marcos, seguido pelo de Mateus. O terceiro dos evangelistas é Lucas, que retomou os escritos de Mateus, acrescentando, porém, várias tradições orais então correntes e cenas da infância de Jesus. O mesmo autor de Lucas redigiu os Atos dos Apóstolos, nos quais se descrevem os trabalhos da Igreja primitiva e de seus divulgadores, entre eles São Paulo. O último evangelista, João, redigiu por volta do ano 100. O Apocalipse, ou Revelação, também atribuído a um místico de nome João, mas que não se confunde com o evangelista, pode ter sido escrito logo após a morte do imperador Nero (68 d.C.) e é considerado o mais hermético ou de difícil exegese entre todos os demais. Finalmente, têm-se as Epístolas (21), que recobrem o período dos anos 50 (acima mencionado) até o ano 130. São elas: Romanos, Coríntios (1 e 2), Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, Telassonicenses (1 e 2), Timóteo (1 e 2), Tito, Filémon, Hebreus (tradicionalmente atribuídas a São Paulo), Tiago, Pedro (1 e 2), Judas e João (1, 2 e 3). A Bíblia cristã possui, conseqüentemente, 73 livros. Escrito majoritariamente em grego, o Novo Testamento foi traduzido em latim, siríaco e copta, mas a versão latina mais conhecida e referência para a igreja católica é a de São Jerônimo, que inclui os textos hebreus mais antigos, a partir da Septuaginta. Já para os protestantes e correntes derivadas, o cânon é a Bíblia de Lutero, vertida para o alemão na primeira metade do século XVI.

BIBLIOGRAFIA
Atividade e também disciplina relativa ao recolhimento ou recenseamento, classificação regrada e descrição das informações e de textos que digam respeito a um assunto ou autor (livros, edições, artigos, comentários, cartas, etc.). Cita-se como o primeiro grande trabalho bibliográfico o "Liber de scriptoribus ecclesiasticis" (Livro sobre os escritores ou autores eclesiásticos), do abade Johann Tritheim, datado de 1494, e editado em Bâle, no qual são registrados sete mil títulos e 982 autores. Já a primeira definição do vocábulo foi dada pela Grande Enciclopédia de Berthelot, de 1885, segundo a qual, tratar-se-ia da "Ciência do livro, sob o ponto de vista de sua descrição e classificação". O Centro de Síntese Histórica de Paris incluiu como funções da bibliografia "... a pesquisa, a descrição e a classificação de títulos, tendo por fim sua utilização prática, científica ou comercial". Sucintamente, podem as bibliografias ser gerais (assuntos vários), especializadas (um tema e seus correlatos), sinaléticas (contendo apenas os elementos sinalizadores ou indicadores do texto), analíticas (com resumo do texto), críticas (quando glosadas ou comentadas), retrospectivas (de um período anterior ao atual) ou correntes (continuamente atualizadas).

BIENAL
Exposição internacional de artes plásticas que se realiza a cada dois anos. Comumente, as obras são selecionadas por curadores incumbidos de um país ou região, podendo-se-lhes atribuir prêmios especiais. Instituída pela primeira vez pela cidade de Veneza, em 1895, foi adotada, entre outras, por São Paulo, em 1951, por Paris, em 1959, e por Havana, em 1988. As bienais demonstraram ser eventos importantes para a difusão das correntes modernistas do século XX, tanto nas áreas da pintura e da escultura, quanto da arquitetura.

BILDUNGSROMAN
Palavra híbrida, do alemão *Bildung* (educação, formação) e do francês *roman* (romance), designativa de obras literárias narrativas em que se descrevem e se analisam o desenvolvimento social, psicológico e o aprendizado sentimental de um protagonista, da adolescência à maturidade ou à velhice. Trata-se, portanto, de um "romance de formação", durante o qual dá-se a passagem para o mundo adulto de um personagem ou grupo de personagens. No transcorrer desse período educativo ou de formação da personalidade, evidenciam-se, comumente, a perda da ingenuidade, a descoberta dos conflitos e dos prazeres mundanos, a autoconsciência do destino, etc. Lazarilho de Tormes, um dos textos originais do romance moderno, datado de 1554, de autor desconhecido, constitui o primeiro exemplo deste tipo narrativo. A Loja Maçônica Invisível, de Jean Paul, Wilhelm Meister, de Goethe, Lucien Leuwen de Stendhal, David Copperfield, de Charles Dickens, o Ateneu, de Raul Pompéia, ou a Servidão Humana, de Somerset Maugham, são livros inscritos nessa perspectiva.

BILHETERIA
Local reservado à venda e reserva de bilhetes, ingressos, ou troca de convites, em teatros, cinemas, museus, casas de espetáculo e praças esportivas.

BIOGRAFIA
Tida como um gênero literário somente a partir do século XVIII, a biografia consiste na descrição e no relato de vida de uma personalidade, ou mesmo de um grupo primário (família), procurando-se ressaltar a importância histórica, as características pessoais e as possíveis influências que o(s) biografado(s) tenha(m) exercido em seu meio particular, ou sobre a cultura, genericamente entendida. Os antecedentes históricos encontram-se no

Egito, em obras que versavam sobre a vida dos faraós. Aqueles textos, encomendados aos escribas oficiais, serviam aos reis como testemunhos de suas ações pretéritas quando de seu encontro com os deuses, após a morte. Durante o período helenístico, o culto a personalidades ilustres e reais conduziu à confecção do primeiro exemplar ocidental do gênero biográfico, escrito por Aristóxeno de Taras (final do século IV a.C.), tendo por conteúdo as trajetórias de políticos e filósofos clássicos. No século seguinte, surgiu a obra de Sátiro de Calatis, nos moldes de seu predecessor e, na seqüência, as Vidas dos Filósofos, de autoria de Antígono de Caristo (c. 240 a.C). No primeiro século da era cristã, tornaram-se conhecidas as diversas Biografias políticas de Caio Ópio, lugar-tenente de César. Com o intuito de formalizar exemplos de virtudes, Plutarco escreveu as Vidas Paralelas (as de Péricles, Alcibíades, Catão e César, entre outras), e o mesmo fez Suetônio com relação aos doze primeiros imperadores romanos (*De Vita Caesarum*). A noção de biografia, então, era a de fazer do indivíduo um paradigma ou exemplo ilustrado de certos valores, positivos ou mesmo negativos. Já o livro precursor de uma autobiografia data igualmente da época helenística e se intitula Memórias, escrita pelo estadista Arato de Sícion (271-213 a.C.), líder da Liga Aquéia. Os traços mais fortes da autobiografia são as idéias e os sentimentos de mundo expressos diretamente pelo autor. Exemplos célebres, entre outros, são as Confissões de Santo Agostinho e as de Rousseau, o Diário de Samuel Pepys (escandoloso para a época, cerca de 1670) além da Autobiografia de Benjamin Franklin, o Walden, de Henry Thoreau, e, no Brasil, Minha Formação, de Joaquim Nabuco. As antigas e modernas "ciências sociais" (história, psicanálise, etnologia ou sociologia) podem contribuir para o tratamento biográfico cuja característica é a de aliar à fidelidade dos eventos passados uma dedução fundamentada que faça emergir um significado abrangente ou universal da vida relatada. O século XX tornou-se pródigo na elaboração de biografias e de autobiografias, não apenas pelo desenvolvimento da idéia e da prática de uma abusiva exposição da subjetividade, como por influência da cultura de massa, capaz de construir, em ritmo vertiginoso, heróis e personalidades em seus meios de informação, produzindo um jogo alternado de curiosidade popular e oferta de assuntos para outras formas do imaginário coletivo, sobretudo o cinema, a política e os esportes.

BISCOITO – BISCUIT
Porcelana não esmaltada, ou seja, sem cobertura, de cor branca, cozida uma única vez a 1.200 graus centígrados. Biscuits extremamente requintados foram produzidos pela Manufatura de Sèvres, França.

BIZANTINA, ARTE. *ARTE BIZANTINA

BLAUE REITER, DER. *EXPRESSIONISMO.

BLUEGRASS
Tipo de música *country* do Estado norte-americano do Kentucky, que se tornou reconhecido entre os anos de 1945 e 1948, adaptando-se ao comércio discográfico e ao gosto da juventude da época, por intermédio das canções de artistas como Bill Monroe (e seus Bluegrass Boys), Flatt Scruggs e Osborne Brothers. Exerceu uma certa influência sobre o *rockabilly* e o *rock and roll* posteriores.

BLUES
Enquanto o *spiritual se caracteriza pelo canto coral e o espírito religioso, o blues (em inglês, sempre no plural) corresponde à manifestação folclórica (em suas origens) ou popular (autoral e difundida nos meios de comunicação de massa) do canto negro a uma

só voz e de espírito profano. Expressão inicial da tristeza, da solidão, da nostalgia ou ainda do rancor escravos, sua melancolia envolve tanto o conteúdo poético quanto a cadência melódica e harmônica. Seus versos tendem com muita freqüência à reiteração, como em: "I'm gonna lay my head on some lonesome railroad line / I'm gonna lay my head on some lonesome railroad line / An' let that two-nineteen train pacify my mind'", ou então "Dey tell me Joe Turner's come and gone / Dey tell me Joe Turner's come and gone / Got my man an' gone". O esquema harmônico do blues tradicional baseia-se comumente em três acordes (os da tônica, da subdominante e da sétima) e doze compassos, sendo quatro para cada verso. É com ele que se faz a chamada progressão, ou seja, as mudanças de acordes que ocorrem várias vezes, servindo de base para os versos da canção ou para o improviso instrumental (quando ingressou no meio urbano, o blues passou também a ser composto com dezesseis compassos). Outro traço peculiar é a presença de notas que aparecem a meio caminho entre os intervalos da escala, os microintervalos, como o existente entre o si e si bemol. Geralmente, vêm colocados no terceiro e no sétimo graus da escala diatônica. Essas blue-notes foram absorvidas pelo estilo posterior do jazz (conferir). Em seus primórdios, o instrumento líder do blues foi o banjo, depois substituído pela guitarra (violão) e pelo piano. Quando a voz do canto encerra uma frase melódica, os instrumentos passam então a responder-lhe, executando seqüências improvisadas. Coube ao músico e compositor negro William C. Handy lançar o blues no mercado do show business na segunda década do século XX. Sua composição Mr. Crump, feita para uma campanha eleitoral, foi depois rebatizada e publicada sob o nome de Memphis Blues (1914), à qual se seguiram as famosas St. Louis Blues, Beale Street Blues e Aunt Hagar Blues, com acréscimos rítmicos da habanera. Imediatamente, compositores brancos aderiram ao "lamento rouco" do blues, como Cliff Hess, Jerome Kern, Irving Berlin e George Gershwin. Mas os nomes de compositores e intérpretes negros que se tornaram lendários na trajetória do gênero foram, entre outros: "Blind" Willie Johnson, Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith, Huddie Leadbetter ou "Leadbelly", "Jelly Roll" Morton, Jimmy Yancey (que o tratou na forma de boogie-woogie), James Johnson, Muddy Waters, John Lee Hooker, Howlin' Wolf, Buddy Guy, Etta James, Memphis Minnie ou B.B. King. Cotejar *boogie-woogie*.

BOBO
Figura dramática ou narrativa, misto de jogral de corte, cômico e palhaço, e que habitualmente, sob o disfarce aparente de ingenuidade, estultice ou mesmo loucura, promove intervenções ao mesmo tempo sensatas e cômicas na trama, como no Rei Lear de Shakespeare, ou ainda ajuda ou permite a descoberta de maquinações ocultas, arquitetadas contra o herói ou protagonista. Eventualmente, pode ser a figura literária central, como na obra homônima de Alexandre Herculano, ou na peça O Rei se Diverte, de Victor Hugo. O mesmo que truão, *bufo ou *bufão.

BOCA-DE-CENA
A abertura que delimita a visão do palco para o espectador, seja em relação à cena teatral, seja por referência a espetáculos musicais ou coreográficos.

BODEGÓN
Termo espanhol para designar uma pintura de gênero especial, no caso uma cena de cozinha doméstica ou de antigas bodegas, com seus alimentos, bebidas, apetrechos (objetos de natureza-morta) e figuras humanas de camadas sociais populares. A adoção dessas cenas familiares ou de pequenos negócios de alimentos deu-se no Renascimento holandês (Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, por exemplo), difundindo-se pela pintura espanhola do "século de ouro". Literalmente, pintura de "taverna".

BOOGIE-WOOGIE
Estilo pianístico que, nos finais da terceira década do século XX, começou a desenvolver-se nos Estados Unidos, tendo sido criado por artistas negros, em suas interpretações de gêneros como o *ragtime*, o *blues* ou o *rhythm and blues.* Destinado a animar festas e clubes noturnos, o boogie-woogie faz com que a mão esquerda toque a música padrão (o tema), enquanto a direita executa figuras melódicas curtas e improvisadas, também chamadas *riffs*, que se configuram então como variações do tema. O estilo leva em conta também o recurso à progressão, existente no *blues. *Boogie* é um derivativo de *bogey* (espírito, fantasma) e *woogie* refere-se aos troncos de madeira que sustentam os carris da ferrovia. Como os artistas negros costumavam viajar de trem, o modo de tocar ao piano sugeria o balanço e os estalos ritmados provocados pelo atrito das rodas com os trilhos. Sua influência para o surgimento do *rock'n'roll* foi decisiva.

BORDÃO
1. Som baço, velado e contínuo de órgão ou de tubo fechado. 2. A corda ou o tubo que executa continuamente o som fundamental de uma escala modal, correspondente às notas tônica ou dominante da escala diatônica. 3. Frase ou expressão freqüentemente repetida em conversa informal ou texto, servindo também como recurso humorístico para caracterizar um personagem.

BORDERÔ
Registro da contagem ou balanço numérico e financeiro dos bilhetes vendidos e dos ingressos fornecidos a convidados de um espetáculo, para efeito de conferência com a receita obtida. Do francês "bordereau".

BOSSA NOVA
As características mais evidentes do estilo de execução da bossa nova, que é também uma forma de canção, suave e intimista, foram criadas pelo compositor, violonista e cantor João Gilberto, em fins dos anos 50. Como reconheceu Tom Jobim no long-playing Chega de Saudade (1959), "em pouquíssimo tempo (João) influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores". Mas ainda que sua contribuição tenha sido decisiva, pelas novidades rítmicas e harmônicas introduzidas, é também verdade que um grupo de jovens músicos da época já vinha experimentando a fusão de elementos jazzísticos nos gêneros brasileiros, em busca de uma sonoridade moderna. Dessa nova geração, além de Tom Jobim, Vinícius de Morais, Johnny Alf e Newton Mendonça, mais velhos, faziam parte, entre outros, João Donato, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Luís Carlos Vinhas, Carlos Lyra, Luís Eça, Chico Feitosa, Oscar Castro Neves e seus irmãos (Antônio Carlos e Leo), Luís Bonfá, Sérgio Mendes, Baden Powell e as cantoras Nara Leão, Sylvinha Telles, Alayde Costa e Astrud Weinert (depois Astrud Gilberto). De modo geral, as novidades corresponderam a alterações feitas sobre o obediente compasso do samba tradicional, o dois por quatro (então considerado quadrado), por meio da divisão da estrutura musical em tempos descontínuos – diferença entre os acentos rítmicos das partes melódica e harmônica – e o acréscimo de síncopas até então inusuais. Segundo análise de Júlio Medaglia, "tanto no violão quanto nos instrumentos de teclado, passou a ser comum o uso de acordes 'alterados', ou seja, repletos de notas estranhas à harmonia tradicional, nela consideradas 'dissonantes'. Essa harmonia dilatada motivava também seqüências bastante ousadas, assim como modulações para tonalidades distantes da do ponto de partida... a estrutura rítmica do acompanhamento tornou-se mais complexa e

diversificada. Até mesmo uma nova célula rítmica quaternária foi criada para o samba bossa nova, que substituiu a tradicional, que era binária" (Música Impopular). Essas modificações foram sugeridas, em grande parte, pelo *bebop*, a vertente jazzística da época, fortemente instrumental, camerística, e mais complexa do que os estilos anteriores. Quanto à interpretação vocal, a bossa nova desenvolveu uma entoação delicada, quase coloquial, distanciando-se da maneira efusiva, dos vibratos e da potência de voz de muitos cantores da velha guarda (Orlando Silva, Dorival Caymmi, Sílvio Caldas). Uma forma já requerida pelo lirismo romântico do samba-canção (que evoluiu para a melancolia e o pesar da fossa), e igualmente utilizada por *crooners* de orquestras americanas (Bing Crosby, Frank Sinatra) e por cantores brasileiros da época, como Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Johnny Alf ou Agostinho dos Santos. Freqüentemente, valeu-se também de vocalises, à maneira do jazz, imitando sons instrumentais. Quanto aos temas, as canções passaram a evocar o estilo de vida, as preferências e os ambientes dos jovens da classe média carioca, principalmente os da zona sul, abandonando as figuras e as crônicas do mundo suburbano e do morro: além dos amores e da beleza da mulher, a paisagem litorânea do Rio de Janeiro (a praia, o mar, o sol, o verão, os "barquinhos", o Corcovado) e comentários à própria novidade musical (Desafinado, Bim-Bom, Samba de uma Nota Só). O marco inaugural do movimento tem sido considerado o long-playing Canção do Amor Demais, de 1958, com canções da dupla Tom e Vinícius, e no qual a cantora Elizete Cardoso foi acompanhada por João Gilberto em duas delas: Chega de Saudade e Outra Vez. Logo em seguida, João gravou um disco exclusivo de 78 rpm, contendo novamente Chega de Saudade e sua composição Bim-bom. Já a expressão bossa nova consolidou-se por acaso nos primeiros meses de 1959, durante uma apresentação dos jovens músicos no Grupo Universitário Hebraico Brasileiro, no Rio (Bôscoli, Menescal, os irmãos Castro Neves, Chico Feitosa, João Gilberto e Sylvinha Telles). À entrada do auditório havia um quadro negro com os seguintes dizeres: "Hoje, João Gilberto, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova apresentando sambas modernos". A familiaridade do estilo com o jazz permitiu que a bossa nova alcançasse divulgação nos Estados Unidos, sobretudo após a apresentação de vários artistas no Carnegie Hall, em novembro de 1962, por iniciativa do produtor fonográfico norte-americano Sidney Frey. Na terra de Tio Sam, a bossa nova era então chamada de *new brazilian jazz* e alguns músicos gravaram, com sucesso, várias obras de compositores brasileiros (Herbie Mann, Stan Getz, Charlie Byrd e Frank Sinatra).

BOVARISMO

Corresponde a uma síntese da literatura naturalista e racionalista, representada por Gustave Flaubert, e contrária aos arroubos sentimentais e populistas do romantismo que lhe antecede, seja em relação à figura do artista, "sonhador irresponsável", como ao comportamento artificial da burguesia. É, portanto, uma crítica ao melodrama aventuroso e sensacionalista, às situações cotidianas de vulgaridade e de monotonia que Flaubert detestava ("Para mim, o burguês é qualquer coisa sem definição"). Simboliza portanto um falseamento da vida, um desejo irreal de fuga à materialidade da vida, uma neurose de efeitos trágicos, porque vividos sem reflexões mais consistentes. A denominação deve-se à personagem de seu romance Emma Bovary, a heroína que se decepciona e se torna insatisfeita com sua condição social de pequeno-burguesa e com as relações amorosas medíocres do casamento. Refere-se, enfim, ao temperamento insaciável e ao caráter irracional que conduz o ser humano à tragédia. Todas as contradições presentes no romance parecem conter traços autobiográficos, já que Flaubert chegou a admitir, enfaticamente: "Madame Bovary sou eu".

BRASILIANA
Conjunto ou coleção iconográfica, sobretudo de pintura e gravura, relativa a aspectos históricos, sociais e paisagísticos registrados por viajantes e pesquisadores estrangeiros ou nacionais durante os períodos colonial e imperial brasileiros. Entre os artistas que retrataram aquelas facetas humanas e naturais encontram-se: Albert Eckhout, Alessandro Ciccarelli, Arnault J. Pallière, Charles Landseer, Eduard Hildebrandt, Frans Post (cuja Vista de Itamaracá, de 1617, é o primeiro quadro pintado no Brasil), Jean-Baptiste Debret, Adolphe d'Hastrel, Joseph Léon Righini, Johan Mortiz Rugendas, William Ouseley ou Manuel Araújo de Porto Alegre.

BREVIÁRIO
1. Livro de orações e de leituras diárias prescritas aos padres (presbíteros) e sacerdotes católicos, cujos textos provêm de diversas passagens bíblicas ou hagiográficas selecionadas. 2. Ensaio ou tratado em que se reúnem ou se condensam análises relativas a um tema ou assunto, como o Breviário de Estética, de Benedeto Croce. 3 Livro predileto de uma pessoa, habitualmente consultado ou relido. Do latim *breviarium*, abreviado.

BRISÉ
Tipo de passo ou movimento coreográfico batido (consultar "batterie"), utilizado nos balés clássico e romântico, e no qual há o toque de uma perna ou panturrilha em outra, durante um salto. Semelhante ao "entrechat", o brisé normalmente é executado com uma seqüência de junção das pernas, enquanto que, na continuação do "entrechat", as pernas se afastam.

BROADCAST, BROADCASTING
Vocábulos de origem inglesa que abrangem todas as atividades radiofônicas ou televisivas: os sistemas de transmissão, as equipes de trabalho e os programas levados ao ar. Radiodifusão e teledifusão.

BROCHURA
Tipo de encadernação de livro que utiliza capa mole, flexível – geralmente a cartolina –, colada no dorso, sem costura do miolo.

BRÜCKE, DIE. *EXPRESSIONISMO.

BUCÓLICO
Que diz respeito ao campo, aos seus fenômenos naturais (rios, montes, vegetação) e ao modo de vida de sua gente, aos valores e hábitos rurais, mas com o sentido de singelo, simples ou ingênuo, apesar da rusticidade do meio. Identifica-se ainda com a idéia de pastoril, vida de pastor, para indicar as atividades poéticas ou musicais idealizadas em momentos de lazer. Os moldes iniciais da literatura bucólica foram os "Idílios", do grego Teócrito, e as "Éclogas" ou "Bucólicas", de Virgílio, escritas na forma de poemas dialogados. Trata-se, portanto, de sentimentos e de reflexões pelas quais se dá mais valor à vida rural do que à urbana, ainda que de maneira irrealista. Enquanto Teócrito contentou-se com a descrição das simplicidades pastoris, Virgílio introduziu elementos de caráter alegórico ou simbólico. Entre os dez pequenos poemas que formam As Bucólicas há versos como: "Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia / aplicas-te à silvestre musa com uma frauta leve; / nós o solo da pátria e os doces campos deixamos; / nós a pátria fugimos; tu, na sombra vagaroso, / fazes a selva ecoar o nome de Amarílis bela" (tradução de Péricles E. da Silva Ramos). Ou ainda: "Não cantamos a (entes) surdos; (pois) todos os cantos da floresta nos respondem" (*Non canimus surdis; respondent*

omnia silvae). Esses modelos foram adotados no final da Idade Média, no Renascimento e pela poética neoclássica, em obras, entre outras, de Petrarca (*Carmen Bucolicum*), Boccaccio (*Ninfale Fiesolano*), Lourenço de Médici (Nencia), Jacopo Sannazzaro (*Eclogae Piscatoriae*), Edmund Spenser (*Shephearders Calendar*), Garcilaso de la Vega (Eclogas), Battista Mantovano (*Eclogae*), Ronsard (*Bucoliques*), Milton (Lycides) ou Honoré d'Urfé (o romance pastoral *L'Astrée*). No Renascimento, e por diversas vezes, o gênero bucólico fez um nítido contraponto às regras, convenções, artificialidades ou hipocrisias da vida nas cortes principescas e reais. Exemplo mais recente e realista podemos encontrar no poeta espanhol Antonio Machado (As Margens do Douro): "Primavera soriana, primavera / humilde como o sonho de um bendito, / de um pobre caminhante que dormira / de cansaço em um páramo infinito./ Campina amarelada, / como tosca saia de camponesa, / pradaria de veludo empoeirada / onde pastam esquálidas ovelhas. / Aquelas pequenas sementeiras / de terra dura e fria / de onde brotam centeios e trigais / que o pão moreno nos darão um dia!". Também a pintura "primitiva", naïve, contém fortes traços de bucolismo, na idealização de suas paisagens campestres. *Écloga e *Drama pastoril.

BUFÃO, BUFO – QUERELA DOS BUFÕES

1. Ator ou ainda personagem farsesco, ou seja, cuja representação tende ao exagero cômico, incluindo-se não apenas recursos de linguagem franca, licenciosa e popular, como os de mímicas e caretas (esgares). Sua figura socialmente inferior ou marginal confere-lhe a possibilidade de comentar impune e mesmo grosseiramente as ações e as intenções das figuras sérias do drama, revelando, pelo artifício da burla, as facetas irracionais ali contidas. De certa maneira, o bufão, o *bobo, o truão ou o palhaço, por acompanhar de perto os "senhores" e poderosos, exterioriza, na superfície da fala e do corpo, a demência subjacente das relações dramáticas. 2. Querela dos Bufões – As controvérsias envolvendo os adeptos de óperas concebidas às maneiras francesa ou italiana, em meados do século XVIII, na França, e que arregimentaram músicos, pensadores e críticos da época em partidos opostos. A querela teve início em fevereiro de 1752, quando o barão Melchior de Grimm fez publicar sua "Carta sobre Omphale". Tratava-se de uma ópera do consagrado compositor Destouches, datada do início do século, e que se reapresentava. Na carta, Grimm criticava veementemente a forma francesa de Destouches, derivada de Lully, e exaltava o naturalismo dos temas da ópera-bufa italiana, inclusive seus interlúdios cômicos. A polêmica acentuou-se a partir de agosto, quando chegou a Paris, em turnê, uma companhia de "bufões" napolitana, levando à cena, entre outras peças, La Serva Padrona, de Pergolesi. De um lado, postaram-se os nacionalistas – compositores como Rameau e Philidor, sob proteção de Madame Pompadour; de outro, os italianizantes, tendo à frente Rousseau, Grimm e alguns enciclopedistas, apoiados pela rainha. Permaneceram neutros D'Alembert e Voltaire, o qual, perguntado sobre por quem seria, preferiu responder: "Sou pelo meu prazer, senhores". Em uma de suas respostas (Carta sobre a Música Francesa), Rousseau afirmou: "Creio ter feito saber que não há medida, nem melodia na música francesa, porque a língua não é capaz de tanto... Concluo que os franceses não têm música e não podem ter; se porventura têm uma, pior para eles". Pela importância vocal na ópera, Rousseau acreditava que a língua francesa não se prestava ao canto (predomínio de palavras oxítonas, articulações e sílabas mudas, deficiência de vogais sonoras), ao contrário da sonoridade da língua italiana. Em 1754, um edito do rei pôs fim à disputa, em favor dos nacionalistas, ao proibir espetáculos italianos, dando oportunidade, no entanto, ao aparecimento da ópera-cômica francesa. *Ópera.

BUMBA-MEU-BOI
Bailado, folguedo ou dança dramática popular, pertencente ao ciclo do natal, isto é, realizado entre os meses de novembro e janeiro, e encontrado tanto em regiões de criação de gado quanto no litoral norte-nordestino, mas sobretudo em Pernambuco, Maranhão, Pará e Amazonas. O primeiro registro confirmado data de 1840, em Recife (jornal O Carapuceiro, do padre Miguel do Sacramento Gama). Embora a figura central e invariável seja o boi dançante, há, na dependência regional, outros animais, como o cavalo-marinho, a burrica, o sapo ou a ema. O entrecho baseia-se na ressurreição do boi, uma armação ou arcabouço de ripas de madeira ou de taquara, recoberta e adornada, sob a qual se põe o brincante condutor ou tripa. O bumba tem início com louvações e os cantos em coro vão se alternando, acompanhados (com diferenças) por viola, violão, rabeca, surdos, caixas, pandeiros e bumbos. As versões mais comuns do bailado são: a) o boi, estando guardado por vaqueiros, é morto por um deles, num ato de desatino ou revolta. Segue-se uma refrega entre os vaqueiros, até que um deles sai para buscar o "doutor". Este aplica um remédio miraculoso e o boi volta a viver e a dançar; b) o boi investe sobre os brincantes, à maneira de uma corrida de touros, e é morto por um dos foliões. Chama-se então o "curador", que o ressuscita com o toque de sua espada miraculosa; c) o boi é roubado por um empregado da fazenda, o Pai Francisco, sugestionado por sua mulher, Mãe Catarina ou Catirina, que se encontra grávida e com "desejos". A vingança do patrão só pode ser suspensa pela intervenção do curador. Entre os demais personagens, cujo número é bastante variável, podem ser encontrados: feitor ou capataz, padre, sacristão, índios, caboclos, damas e "galantes". A seu respeito, escreve Câmara Cascudo: "O Bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetuosa e social. Foi o primeiro a conquistar a simpatia dos indígenas que o representam, preferencialmente, como os timbiras do Maranhão... O negro está nos congos. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso". Outras denominações: Bumba, Boi de Reis, Boi-Bumbá, Boi Calemba, Boi-de-Mamão (este último de Santa Catarina).

BURIL. *GRAVURA A BURIL

BURLESCO
Embora não se determine como gênero, constitui uma forma literária e dramática que se vale da comicidade para parodiar ou ridicularizar obras anteriores e renomadas, ou ainda personalidades e situações sérias. Praticada desde a antigüidade romana, retomou sua força na Itália do século XVI, por intermédio de poetas como Francesco Berni (autor de Recomposição de Rolando Enamorado), Cesare Caporali (Viagem ao Parnaso, Exéquias de Mecenas) e Alessandro Tassoni (O Cântaro Roubado), com os quais conservou a denominação – burla (farsa) – ou crítica e caricatura da nobreza ou de assuntos elevados. Charles Perrault, em seu Paralelo ou Comparação dos Antigos e Modernos (1688), define o burlesco como "uma espécie de ridículo que consiste na desproporção da idéia que se dá a uma coisa, em relação à coisa verdadeira. Essa desproporção faz-se de duas maneiras: uma, falando trivialmente de coisas elevadas; e outra, falando magnificamente das coisas mais triviais". Distingue-se da sátira ou da comédia (podendo ser sinônimo de farsa), pois na maioria das vezes não tem pretensões moralizantes ou preocupações com éticas de ordem política ou comportamental. A partir do século XVIII, exemplos significativos do burlesco são A Ópera do Mendigo, de John Gay, A Vida e a Morte de Tom Thumb, o Grande, de Henry Fielding e todo o Ubu, de Alfred Jarry. O mesmo que farsesco. *Teatro e *Burleta.

BURLETA
Do italiano *burletta*, diz respeito a uma representação dramática de tratamento burlesco, relativamente curta, contendo de um a três atos, em cujo entrecho predomina o conflito que opõe um casal de enamorados a seus respectivos pais ou famílias, contrários ao enlace, ou ainda as tentativas de sedução de donzelas inocentes, de viúvas ou de homens ricos, por simples interesses materiais. Desenvolvendo-se por meio de qüiproquós, enganos e personagens travestidos, resolve-se com um final feliz, de intenções moralizantes. Comum nos séculos XVIII e XIX, constituiu uma adaptação da "comédia nova" e da "commedia dell'arte", mas com o acréscimo de quadros musicais, e de que são exemplos, no Brasil, A Capital Federal e O Mambembe, ambas de Arthur Azevedo. A inclusão de cenas musicadas influenciou, por sua vez, o desenvolvimento do vaudeville e do teatro de revista.

BWV
Abreviatura do catálogo das obras de Johann Sebastian Bach, de autoria de Wolfgang Schmieder, cujas iniciais significam "Bach-Werke-Verzeichnis" (Catálogo das Obras de Bach). A cada BWV segue-se um número que individualiza a obra do compositor. Assim, BWV 1.080 refere-se à Arte da Fuga; BWV 971 ao Concerto Italiano; BWV 244 à Paixão segundo São Mateus.

C

CABALA
Do hebraico *Kabalah* (o que provém da tradição), teve como significado original a referência às partes da Bíblia fora do Pentateuco, à lei oral ditada por Moisés e às denominações mágicas de Deus e de seus anjos. A partir do século XIII, em meio ao círculo de estudos de Isaac, o Cego, passou a designar os ensinamentos teóricos e práticos de caráter secreto ou místico do judaísmo, ou seja, a teologia esotérica derivada dos cânones. Pela Cabala, busca-se uma comunhão direta do homem hebreu com a potência divina, típica das práticas e conhecimentos gnósticos, pressupondo-se uma anulação sincera da individualidade. Nessa procura de apreensão de Deus e de suas manifestações nas coisas criadas, adquire importância capital os fenômenos da contemplação extática e da iluminação, próprios do conhecimento transcendental. Todo o universo que emana do Criador encontra-se repleto de signos, de símbolos e metáforas a serem desvendados, já que Deus atua, simultaneamente, por revelação e ocultamento. E todos os mistérios aí envolvidos expressam e condicionam a vida humana. A Cabala constituiria, portanto, a chave ou o caminho de co-participação e de compreensão das luzes e das sombras de Deus. Ela não possui, entretanto, uma uniformidade interpretativa, sendo antes múltipla e até mesmo contraditória, na dependência dos centros de irradiação. Mas, de modo geral, mantém-se o princípio de que nenhum conhecimento humano de Deus, em si mesmo ou na sua plenitude, seja alcançável. Tal impossibilidade decorre da própria infinitude divina, confrontada com as limitações inerentes do ser humano. (a esse respeito, ver também Douta Ignorância). Assim, a idéia intrínseca de “Ein-sof” (de infinitude) é também uma “ha-or-ha-mit’alem” - uma luz obscura ou que se esconde. O conhecimento somente se inicia nas emanações gradativas e perceptíveis de Deus, as chamadas *Sefirot*, que são os arquétipos dos seres e de suas relações, criadas pela Vontade Primeva ou Primordial (na maioria dos textos) ou pelo Intelecto (em alguns outros). As Sefirot são, portanto, as luzes passíveis de deslindamento. Ao lado desse aspectos teóricos, a Cabala tem ainda por objetivo ensinar uma práxis de união com o divino, denominada “devekut”, e cujas maiores qualidades estariam no temor sublime e transcendental perante a potência máxima de Deus, e o amor que lhe é devido. Entre os textos clássicos da Cabala, podem ser citados o Livro de Enoch (apócrifo, de influência zoroastriana), o Zohar (Livro do Esplendor, de autoria de Moses de Leon), o Sefer ha-Emunot (de autoria de Shem Tov) ou o Avodat ha-Kodesh (de Meir Ibn Gabai).

CABOCLINHOS
Dança ou bailado nordestino, tanto da região açucareira quanto do litoral, cujos componentes desfilam fantasiados de índios, com seus cocares, cintos de penas, colares e arcos e flechas, representando os descendentes do cruzamento de índios e brancos (os caboclos, segundo a denominação mais tradicional). Durante o cortejo, acompanhado por pífanos, ganzás e maracas, simulam-se ataques, defesas e mortes, sob o comando de um “Sargento Mundico”, até que um “rei”, a figura do personagem conciliador, vestido com túnica azul ou vermelha, pacifica o combate. A encenação costuma ser representada apenas sob as formas mímica e coreográfica, sem cantos. Já sob a influência dos jesuítas, o padre Fernão Cardim registrou o bailado em um aldeamento do século XVI, com alguns índios vestidos à moda portuguesa (Tratados da Terra e Gente do Brasil). A partir dos finais do século XIX, converteu-se também em grupo carnavalesco tradicional de Pernambuco. Variante: Cabocolinhos.

CACOFONIA
Seqüência de palavras que soam desagradavelmente, comportando ou um sentido dúbio, ou uma repetição enfadonha de fonemas finais. Exemplos: para o bem *da nação*; bo*ca dela*; a nomeação do capitão causou confusão.

CADAVRE EXQUIS
Expressão criada pelos escritores e pintores surrealistas para designar um jogo poético ou imagem pictórica elaborada coletivamente, no qual cada participante realiza, a seu modo, uma parte da composição, passando-a a outro, sucessivamente. A primeira frase surgida foi "le cadavre... exquis... boira le vin nouveau" (o cadáver requintado beberá vinho novo), que deu título à forma lúdica. Dois outros exemplos destas sucessões de sentenças soltas que resultam em frases inverossímeis: "O vapor alado... seduziu o pássaro fechado à chave... a ostra do Senegal... comerá o pão tricolor". Ou o diálogo: "O que é a lua? – Um vidraceiro maravilhoso. O que é a primavera? – Um candeeiro alimentado por vermes ou versos brilhantes". Paul Eluard refere-se às noites surrealistas, "passadas a criar com amor toda uma série de cadavres exquis. Era a procura de mais encanto, mais unidade, mais audácia nessa poesia finalizada coletivamente. Nenhuma inquietação ou lembrança da miséria, do tédio, do habitual". Em inglês, emprega-se a expressão correspondente: *exquisite corpse*.

CADENZA
Termo italiano para se referir à parte de um concerto (normalmente situada no final do movimento) destinada à execução virtuosística de um solista (*cadenza* instrumental). A palavra se aplica igualmente à ária operística (*cadenza* vocal). As *cadenze* podem ser livres ou estar vinculadas ao movimento e às indicações do compositor.

CAFÉ-CONCERTO
Casa de espetáculo cênico e popular surgida na França no início do século XIX, em que se serviam bebidas e se apresentavam quadros musicais, dançantes, cômicos, de mímica e de variedades circenses (acrobacias, mágicas). Citam-se como as mais antigas o "Café des Bouts de Chandelles" e o "Café des Muses", seguidas pelo "Café des Ambassadeurs", "Café du Midi" e pelo "Alcazar d'Été". Normalmente, o programa abria com peças orquestrais, seguindo-se as apresentações de cantores secundários e bailarinas, números de ginastas ou mágicos, dos cantores e cantoras principais (as divas), esquetes cômicos, terminando-se com uma marcha ou parada triunfal de todo o elenco, à moda circense. Foram neles que surgiram as figuras das "cocotes", jovens atraentes incumbidas de fazer companhia aos fregueses masculinos, estimulando-os ao consumo de bebidas durante o espetáculo. Na primeira metade do século XX, e ainda na França, o Moulin Rouge, o Folies-Bergère e o Casino de Paris converteram-se em símbolos máximos do café-concerto, com destaque para a vedete Mistinguett e o compositor e cantor Félix Mayol. Na Inglaterra, e posteriormente nos Estados Unidos, recebeu a denominação de "music-hall". No Brasil, o café-concerto chegou em 1850 com a fundação do Café Paraíso (depois renomeado Folias Parisienses), passando a concorrer, nove anos mais tarde, com o Alcazar Lyrique, ambos no Rio de Janeiro. Juntamente com o *Teatro de Revista, o café-concerto foi ponto obrigatório da boêmia do segundo império.

CAIXA
Em teatro, o conjunto físico ou arquitetônico que abrange o urdimento, o palco e o porão, todos eles situados, normalmente, atrás da boca-de-cena. 2. Recipiente de metal ou de material não incandescente para queima de substâncias e conseqüente produção de

fumaça em espetáculos cênicos. Atualmente, utiliza-se um dispositivo elétrico para tal fim, a Máquina de Fumaça. 3. Pequeno tambor acoplado a uma bateria, ou ainda usado a tiracolo por integrantes de bandas, fanfarras, de grupos de bailados folclóricos ou de escolas de samba.

CAJUN – Música e dança folclóricas do Estado americano da Louisiana, proveniente da comunidade acadiana do Canadá francês, bastante sincopada, tendo como instrumentos melódicos principais o acordeão (em escala diatônica) e o violino, cabendo a parte percussiva ao triângulo de metal. A música cajun desenvolveu-se ainda em finais do século XIX, mas suas primeiras gravações, cantadas sobretudo em *creole* francês, ocorreram a partir da década de 1920, e alguns de seus mais destacados compositores e intérpretes foram Amédé Ardoin, Canray Fontenot, Wade Frugé, Dewey Segura, Joe e Cléoma Falcon e os irmãos Breaux.

CAKEWALK
Dança popular dos negros sulistas norte-americanos, bastante sincopada, e cujo nome derivou do costume de se oferecer um pedaço de bolo ou de torta (*cake*) ao dançarino cuja atuação fosse considerada a mais virtuosística ou de passos mais intricados. Surgida em meados do século XIX, alcançou sua maior difusão e popularidade, inclusive em outros países, na transição para o século XX, sendo incluída em espetáculos de revista ou de "vaudeville".

CALÃO
Gíria ou terminologia popular que atribui a uma palavra um sentido excêntrico ou bastante diferenciado de sua acepção primária ou convencional, servindo normalmente para reforçar a carga emotiva ou expressiva da locução (por exemplo, gato ou gata, com o significado de homem ou mulher atraente). Embora as camadas populares se utilizem corriqueiramente do calão, é possível observá-lo em todas as classes sociais e grupos profissionais, formando verdadeiros *socioletos. "Baixo calão" é o mesmo que palavrão, linguagem chula ou grosseira.

CALCOGRAFIA. *GRAVURA, *ENTALHE

CALHA
Abertura no assoalho de palco para erguimento ou baixa de cenários, dispostos no porão do teatro.

CALIGRAFIA
Arte e técnica de compor letras e textos manuscritos, historicamente desenvolvida a partir do entalhe em pedra e incisões em argila e placas de cera, chegando-se ao desenho sobre papel ou pergaminho com o uso de tinta líquida ou em bastão. Foi o único meio utilizado para a confecção de livros e de outros textos até a invenção dos caracteres móveis no século XV (ver a palavra Livro). O termo é proveniente do grego, com o significado de registro ou escrita harmoniosa, bela (*Kallos*, belo e *graphos*, letra). As inscrições monumentais executadas com cinzel na Coluna de Trajano, em Roma, jamais foram suplantadas em suas dimensões. O primeiro grande manual de caligrafia no ocidente foi criado em 1552 por Ludovici degli Arrighi, secretário papal, sob o título de La Operina. Ainda hoje, em países islâmicos e do Extremo Oriente, a caligrafia resiste como forma artística altamente respeitada. Na Europa e nos Estados Unidos, surpreendentemente, mais de trinta sociedades caligráficas surgiram no final do século XX. *Hieróglifos.

CALIGRAMA
Tipo de verso ou poesia cuja disposição gráfica, visual ou espacial, "desenha" com as palavras o tema ou significado da poesia, materializando assim o seu objeto. No caligrama, o autor abandona a forma tradicional e linear do verso, para valorizar igualmente a imagem que dele se possa ter. Foi utilizado pelo poeta francês Guillaume Apollinaire em seu livro *Calligrammes*, constituindo uma das partes em que a obra se divide. A partir daí, serviu de estímulo e referência a várias manifestações poéticas de vanguarda no século XX, inclusive, e principalmente, entre os concretistas brasileiros. Sua origem, no entanto, é bem mais remota, pois durante o período helenístico alguns poetas já se utilizavam desse recurso gráfico-visual, como o atestam as poesias *Syrinx* (caniço ou ainda flauta de Pã), de Teócrito de Siracusa, ou *Pélekys* (machado) e *Ptéryges* (asas), de Símias de Rodes. Na época, tais poemas eram conhecidos como *tekhnopaígnia.* Em Roma, deu-se-lhe o nome de "carmem figuratum", ou seja, poema figurativo.

CALUNGA
Boneca e posteriormente também boneco do maracatu pernambucano, feito de pano ou de madeira. No início, simbolizava divindades femininas do mar. *Maracatu.

CALVÁRIO
Tradução, via latina, do grego *Golghota*, local de crânios. Designa o lugar destinado pelas autoridades romanas à crucificação de condenados, nos arredores de Jerusalém, e onde Cristo foi mortificado. Por ter sido o lugar da etapa derradeira da Paixão e também do máximo padecimento de Jesus, o calvário veio a ser um dos temas correntemente representados na pintura ocidental e ainda sinônimo de sofrimento. A palavra pode ainda ser empregada para indicar um monumento rememorativo da Paixão, como o existente na igreja de Guimilau, na França, contendo duzentas figuras esculpidas.

CAMAFEU
1. Pedra preciosa, semipreciosa ou ainda peça cerâmica ou de vidro contendo um desenho gravado em relevo e cuja cor, monocromática, se destaca daquela do fundo. Ver também Glíptica. 2. Pintura cuja figura principal, de uma só cor, dê a impressão de emergir da tela, como se estivesse em relevo. Nesse caso, utiliza-se ainda a expressão "en camaieu" (como um camafeu). 3. Tipo de trabalho cerâmico e de vidraria, criado entre os vidreiros de Alexandria, consistindo de um vaso de argila refratária, opaco e escuro, mergulhado em pasta de vidro branco. O resultado, após o resfriamento, dava a impressão de camafeu.

CÂMARA. *CÂMERA, *MÚSICA DE CÂMARA

CÂMARA DE ECO
Aposento ou caixa especial para produzir efeitos de reflexão ou reverberação sonora (ecos), de maneira a prolongar uma emissão original.

CAMAREIRO
Pessoa encarregada dos camarins e da guarda, organização e, eventualmente, do reparo das roupas e figurinos dos artistas.

CAMARIM
Vestiário e local de caracterização e maquiagem de artistas, localizado na caixa do teatro ou nos estúdios de gravação.

CAMBRÉ
Em dança, indica o movimento de curvatura ou arqueamento do tronco e da cabeça, seja para os lados, para frente ou para trás, ora sugerindo uma expressão de característica trágica, ou sentimento de peso e opressão, ora de êxtase, de incorporação anímica e ritualística.

CÂMERA
1. Aparelho ou equipamento que capta, forma e registra oticamente a imagem de objetos, utilizando-se da luz que sobre eles incide. Comporta, além do próprio corpo ou caixa, no qual se introduz o filme, a fita ou o disquete digital (para impressão da imagem), os seguintes elementos: a) lentes convexas ou positivas, que concentram ou fazem convergir os raios de luz; lentes côncavas ou negativas, que dispersam ou fazem divergir os raios; b) diafragma ou sistema de abertura regulável que permite maior ou menor passagem de quantidade luminosa; c) obturador ou cortina que protege a película ou o material sensível de registro da imagem. Quando se aciona o disparador, o obturador regula, pelo tempo em que fica aberto, a intensidade da luz incidente. Ao conjunto de lentes, diafragma e obturador dá-se o nome de objetiva; d) visor ou janela pela qual o operador observa o objeto, enquadra ou compõe a cena a ser registrada. A câmera de cinema possui ainda um sistema de tração (rodas dentadas) que permite e controla a rotação contínua do filme, durante a exposição da imagem. Tecnicamente falando, também ela fotografa, embora o faça captando vários quadros por segundo (24). Quanto à câmera de televisão, a imagem ótica é transformada interiormente em sinais elétricos por tubos de raios catódicos (um só tubo para o preto-e-branco e três para imagens em cores). Por influência da língua inglesa, a palavra câmera tem sido mais utilizada do que o português câmara, de sentido idêntico, mas que também se refere a aposento. 2. O operador desses aparelhos, em cinema e televisão. *Cinegrafista.

CÂMERA, CÂMARA ESCURA
1. Fenômeno, método e aparelho óptico de captação ou de formação de imagens que está na base do funcionamento físico das câmeras fotográficas, cinematográficas e videográficas. A primeira experiência analisada e descrita deveu-se a Leonardo da Vinci, que a ela se referiu considerando a existência de um aposento vedado à ação da luz, salvo uma pequena fresta que deixasse passar uns poucos raios. Dessa maneira, a imagem dos objetos externos são projetados na parede oposta à fresta, mas em posição invertida. Mais tarde, já como aparelho, serviu de instrumento de desenhos em silhueta. Sinteticamente, explica-se o fenômeno da seguinte forma. A imagem luminosa provém de raios de luzes com intensidades e cores (freqüências) diferenciadas, que são refletidos por um objeto, afetando o aparelho visual. Mas para que a imagem se forme de maneira clara e distinta, é preciso que os raios incidentes sejam selecionados e concentrados, do contrário eles se misturam, produzindo uma mancha difusa. Ordenar a dispersão e concentrar as incidências são, portanto, as finalidades das lentes e das objetivas que fazem parte da câmera ou câmara escura. Esta aqui é uma caixa em formato de cubo ou de tipo quadrangular dotada de uma abertura em apenas uma de suas faces (no mais, inteiramente fechada). Cada raio luminoso que atravessa o orifício constrói um ponto da imagem do objeto, inscrevendo-o, de modo invertido, na parede oposta à da abertura. Se o orifício for pequeno, mais “fino” será o raio e mais nítida a projeção da imagem. Ao mesmo tempo, no entanto, mais escura ela será. Ao inverso, aberturas maiores alargam a “espessura” dos raios, aumentando a luminosidade e diminuindo, em contrapartida, a nitidez dos pontos do objeto projetado. Uma câmera escura serve, ela própria, como máquina fotográfica, desde que contenha, em seu interior, um material fotossensível para a fixação de imagens. Neste caso, a fotografia obtida recebe o nome de estenopéica. 2. Aposento ou câmara vedada à luz natural para

revelação de película fotossensível (negativo) ou ampliação de cópias positivas. Para ambos os processos, utiliza-se uma luz de baixa intensidade, em cor vermelha, âmbar ou verde.

CÂMERA LENTA, CÂMERA RÁPIDA
Técnicas de registro cinematográfico que consistem em se fotografar com velocidades alteradas, acima ou abaixo de 24 fotogramas por segundo. Na câmera lenta, o registro é feito com mais de 24 fotogramas; na rápida, ao contrário, com uma quantidade menor de quadros. No momento da projeção, a velocidade retorna ao ritmo normal, tanto num caso como no outro. Os resultados obtidos são, respectivamente, o de lentidão ou morosidade, e o de rapidez dos movimentos.

CAMERAMAN
Cinegrafista ou operador de câmera cinematográfica ou de televisão.

CÂMERA SUBJETIVA
Em cinema e vídeo, o ponto de vista ou perspectiva de um personagem frente aos acontecimentos, ou seja, o fato da câmera assumir ou substituir o olhar do personagem.

CAMERATA
1. Conjunto instrumental para a execução de *música de câmara. 2. Academia particular e informal de artes na Renascença italiana. Ver Ópera.

CAMP
Forma de **kitsch* conscientemente empregado por círculos artísticos de vanguarda, com o objetivo de chocar ou de satirizar, confundindo o belo e o feio. Por essa razão, e nas palavras de Susan Sontag, o *camp* "pretende ser belo porque é horrível". Esta noção estética foi difundida pela cultura pop (consultar este vocábulo), remetendo-a à criação artística, à sensibilidade e ao gosto pelo artificial ou inautêntico, pelo exagero e ecletismo das formas e imagens da sociedade de consumo, conjugando o vulgar e o esnobe em um só objeto. Valorização, levada a sério, do "mau gosto" (no sentido de oposto ao refinamento da alta-cultura) e que pode ser encontrado no universo estético das camadas populares (contrastes e intensidades de cores, poses rígidas e ambientes artificialmente decorados em fotografias, por exemplo), nos excessos da arte burguesa (art nouveau, filigranas e objetos dourados), na miscigenação de símbolos antigos e modernos, no grotesco e na fragmentação dos significados usualmente encontrados na cultura de massa - publicidade, videoclipes, programas de auditório na TV.

CANCAN
Dança alegre e impetuosa, derivada de quadrilhas populares francesas, e que se constituiu em fenômeno de sucesso dos cabarés e teatros de revista da Europa (sobretudo em Paris) e mesmo dos Estados Unidos, entre os meados do século XIX e início do século XX. Dançada predominantemente por mulheres e executada em compasso 2/4, caracteriza-se pela elevação alternada das pernas, deixando à mostra os trajes íntimos das coristas. Os cartazes de Toulouse-Lautrec e algumas peças musicais de Offenbach (como Orfeu no Inferno) registraram a fama e a difusão do *cancan*.

CANÇÃO, CANTIGA
1. De modo genérico, ambas remetem a um texto poético, dividido em estrofes, para ser primariamente cantado ou recitado, e que se desenvolveu nas formas medievais do Trovadorismo (consultar), de inspiração lírica ou épica, incluindo-se: a) canções de gesta,

ou poemas narrativos, em moldes épicos, destinados aos feitos notáveis de guerreiros e heróis medievais e nacionais de linhagem nobre, representativos de ações coletivas, como as dos ciclos Carolíngio (Carlos Magno), cujo primeiro exemplo é a Canção de Rolando, do século X, ou Arturiano (Rei Artur). No século XII, por exemplo, foram escritas mais duas grandes epopéias baseadas em figuras históricas: El Mio Cid, na Espanha, e Campanha de Igor, na Rússia. O ritmo dessas canções está habitualmente previsto em versos decassílabos, com o intuito de ampliar o caráter solene do relato. Trecho da Canção de Rolando (Chanson de Roland): "Roland sente que a morte o penetra; / da cabeça desce-lhe ao coração. / Sob o pinheiro foi ele correndo, / Deitar-se à relva e com o rosto ao chão. / E sobre si dispõe a longa espada. / Volta o olhar em direção aos hereges / Para que Carlos Magno e sua armada / Digam que ele morreu, o gentil conde / Em luta de conquista gloriosa. / Bate no peito a culpa muitas vezes / E por seus pecados estende a Deus a luva"; b); cantigas de amigo, em que o poeta expressa seus sentimentos líricos pela boca de uma donzela ou damizela, utilizando freqüentemente paralelismos e estribilhos, em monólogos ou em diálogos com o amigo (a amada, o amante). Exemplo de autoria de El-Rei Dom Dinis: "Ai, flores, ai flores do verde pino / se sabedes novas do meu amigo? / ai, Deus, e u é? / Ai, flores, ai flores de verdes ramos / se sabedes novas do meu amado / ai, Deus, e u é? / Vós me preguntades polo voss amigo? / E eu ben vos digo que é sã e vivo / Ai, Deus, e u é?"; c) cantigas de amor, ditas pelo homem à sua amada, sem o subterfúgio de uma personagem e nas quais se incluem também as *chansons de toile* (canções de tecer ou canções de véu), que uma mulher canta, fiando ou tecendo, enquanto espera o retorno do amado; d) cantigas de escárnio e de mal-dizer, de temática satírica, criticando com humor uma personalidade ou uma situação. As de escárnio são geralmente construídas com metáforas de duplo sentido; as de mal-dizer elaboram uma escritura mais seca e direta, como a seguinte, também de D. Dinis: "Tant' é Melion pecador / e tant' é fazedor de mal / e tant' é um ome infernal / que eu soo bem sabedor, / quanto o mais posso seer, / que nunca poderá veer / a face de Nostro Senhor" (trecho); e) baladas (ver à parte, sentidos 1 a 3); f) e ainda as *sotte chansons* francesas – cantigas ou baladas tolas, talvez melhor traduzíveis como canções impertinentes. Relativamente comuns no século XV, indicam uma cantiga de linguagem popular, rude, imagens deselegantes ou grotescas, opostas às do amor cortês e à tradição galante do trovadorismo. Como exemplo, a Balada da Gorda Margot, de François Villon, assim interpretada por Décio Pignatari (trecho): "Não tarda muito e eis-me de humor amargo, / Se sem dinheiro ela me vem pro quarto: / Não a suporto, quero vê-la morta; / Faço a pilhagem nos seus quatro trapos / E juro me pagar por conta e encargo. / Pego-a por trás na cama, e ela: 'Anticristo'! / - Jura por Nosso Senhor Jesus Cristo / Que não dará. Passo a mão num porrete / E lhe gravo na estampa um bom lembrete, / Neste bordel, que é o nosso domicílio". A partir do século XIV, com Dante e Petrarca, o vínculo entre música e poesia começou a se desfazer, tornando-se a canção/cantiga uma estrutura literária que pode ou não integrar-se a uma criação musical. No século XX, por exemplo, cultivaram-na, sob a forma de balada, autores como Jacques Prévert, Antonio Machado, Garcia Lorca, Pablo Neruda, Mário Quintana, Augusto Frederico Schmidt ou Cecília Meireles. 2. Composição vocal, ou seja, texto de caráter poético, sacro ou profano, enunciado por meio de uma organização sonora, de tratamento popular ou erudito, acompanhado por instrumentos ou realizado simplesmente a capela. Configura-se, portanto, como a musicalização da fala humana, que, mesmo em sua forma natural, é expressa por entoações ascendentes e descendentes. É suficiente, por exemplo, prolongar-se a emissão das vogais do texto para se perceber o nascimento da forma canção. Dando-se um andamento lento a essa entoação prolongada das vogais, percebe-se que a canção adquire um tom lírico, sentimental ou intimista. Mas caso se utilize um andamento rápido, com ênfase nas consoantes ou nas sílabas "explosivas" (ba, pe, co, etc), a canção adquire uma configuração alegre, expansiva ou dançante. São as canções sincopadas, comumente

baseadas em refrães ou estribilhos. As canções que se valem da mesma linha melódica para diferentes estrofes do texto são ainda conhecidas como canções estróficas; caso contrário, diz-se canção livre. Além da canção a solo, acompanhada ou não, e do canto uníssono (do tipo gregoriano), que são formas de monodia ou de canção monódica, existem as canções polifônicas, aquelas escritas para duas ou mais vozes, de natureza sacra (oratórios) ou profana, e que se desenvolveram a partir da *ars nova* renascentista, como o *rondeau*, o *virelai*, a *caccia*, a *chanson* ou os madrigais italianos. No universo da ópera, a canção é sempre denominada *ária. *Renascença- Renascimento.

CANCELA
*Balaustrada de pedra, madeira ou qualquer outro material que, nas igrejas, divide os espaços reservados ao coro e aos fiéis.

CANCIONEIRO
1. Coleção ou livro, organizado em códice, dos poemas líricos ou heróicos – canções e cantigas (ver ambas as palavras), contendo ou não as respectivas notações musicais – que fazem parte da poesia medieval trovadoresca de Espanha e de Portugal, normalmente escritos em língua galaico-portuguesa ou espanhol, entre os séculos XII e XIV. Entre eles encontram-se: o Cancioneiro da Ajuda (310 cantigas, majoritariamente as de amor, e anteriores ao rei D. Dinis, compiladas em fins do século XIII); o da Vaticana, cujos textos são atribuídos a D. Dinis; o Colocci-Brancutti ou da Biblioteca Nacional de Lisboa (o mais extenso repertório de canções galaico-portuguesas, contendo 1647 no total); o Cancioneiro Geral (organizado por Garcia de Resende em 1516, e que traz 300 poetas ou trovadores medievais e renascentistas); o Cancioneiro da Casa Medinaceli, espanhol, que inclui 101 peças profanas do século XVI, entre canções e madrigais. 2. As gestas nórdicas e anglo-saxônicas, escritas entre os séculos XI e XIV, como os Edas e os Nibelungos (consultar ambos à parte). 3. Coletânea de poesias de um determinado escritor (como a de Boiardo, escrita entre 1472 e 1476, inspirada na de Petrarca – ver abaixo) ou de poetas populares de uma região culturalmente delineada. 4. Cancioneiro de Petrarca (Canzoniere) – coleção dos textos líricos e hino de amor escrito pelo poeta, abrangendo sonetos, madrigais e canções, dedicados, majoritariamente, a Laura, jovem mulher que ele conheceu (se conheceu) em 1327. Escritos em língua vulgar (italiano, e não em latim), só começaram a ganhar importância editorial para o escritor após a morte prematura de sua amada, em 1348. Laura é cantada, inicialmente, como figura real: em passeios pela cidade, pelo campo, no banho de rio, sempre indiferente aos suspiros e atenções de Petrarca, que por vezes se lastima, expressando sentimentos de autocomiseração. Em seguida, após sua morte, a imagina como virgem digna dos céus, que retorna à terra para reconfortá-lo em sua vida solitária e servir-lhe como intercessora divina de seus pecados. O cancioneiro sugere os conflitos pessoais de Petrarca face às regras sociais e religiosas de seu tempo em seu anseio amoroso ou carnal.

CANDELABRO
Suporte para velas ou castiçal, podendo ter um ou vários braços e ser artisticamente trabalhado quando confeccionado em metal (prata, ouro, bronze) ou mesmo em vidro. Dois candelabros especiais são de origem hebraica: a menorá (*menorah*), de sete velas ou braços, e a *chanukka*, de oito.

CANÉFORA. *CARIÁTIDES

CANELURA
Em arquitetura, diz respeito aos sulcos paralelos e contínuos que adornam os fustes de colunas ou pilastras. Nas artes decorativas, aplica-se também à incisão de estrias retas sobre metais.

CANEVAS / CANEVACCIO
1. Originalmente, tela de cânhamo, mas cuja acepção estendeu-se a tecidos grossos de linho, de lã ou de algodão. Como os fios desses tecidos são espaçados, formam-se estruturas em grade (talagarças) que servem de base para trabalhos de tapeçaria. O bordado feito sobre o *canevas* (palavra francesa) ou *canevaccio* (em italiano) o recobre inteiramente. 2. Roteiro-guia de uma peça teatral, sobretudo o utilizado pela *Commedia dell'arte* (conferir), e no qual se encontra resumida a trama a ser encenada, deixando ao improviso dos atores a forma particular de conduzir as ações. 3. Em música, o canevas foi utilizado antigamente como guia para o canto lírico. Consistia de uma série de palavras sem sentido preciso, sobposta à linha musical já escrita, tendo por finalidade marcar o número de sílabas e as acentuações tônicas e átonas, antes que o libreto estivesse pronto.

CANHÃO
Refletor móvel, de longo alcance e de foco ajustável, usado para compor uma cena ou acompanhar um intérprete em seus deslocamentos, mantendo-o em destaque. Em inglês, "follow spot".

CÂNON, CÂNONE
1. Derivado do grego "vara de medida", ou regra, indica o modelo, o padrão ou os critérios principais de elaboração e de avaliação de uma obra artística, seja por referência à sua forma ou conteúdo. 2. O conjunto dos livros sagrados das Bíblias judaica e cristã, isto é, daqueles considerados como a verdadeira palavra divina, aceitos e instituídos pelas autoridades religiosas (consultar Bíblia). Nesse caso, contrapõe-se a apócrifo. 3. Forma de composição musical, polifônica e contrapontística, surgida durante o período gótico da "ars nova" e bastante utilizada no Renascimento, e que indica a "regra" de elaboração a partir de uma primeira voz ou linha melódica condutora (*dux*). Esta deve ser imitada ou repetida por outras vozes, seguindo determinados critérios, como, por exemplo: em alturas diferentes (mais graves ou agudas); com intervalos invertidos (o intervalo ascendente da primeira voz converte-se em descendente); com a frase entoada ou tocada de trás para frente (cânone em "caranguejo"); por aumentação (a voz que repete as notas do "dux" o faz em tempos mais longos). Configura-se, portanto, como uma forma de construção de melodias paralelas, ligeiramente alteradas e simultâneas, ou seja, um jogo entre a semelhança e a diversidade. A técnica dos cânones permitiu o aparecimento posterior da fuga, já no período barroco. 4. Como termo litúrgico, a parte central da missa católica. 5. As obras de um autor ou artista reputadas como autênticas e constantes de um catálogo ou relação-padrão.

CANONIZAÇÃO
Julgamento definitivo e último de uma escala de virtudes cristãs, referente a um processo especial, ratificado pelo papa, pelo qual uma pessoa, por sua fé, obras e atribuições de milagres, passa a ser reconhecida como santo ou santa. Em tal condição, autoriza-se o seu culto público, sem restrições, como as estabelecidas para a →beatificação. Foi o papa João XV aquele que procedeu à primeira canonização, a do bispo Ulric de Augsburgo, em junho de 993.

CANOPO
Vaso egípcio com tampa representativa de cabeça humana ou de um deus-animal e destinado a conter as entranhas embalsamadas de um morto. No século XVIII, os canopos passaram a ser manufaturados na Inglaterra como peça de decoração.

CANTARIA
Forma de construção arquitetônica em que se utilizam pedras, blocos ou silhares recortados um a um, e ajustados entre si sem argamassa ou material ligante. Cada conjunto horizontal de blocos é chamado fiada, sendo que à face externa da pedra denomina-se paramento (a contraface, menos trabalhada, tem o nome de tardoz). A técnica da cantaria praticamente desapareceu da arquitetura contemporânea, em razão de materiais pré-fabricados, sendo mais usada em ofícios de restauração ou como simples revestimento de paredes já erguidas (a falsa cantaria). *Aparelho.

CANTARIA, PEDRA DE
Tipo de rocha sedimentar facilmente trabalhável, e por isso mesmo adequada à edificação arquitetônica (recorte de blocos), ou mesmo à escultura.

CANTO
1. A emissão sonora da voz humana musicalmente conduzida nas diversas formas da *canção. 2. A linha melódica principal de uma peça a várias vozes.

CANTATA
Composição vocal, de tratamento erudito, lírica ou sentimental, e de cunho profano ou mesmo religioso, com acompanhamento instrumental. Por vezes, confunde-se com o *oratório, na dependência das tradições regionais. As cantatas italianas e francesas são, em sua maioria, profanas. A *Kantate* alemã refere-se, preferencialmente, a peças religiosas para solista, coro e parte concertante, que nos países latinos da Europa são conhecidas como sinfonia sacra ou moteto, e, na Grã-Bretanha, *anthem*. De modo geral, o gênero cantata substituiu os madrigais polifônicos com o advento da música monódica renascentista. A designação consagrou-se após a publicação do livro “Cantate et Arie a voce sola” (Cantatas e árias para voz solista), do compositor e teórico Alessandro Grandi, em 1620. Os mais requintados modelos deste veículo de belcanto foram compostos, na Itália, por Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Vivaldi, Scarlatti e Stradella (este último inspirador de Händel em passagens variadas do Messias e de Israel). Outros grandes compositores que a ela se dedicaram: Couperin, Rameau e J.S. Bach (este último compôs pelo menos duzentas cantatas de caráter religioso). As *Carmina Burana*, de Carl Orff, são cantatas cênicas, e não ópera no sentido exato da palavra.

CÂNTICO
Canto ou poema religioso, devocional, como também profano, e nesse caso dedicado a louvar uma pessoa, a terra natal ou acontecimento historicamente relevante. Um dos mais famosos é o Cântico dos Cânticos, atribuído a Salomão, e incluído na Bíblia no século II de nossa era, por influência do rabino Akiba, que a esse respeito escreveu: “Toda a Bíblia é santa; mas o Cântico dos Cânticos é sacrossanto”.

CANTOCHÃO. *ARTE MEDIEVAL

CANTO REAL
Poema ou composição de origem francesa – *chant royal* –, de forma fixa, constituído por cinco estrofes de onze versos cada, além de um envio ou oferta final elaborado em cinco ou seis versos. O último verso de cada estrofe, incluindo o do envio, é sempre o mesmo.

CAPA E ESPADA
Originariamente, é uma denominação geral para as comédias ou peças ligeiras espanholas escritas por dramaturgos como Juan de la Cueva, Lope de Vega e Calderón de la Barca, durante o chamado *siglo de oro** da dramaturgia ibérica (finais do século XVII, início do XVIII), em cujos enredos de amor e de enganos havia duelos entre senhores da nobreza. São exemplos as obras "Uma Certeza para a Dúvida", "O Aço de Madri" ou "A Dama Duende". Mais tarde, passou a se referir a uma narração, peça teatral ou obra cinematográfica de gosto popular e cujo enredo romanesco e de aventura remonta ao período entre os séculos XV e XVIII. Neste ambiente histórico, os personagens masculinos vestem-se com capas e trajes típicos de época, e se utilizam de espadas nas cenas de combates. O Conde de Monte Cristo, Os Três Mosqueteiros ou ainda Scaramouche são clássicos do gênero.

CAPITEL
Parte superior ou cobertura de uma →coluna, destinada não apenas a arrematá-la, mas sobretudo a suportar o peso do →entablamento. Pode ser formado por três partes sobrepostas: o colarinho, o equino e o ábaco. A decoração do capitel tende a acompanhar as características estilísticas das →ordens da arquitetura: dórico, jônico, coríntio, romano antigo (compósito jônico e coríntio), românico, gótico (em forma de cálice), renascentista, barroco etc.

CAPÍTULO
1. Em textos narrativos ficcionais, compreende uma unidade fechada de composição e de leitura, precedida de número, título ou mesmo de epígrafes. As mudanças de uma unidade para outra indicam quase sempre alterações de ação, de ambientes, de personagens ou de suas relações, fases ou períodos da trama. 2. Cada uma das unidades, apresentadas separadamente no tempo, de um enredo de folhetim, seriado ou novela televisivas. 3. Parte distinta por seu tema, objetivo, especificidade ou tratamento, mas que se integra a um tratado ou obra completa de literatura não ficcional (científica, filosófica, crítica, etc) ou a uma lei impressa.

CAPITULAR, LETRA
Tipo de letra que inicia o capítulo de um livro ou um artigo, e que se destaca pelo corpo ou medida bastante superior ao restante do texto. Distingue-se da *letrina por sua configuração mais simples ou despojada de elementos decorativos.

CAPOEIRA
Luta e também jogo atlético e coreográfico trazida ao Brasil por escravos bantos de Angola, servindo-lhes como arma de defesa e de ataque pessoais, e que se difundiu principalmente na Bahia, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, onde, nos anos de transição entre os séculos XIX e XX, seus praticantes foram severamente perseguidos pela polícia. A violência da capoeira, no entanto, comporta elementos de grande elasticidade e de beleza de movimentos corporais, aos quais os adeptos costumam chamar de "malícia". Nas reuniões, rodas ou espetáculos, o jogo coreográfico é acompanhado e orientado por instrumentos percussivos – berimbau solista (o mais importante), atabaques, agogô, pandeiro, chocalhos –, além de cantos e refrãos coletivos. Em Angola recebia os nomes de

n'golo, ao norte, na região de Bengala, e de bássula, ao sul, na ilha de Luanda (segundo depoimento de Adolfo Morales de los Rios, que a registrou "in loco"). Daí ser comum o evocativo cantado "aruanda", reminiscência do jogo praticado em Luanda por pescadores e marinheiros. Basicamente, há movimentos ou gingas de baixo, isto é, executados rente ao solo, com o corpo agachado, como o rabo de arraia (chicotada com a perna), e os de pé, como a meia-lua (giro alteado da perna), a chapa de frente (pontapé frontal), a chapa de costas (pontapé para trás), a bananeira (mãos no chão e pernas para cima) ou a cutilada (golpe de mão). No Brasil, o nome pode ter derivado do fato de os escravos praticarem a luta em terrenos semidesmatados, mais adequados à própria defesa ou formação das rodas, ou ainda por morarem em sítios ou terrenos semi-roçados. Na década de 30, dois mestres capoeiristas baianos ganharam destaque nacional: Bimba, criador da primeira "academia" e de um método particular de ensino, conhecido como luta regional baiana (para a qual adaptou golpes de outras lutas marciais, como o judô e o jiu-jitsu) e Pastinha, adepto da capoeira tradicional de Angola.

CARACTERES

1. O conjunto de traços físicos, éticos, sociais e psicológicos de um personagem dramático ou narrativo, que fazem ressaltar e distinguir uma personalidade com seus vícios e virtudes (o avarento, o ciumento, o sanguinário, o misantropo, o conformista, o ingênuo, o ambicioso, etc). O tratamento que as literaturas clássicas deram aos caracteres tinha por objetivo fixar com nítida precisão os seus heróis que se tornaram, por isso mesmo, figuras exemplares ou modelos emblemáticos. O teatro e o romance burgueses, e por vezes a obra cinematográfica de melhor qualidade, tendem a tornar os seus personagens mais nuançados ou complexos, aprofundando ou variando os traços pessoais. Sob esse aspecto, a psicologia exerceu forte influência sobre a literatura, sobretudo após o desenvolvimento da psicanálise. 2. Forma e conteúdo literário que se destina a descrever os tipos morais e as formas de comportamento do ser humano, e cujo primeiro exemplo foi o do grego Teofrasto, no século IV a.C., discípulo de Aristóteles, contendo trinta estudos sobre os diversos padrões de conduta ou personalidade (o oligárquico, o arrogante, o tensioso ou vaidoso, o pretensioso, o nojento, o avarento, o estúpido, etc). A "comédia nova" e a "comédia paliata" (consultar) lançaram mão desses tipos fixos ou emblemáticos para a composição de seus personagens. Com o mesmo título de Caracteres, diversos escritores renascentistas se dedicaram a esse gênero: Joseph Hall (1608), Thomas Overbury (1614), Georges Halifax e La Bruyère (1688). 3. No início da imprensa moderna, referia-se ao bloco de chumbo ou estanho que trazia uma letra em relevo para impressão, reportando-se depois à própria letra. Decorrente da escrita caligráfica, os caracteres de impressão seguiram, durante séculos e até o aparecimento da linotipia, as formas cursivas de letras manuscritas: caracteres góticos, românicos, itálicos, etc. 4. O conjunto de letras, sinais ou símbolos utilizados, adicionalmente, sobre imagens de filmes, vídeo ou de emissões televisivas, com finalidade informativa ou explicativa. 5. Caracteres transferíveis ou instantâneos são as letras, símbolos e algarismos já impressos sobre folha de plástico transparente e que, por fricção e decalque, se transportam para uma superfície lisa – papel, vidro, tecido, etc – na composição de frases e outras indicações visuais.

CARÁTER

O conjunto de sinais exteriores que identifica algo ou alguém. Do ponto de vista da psicologia, refere-se ao modo habitual de um comportamento observável e que, portanto, revela sinais de maior constância ou definição. Para Jung, o caráter consiste numa "direção", criada simultaneamente por disposições individuais, quase sempre inconscientes, e pelo mundo exterior, a sociedade. Dessa direção ou orientação surgem dois caracteres básicos: o extrovertido, em que a busca da sociabilidade é mais intensa e

ativa; e o introvertido, que se pauta por uma atitude defensiva ou relutante face à sociabilidade. Alfred Adler, por sua vez, reforçou o entendimento do caráter como conceito social, tanto por ser um elemento adquirido no transcurso de experiências, como por estar relacionado, basicamente, com a vida social. O caráter seria, conseqüentemente, o resultado de "um jogo de forças". Ver ainda Caracteres e Personalidade.

CARCERÁRIO
Literatura narrativa ou obra dramática (teatral, cinematográfica) tendo por base experiências reais ou fictícias em cárceres ou prisões, e que expõe os conflitos entre prisioneiros, bem como entre estes e as condições de vida penitenciária. Pode ser o local e a situação em que melhor se manifestem os contrastes entre a ausência e a busca de liberdade, a falta cometida e a penitência, a progressiva conquista da lucidez ou, ao inverso, a ruína física e espiritual dos personagens envolvidos. Recordações da Casa dos Mortos, de Dostoievski, é exemplo de romance carcerário. As obras carcerárias podem estar ainda vinculadas a motivos, sofrimentos e perseguições de natureza político-ideológica, como abordados em Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos, ou n'O Arquipélago Gulag, de Aleksandr Soljenitsin.

CARIÁTIDES
1. Jovens dançarinas gregas cujas coreografias homenageavam a deusa Ártemis (Diana) Cariátis, isto é, Ártemis protetora das nogueiras. 2. Na terminologia de Vitrúvio, arquiteto e teórico romano do primeiro século de nossa era, as cariátides são as colunas figurativas de mulheres que sustentam uma arquitrave e receberam este nome pelo fato dos habitantes de Cárias tomarem o partido dos persas durante as suas invasões à Grécia. Vencidos os inimigos estrangeiros, as mulheres da cidade foram feitas escravas. Simbolizam, portanto, o castigo de uma eterna servidão, desde o famoso templo construído em Atenas, na Acrópole, o Erecteion. A uma coluna cariátide que traga um vaso sobre a cabeça, servindo de capitel, dá-se o nome especial de Canéfora. Essa última denominação também se aplica a uma escultura feminina livre que traga um cesto sobre a cabeça.

CARICATURA
Na cultura ocidental, a caricatura (do italiano *caricare*, "fazer pesar", carregar) surgiu na Grécia antiga, em desenhos cerâmicos ou mesmo em estatuetas de bronze, por meio de representações exageradas, deformadas ou ridicularizantes de personagens míticos (faunos e sátiros) ou alegóricos (os vícios, a morte), num misto de intenções humorísticas e aterrorizantes. Pauson é o primeiro autor conhecido deste gênero de arte, no século V a.C. Foi adotada em Roma, no início da fase imperial, aparecendo em desenhos murais – grafites –, alguns deles escarnecendo as pessoas de vida pública, incluindo-se os primeiros cristãos. Introduziu-se posteriormente no imaginário gótico medieval, sobretudo nas configurações fantásticas de demônios. Já na acepção moderna, a partir dos finais do século XVI, pode ter dois significados que não se excluem: um, basicamente etimológico e necessário, mas restrito à forma, ou seja, o de um desenho "carregado", exacerbado ou hiperbólico, que realça, pela desproporção, traços físicos predominantes; o outro, em que essa forma vem revestida de uma intenção satírica, crítica, burlesca ou negativa, representando as características psicológicas de uma personalidade real ou de um personagem típico, isto é, daquele que resume uma categoria social (o político, o malandro, o artista, o grande empresário, etc). Em sua obra Conversas com o Pároco X, de 1775, o poeta, romancista e crítico alemão Christoph Wieland resumiu três formas possíveis de caricatura: as "verdadeiras", nas quais o pintor ou desenhista reproduz simplesmente a natureza disforme, tal como a encontra; as "exageradas", nas quais se aumentam propositadamente as deformações dos objetos e personalidades, mas de tal maneira que o

original permaneça reconhecível; e as inteiramente "fantásticas", ou ainda grotescas, em que o pintor, "despreocupado com a verdade e a semelhança, entrega-se a uma imaginação selvagem, como o assim chamado Brueghel dos Infernos" (referência ao pintor renascentista flamengo Pieter Brueghel, o Moço). Freud observa que a caricatura e a paródia (ver) têm por objetivo degradar o que é tido por respeitável. Segundo ele, "a caricatura leva a cabo a degradação extraindo do conjunto do objeto eminente um traço isolado que o torna cômico, mas que antes, enquanto fazia parte da totalidade, passava despercebido. Por esse meio, consegue-se efeito cômico que em nossa lembrança se faz extensivo à totalidade, sendo condição necessária para isso que a presença do eminente não nos mantenha em disposição respeitosa". A caricatura busca, portanto, revelar os aspectos contraditórios ou absurdos que levam ao ridículo o caricaturado ou a situação descrita – política, social ou de costumes. Alguns nomes que se consagraram durante sua evolução histórica foram: os pintores Pietro Leonochezzi, conhecido como "cavaliere delle caricature"; os irmãos Caracci, na Itália; William Hogarth, inglês do século XVIII, que em suas *dramatic paintings* denunciava a falsa moralidade da aristocracia; os franceses Honoré Daumier, Charles Philipon e Paul Gavarni, críticos ferozes da monarquia restaurada de Luís Felipe, e principais colaboradores das duas primeiras revistas do gênero - *Caricature* e *Charivari*. Pouco depois, em 1841, apareceu aquela que seria a mais duradoura revista de caricaturas do mundo, a inglesa *Punch* (abreviação de Punchinello). No século XX, com a multiplicação dos meios jornalísticos e editoriais, são inúmeros os artistas que a ela se dedicaram, de modo criativo e contundente, como Hervé, Jean Bosc, Follon, Jules Feiffer, David Levine, Tom Henderson, André François, Gerald Scarfe, Ronald Searle ou Quino, trabalhando nas diversas modalidades que a caricatura gerou: a charge, o cartum e o desenho de humor. No Brasil, cita-se como exemplo inicial um desenho de Manuel Araújo de Porto Alegre, datado de 1837, sob o título de "A Campainha e o Cujo". A primeira revista de humor, veículo privilegiado da caricatura moderna, foi a Semana Ilustrada, que sobreviveu entre 1860 e 1876, substituída pela Revista Ilustrada, de Ângelo Agostini, o criador nacional das histórias em quadrinhos. Outras publicações importantes foram, já no século XX, O Malho, A Careta (a mais duradoura, 1908-1960), Álbum de Caricaturas, Fon-Fon, Para Todos e O Pasquim. Alguns de seus mais conhecidos artistas: Raul Pederneiras, J. Carlos, K. Lixto, Guevara, Rian (Nair de Teffé), Belmonte, Nássara, Hilde Weber, Lan, Carlos Estevão, Luis Sá, Péricles, Millor Fernandes (Vão Gôgo), Jaguar, Ziraldo, Henfil, Claudius, Fortuna, Glauco, Angeli e os irmãos Chico e Paulo Caruso. *Cartum, *Charge e *História em Quadrinhos.

CARNAVAL

Festa laica e folguedo popular, o carnaval é a manifestação lúdica e social mais antiga e ainda realizada anualmente nos países de influência católica do ocidente. Sua origem e etimologia remontam à Idade Média italiana, na passagem do século XII ao XIII. À época, o significado literal do festejo estava ligado à chegada da quaresma, ou seja, ao período de quarenta dias antecedentes à Páscoa, e nos quais os fiéis deviam se associar, por restrições, abstenções e penitências, aos sofrimentos da Paixão de Cristo. Um desses comportamentos prescritos dizia respeito à abstenção de carne e à prática de jejuns, com o significado genérico de tentações do corpo, incluindo-se a bebida e o sexo (em latim popular, *carne levare, carnelevarium* – libertar-se ou aliviar-se de carne, assim como o imperativo *caro, vale!* – adeus, carne!). Antes do início deste período de expiações, diversas comunidades italianas, entre elas Milão, Roma, Veneza ou Nápoles, entregavam-se a festejos caracterizados por uma certa transgressão de hábitos cotidianos, licenciosidade de comportamentos ou inversão simbólica de papéis e condições sociais, fosse pelo uso de máscaras e fantasias, realização de bailes e desfiles noturnos de rua, como por disputas, jogos e brincadeiras rústicas ou desregradas. Historicamente, o

primeiro registro da palavra em língua pátria, já com o sentido de festividade e transgressão, é o do milanês "carnelevale", do século XII. Seguem-se o francês "quarnivalle" do século XIII e o veneziano "carlevar" do século XIV. E o período carnavalesco estendia-se do natal à terça-feira "gorda", último dia em que a carne podia ser ingerida, sem que se incorresse em pecado. Algumas pesquisas ou opiniões procuram demonstrar uma vinculação formal com as *saturnais romanas do antigo império. As justificativas são as de que o culto e a festa em homenagem ao deus Saturno já continham, e de maneira mais intensa ou evidente, a licenciosidade, o erotismo ou a permissividade de comportamentos que o carnaval suscita, além de terem início com um cortejo de *carri navales*, ou carros em formato de navios. A argumentação é discutível sob três aspectos: primeiro, comemorações e cultos orgiásticos foram freqüentes na antigüidade greco-romana. Se quiséssemos retroceder em busca de origens, seria mais conveniente nos referirmos às antestérias presididas por Dioniso (festa das flores, do vinho, da espontaneidade e do êxtase), comemoradas no início da primavera, ou seja, fins de fevereiro e início de março. As saturnais itálicas, de implantação posterior, realizavam-se no inverno, entre 17 e 21 de dezembro, como homenagem e prédica ao deus das semeaduras. Em segundo lugar, o ciclo das festividades medievais era claramente fixado em função das comemorações e ritos católicos, sendo também comum o uso de disfarces e jogos em outras festas, como as de São João; por fim, a etimologia de "carrum navale" ou "carrus navalis" já se provou insustentável. Quaisquer que tenham sido as contribuições pagãs, no entanto, a festa do carnaval se caracteriza pelo fato de reinventar ou modificar, simbolicamente, as relações ou estratificações sociais cotidianas. Não pelo aspecto de sua organização, seja ela amadora ou profissional, mas pela liberalidade de um comportamento devotado à emoção, à exploração dos sentidos visuais (trajes e cores), auditivos (sons e ritmos) e da movimentação corporal (dança). E ao se permitir uma outra vida momentânea, o carnaval aproxima-se do teatro naquilo que este possui de representação. Por esses motivos, ao observar o carnaval veneziano, Goethe o definiu como "uma festa que o povo dá a si mesmo" (*Italianische Reise*). Da Itália o carnaval alastrou-se por outras regiões européias – Espanha, França, Alemanha e Portugal –, destacando-se, além de Veneza, as festividades de Nice, Colônia e Munique. Durante o século XVIII, a festa chegou a criar um personagem central, nas regiões das Ardenas (França) e da Catalunha (Espanha). Tratou-se da própria figura do Carnaval, um boneco ou manequim gigante, de traços cômicos, transportado sobre uma carroça e que desfilava à noite pelas ruas das cidades acompanhado por foliões carregando tochas. Sua função era a de representar e permitir um julgamento popular de muitos vícios, comumente atribuídos aos homens: gula, infidelidade, alcoolismo ou jogo. Terminado o "processo judicial", Carnaval era queimado (como Judas), afogado ou fuzilado. De Portugal chegou ao Brasil ainda no período colonial, em meados do século XVII, primeiramente sob a forma de entrudo (o "introitus" ou início das solenidades litúrgicas da quarta-feira de cinzas). Brincadeira rude, grosseira e desorganizada, consistia apenas de uma "guerra" de água, de pós e de cal entre os foliões, mais tarde amenizada por lançamento de limões de cheiro (pequenas bolas de cera contendo água perfumada), de vinagre, vinho ou suco de groselha. Do entrudo passou-se, em meados do século XIX, ao "zé-pereira" (ver à parte), bloco de rua formado espontaneamente e que fazia seus préstitos marcados pela percussão de bumbos e tambores, reduzindo-se o canto a um estribilho ou quadra. Na mesma época, hotéis e casas de espetáculo do Rio de Janeiro introduziram os bailes mascarados, à moda veneziana, destinados às camadas aristocráticas e da alta burguesia do império. O primeiro registro data de 22 de janeiro de 1840, no hotel Itália da praça Tiradentes. O advento do zé-pereira e dos bailes estimularam não apenas o uso de serpentinas, confetes e lança-perfumes (estas últimas introduzidas em 1885), mas a formação, em todo o Brasil, de ranchos orquestrais (a partir de 1870) e de blocos associativos, cujos desfiles eram arrastados por fanfarras. A partir da segunda metade do

século XIX tornaram-se famosos, no Rio de Janeiro, algumas agremiações de elite, como os Tenentes do Diabo (ou Baetas, dentre os quais tomou parte José do Patrocínio), o Grêmio Recreativo e Carnavalesco dos Fenianos, o Clube dos Democráticos, os Pierrôs da Caverna ou Os Argonautas. Com seus desfiles luxuosos e alegóricos, anunciados antecipadamente em jornais, essas sociedades contribuíram para atrair a atenção das classes médias e incentivar o gosto pela festa. Em Recife, ganharam destaque o Vassourinhas e os Lenhadores; e em Salvador, os Fantoches da Euterpe e os Inocentes em Progresso. Mas a conseqüência mais importante deu-se na criação ou no reaproveitamento, durante a última década do século XIX, dos próprios gêneros musicais carnavalescos, ou seja, dos ritmos e composições exclusivas para a brincadeira e a dança (o "pulo" de carnaval). Essa contribuição veio a ser realizada pelos ranchos e *escolas de samba, integradas pelas camadas populares, nas formas de marcha ou marchinha, da marcha-rancho, do frevo, do maracatu, do samba e do samba-enredo. Antes, utilizavam-se polcas, valsas, fados, maxixes e até "schottishes". A canção Ó Abre Alas, de 1899, da maestrina e compositora Chiquinha Gonzaga, abriu caminho para o primeiro grande gênero musical do carnaval brasileiro no século XX, a marchinha, de espírito irônico ou ainda maliciosamente lírico. Possuindo um andamento mais acelerado ou vibrante do que a marcha, passou a ser habitualmente composta por músicos de classe média, conhecedores da linguagem musical. Com ela, fundou-se uma tradição sexagenária, para a qual contribuíram alguns dos melhores autores populares da época: Sinhô, Noel Rosa, Ari Barroso, João de Barro (Braguinha), Lamartine Babo, Assis Valente e Paquito, entre dezenas de outros. Os ranchos, por sua vez, deram uma estrutura mínima ao desfile do carnaval urbano, laicizando os temas religiosos populares mais antigos e rurais. Nascidos também no Rio de Janeiro, em meio à comunidade negra dos baianos da zona portuária, foram os precursores das *escolas de samba, introdutoras, por sua vez, do samba-enredo, e com elas chegaram a conviver durante décadas. Entre outros, ficaram conhecidos os ranchos do Ameno Resedá, Dois de Ouro, Mimosas Cravinas, Mamãe, lá vou Eu, Rosa de Ouro, Flor do Abacate e Jardineira. A instrumentação já era a de pequenas orquestras, com predomínio de sopros, mas sem coreografias ou fantasias coletivas. As escolas de samba conservaram dos ranchos figuras como as pastoras, a porta-estandarte e o mestre-sala. No Recife e em Olinda, o *frevo e o *maracatu desenvolveram-se como formas típicas e perfeitamente adequadas ao espírito carnavalesco. O frevo logo se disseminou pelo Nordeste, incluindo-se a Bahia, cujos *trios elétricos também o adotaram.

CARNAVALESCO

1. Autor, autora ou participante da criação de um enredo de escola de samba. 2. Para o crítico russo Mikail Baktin, "a linguagem carnavalesca caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestimentos, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos de bufões" (A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento). Constitui, portanto, a qualidade expressiva de manifestações folclóricas e populares que imitam, por meio de paródias, as formas e os valores de uma cultura dirigente ou de elite. Nessa viragem, torna-se uma experiência coletiva de transgressão, de crítica, sátira expressiva ou rompimento das normas e hierarquias cotidianas. O "espírito" carnavalesco, segundo o autor, influenciou, desde as saturnálias romanas, certos gêneros ou formas literárias (a comédia, a farsa burlesca), principalmente no uso da linguagem e composição de caracteres, tomando-se como grande exemplo Rabelais. Seria ainda uma predisposição criativa na arte para salientar os aspectos corporais, instintivos, coloquiais e marginais das tramas e representações. *Carnaval.

CAROCHINHA, CONTOS DA
Narrativas breves para o público infantil, originais ou adaptadas, semelhantes às fábulas, de intenção moralizante e educativa, escritas em linguagem facilitada. No Brasil, a primeira coletânea com esse nome foi organizada e impressa por Figueiredo Pimentel, em 1894, obtendo sucesso, com variadas reedições, até metade do século seguinte. Ainda por extensão, narrativa fantasiosa ou pueril, na qual não se deve confiar. A designação deriva de Carocha, no sentido de capuz ou carapuça que os alunos castigados em sala de aula deviam usar, no século XIX, enquanto durasse a punição.

CARTA
1. Em literatura, corresponde a um de seus gêneros ou modalidades, em prosa ou verso, consistindo numa interpretação pessoal e comentada sobre determinado assunto (artes, filosofia, política, relações amorosas e sociais, etc). Durante o período romano, a carta ou epístola constituía regularmente um texto poético, de que são exemplos a Carta aos Pisões (ou Arte Poética) de Horácio, as *Tristia* (Tristes) ou as *Epistulae ex Ponto* (Cartas do Ponto) de Ovídio. Ainda que esteja endereçada a uma pessoa ou grupo em particular, na verdade a carta destina-se a leitores em geral, interessados no objeto de análise ali contido. Em prosa, a carta adquiriu vulto literário nos séculos XVII e XVIII, podendo-se mencionar, entre outras famosas, a coleção de Madame Sévigné (um amplo quadro da vida cortesã seiscentista) as Cartas Persas, de Montesquieu, a Educação Estética, Uma Série de Cartas, de Schiller, as Cartas Chilenas (atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga), as Cinco Cartas de Amor, de Sóror Mariana Alcoforado, as Cartas a um Jovem Poeta, de Rainer Maria Rilke, ou as Cartas da Inglaterra, de Rui Barbosa. Nesse sentido, integra a literatura *epistolar, concretizada em epístolas ou cartas. 2. Relato pessoal de fatos, paisagens, impressões ou sentimentos, escrito em estilo íntimo, informal, destinado a uma pessoa distante ou ausente. Quando escritas ou enviadas a personalidades públicas, de importância, as cartas podem servir de valiosa fonte de pesquisa e interpretação de suas idéias, atos ou sentimentos, tanto quanto históricas ou de época.

CARTUM
Desenho e anedota gráfica, considerada uma modalidade de caricatura, podendo conter uma só imagem ou constituir uma historieta, isto é, uma narrativa breve com duas ou três cenas encadeadas. Destinado à publicação em jornais, revistas ou periódicos especializados, baseia-se geralmente em personagens fictícios – humanos ou fantásticos – , embora se valha também de pessoas reais no caso de assuntos políticos. Constitui uma visão humorística ou satírica de comportamentos e mentalidades, tirando partido dos eternos vícios humanos, sejam eles circunstanciais ou atemporais. Com o significado contemporâneo, nasceu na Inglaterra, em 1841, na revista Punch, dedicada ao humorismo e à caricatura. O nome deriva de *cartoon*, um desenho em pequena escala que serve como guia para ampliações e reproduções em tapetes, telas ou murais. No Brasil, a edição de março de 1964, da revista Pererê, aportuguesou a palavra. *Charge e *Caricatura.

CASANOVA
Pessoa ou personagem aventureira, constantemente às voltas com negócios escusos, prisões, fugas, vida boêmia e conquistas amorosas. O termo é decalcado da vida real de Giovanni Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798), escritor veneziano, mas de língua francesa, autor de famosas Memórias (só publicadas em 1822). Refere-se a um homem de vida libertina cujo prazer é vivido sem arrependimentos ou sentimentos de culpa. Para a elaboração de seu Don Giovanni (o Don Juan), Mozart inspirou-se e manteve contatos com Casanova, a fim de melhor explorar o enredo de uma trama já conhecida literariamente.

CASINO
Palacete ou casa de campo renascentista, clássica ou barroca, geralmente assobradado, contendo jardins frontais edificados em dois ou mais níveis. Vocábulo de origem italiana, derivado de casa, com o sentido de segunda residência ou residência de férias. Daí também, por extensão, o edifício destinado a jogos de carteado, o cassino.

CASTRATO, CASTRATI
Cantor (es) emasculado (s), castrado (s), pouco antes de alcançar a puberdade, com o objetivo de conservar o registro de soprano ou de contralto. A voga dos castrati apareceu no século XVI, servindo para substituir as vozes femininas nos coros eclesiásticos (então proibidas), mas que, rapidamente, foi absorvida pela ópera italiana, desde a época de Monteverdi a meados do século XIX. O coro da Capela do Vaticano prolongou essa a tradição até o início do século XX. Tornaram-se famosos na história da ópera figuras como Gualberto, Senesino, Farinelli, Caffarelli, Velluti e, o último deles, Moreschi (falecido em 1922), que chegou a fazer gravações.

CATACRESE
Figura de retórica em que há traslado ou transposição do sentido habitual que se atribui a uma coisa ou fenômeno para outra semelhante. À diferença da metáfora, que se baseia no mesmo princípio, a catacrese é um tropo ou imagem corrente, repetitiva ou já consolidada, tal como: bico de pena, perna de mesa, braço de cadeira, embarcar no avião, cabeça de prego, etc.

CATACUMBA
Do latim *ad catacumbas*, perto de ravina ou barranco, designa um cemitério, hipogeu ou necrópole subterrânea em Roma, construída em sistema de galerias e composto por *loculi,* ou seja, por pequenas cavidades nas laterais das paredes. O nome converteu-se em referência histórica para os túmulos coletivos dos cristãos primitivos, havendo nelas inscrições e pinturas de teor religioso. Ou seja, foi nas catacumbas que se iniciou a história da arte cristã, ainda calcada nas técnicas pictóricas lisas, sem volume, e numa concepção já fora dos padrões clássicos, espiritualizada, características comuns do fim do império romano (séculos III e IV). Ali se encontram, por exemplo, figuras de frutas e de pequenos animais de caça, representativos da eucaristia, assim como de peixes, pombas ou ovelhas, signos então de uma doutrina pacifista, antes que a cruz, ainda ligada à idéia de condenação, fosse assumida como ícone máximo da religião cristã. Sabe-se também que a escavação de galerias ou cavernas para a inumação já era um hábito da população de Roma desde o século IV a.C. O intuito era o de se evitar o emprego de terras aráveis na construção de cemitérios. A preservação que os fiéis e autoridades católicas fizeram dessas galerias, em homenagem aos primeiros convertidos e mártires, é que deu fama aos sítios. Na verdade, as catacumbas encontravam-se registradas oficialmente no Catálogo Liberiano e não parecem ter sido violadas, mesmo em épocas de interdição de uso, como as dos imperadores Valenciano ou Diocleciano. Entre as mais conhecidas e visitadas encontram-se as de São Calixto (San Callisto), onde foram sepultados alguns dos primeiros papas, São Lourenço (San Lorenzo), São Valentino, São Sebastião (San Sebastiano) e a de Santa Domitila, hoje pontos turísticos da capital italiana. *Columbário.

CATAGUASES, CICLO DE
Conjunto de produções cinematográficas brasileiras realizado por Humberto Mauro, inicialmente com a participação do imigrante e fotógrafo italiano Pedro Comello, ambos fundadores da Phebo Sul América Film, em 1926, na cidade mineira de Cataguases. Cinema artesanal, familiar e de aprendizado da nova linguagem, tem como significado

histórico mais evidente a tenacidade do esforço e a paixão em se fazer cinema sob condições técnicas, econômicas e culturais extremamente difíceis para a época. Após duas tentativas frustradas de criação em curta-metragem (Valadião, o Cratera, e Os Três Irmãos, de 1925), Humberto Mauro e Comello conseguiram realizar o primeiro longa-metragem fora de um grande centro urbano – Na Primavera da Vida, 1926 – consistindo de um melodrama simples, cujo enredo opõe um ambiente socialmente civilizado ao mundo rural, visto como rude e perigoso. Apesar das críticas de Adhemar Gonzaga, na época já à frente da revista Cinearte (consultar Cinédia), este passou a servir como conselheiro de Humberto Mauro para as outras produções mineiras, sobretudo no que diz respeito à conformação do cinema brasileiro à estética norte-americana. Assim sendo, o segundo filme concluído do ciclo, Tesouro Perdido (1927), já contém algumas fórmulas típicas dos faroestes de Griffith, como a dramatização simultânea e o emprego de metáforas cênicas. Tesouro Perdido conseguiu ser projetado no Rio de Janeiro, devido à influência de Gonzaga. Logo após a realização deste filme, Comello abandonou a sociedade para fundar uma empresa exclusiva, a Atlas Film. Os dois melhores exemplares do ciclo foram justamente os dois últimos dos quatro produzidos: Brasa Dormida (1928) e Sangue Mineiro (1929), com atores e fotógrafos profissionais contratados e filmagens realizadas no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, respectivamente. A roteirização mais elaborada permitiu que se desse um tratamento de maior densidade dramática aos personagens, se comparados aos anteriores. Com a experiência adquirida em Cataguases, Humberto Mauro foi convidado por Adhemar Gonzaga para estrear como diretor na Cinédia, dirigindo Lábios sem Beijos (1930).

CATALOGUE RAISONÉ

Catálogo de artes plásticas que fornece uma lista completa da produção de um artista, incluindo, para cada obra, informações sobre a técnica utilizada, data, dimensões, proveniência, referências bibliográficas e ainda, em casos específicos, gravuras impressas a partir dos originais. A expressão, de origem francesa, é aplicada internacionalmente (catálogo racional, argumentado ou crítico).

CATARSE

1. Termo utilizado por Aristóteles em sua Poética como objetivo final da tragédia. A palavra já era empregada na religião grega para indicar a purificação prévia e indispensável de um ritual olímpico; na medicina, como purgativo de humores maléficos e, na filosofia pitagórica, como retorno ao equilíbrio espiritual pela audição de música. No teatro, passou a significar o reconhecimento do "terror", experimentado pelo herói trágico (a ameaça à sua condição humana) e da "piedade", a aceitação de seu destino. É uma forma de conhecimento pela dor, cuja experiência conduz à purificação, ao alívio das tensões e à renovação moral. O reconhecimento das situações (*anagnorisis*), provocado pela catarse, cumpriria o papel, ao menos teoricamente, de transformar a ignorância em conhecimento, além de ser uma das fontes do prazer estético, na medida em que esta sensação é passível de ser recolhida diante do espetáculo oferecido pelo "outro". Rousseau, no entanto, negou à catarse a possibilidade de mudar comportamentos, dizendo ser ela "emoção passageira e vã que não dura mais que a ilusão que a faz nascer, um resquício de sentimento natural logo abafado pelas paixões... e que nunca produziu o mínimo ato de humanidade (Contrato Social). 2. Na teoria psicanalítica, freudiana, indica a liberação das energias psíquicas reprimidas durante o processo de desenvolvimento do ego e do superego, e que se realiza pela lembrança ou reprodução de um conflito original, gerador de recalque. A catarse é obtida pelo método da livre associação das idéias, ou seja, da evocação voluntária e regressiva à experiência traumática.

CATÁSTROFE
Conceito da dramaturgia clássica, grega ou renascentista, e que se reporta ao final ou resolução da ação trágica. Na catástrofe – aniquilamento, ruína –, o herói cumpre o seu destino, pagando, de alguma forma, os erros ou as faltas por ele cometidas ou atribuídas solidariamente à sua linhagem (*harmatia*). É o momento de compensação de uma culpa pretérita, conhecida ou não, e que deu início ao drama (originalmente, a palavra inclui o significado de retorno, volta e apaziguamento). Ainda que se entenda a catástrofe como momento necessário e específico da tragédia ("o desenrolar verdadeiramente trágico consiste na progressão irresistível em direção à catástrofe final" – Hegel), seu conceito pode ser aplicado ao de desenlace ou resolução lógica e dolorosa da ação, ao menos para o drama moderno.

CAVALGAMENTO. *ENJAMBEMENT

CAVALO DE TRÓIA
O artifício final e decisivo utilizado pelos gregos na guerra contra a cidade e o reino de Tróia, e símbolo, ao mesmo tempo, de estratagema vitorioso e de insídia. Após a morte de Aquiles, os gregos encarregaram Epeios de construir um enorme cavalo de madeira, no interior do qual instalou-se um grupo de guerreiros, entre eles Ulisses. Na seqüência, retiraram os seus exércitos das praias, deixando apenas um de seus homens, Sínon, incumbido de levar o plano adiante. Sínon apresentou-se aos troianos como desertor e lhes contou que os helenos haviam desistido da guerra, mas deixavam o cavalo como oferenda à deusa Atena. Apesar das advertências do sacerdote Laocoon (morto por serpentes marinhas enviadas por Poseidon) e das inúteis profecias de Cassandra, filha do rei Príamo, os troianos conduziram o cavalo para dentro de seus muros. À noite, enquanto os troianos festejavam e se embebedavam pela vitória alcançada, os guerreiros gregos saíram do bojo do animal e abriram os portões para os seus exércitos, submetendo os adversários e destruindo a cidade. A história consta inicialmente da Ilíada (Homero) e ainda da Eneida (Virgílio).

CAVILHA. *ESCANSÃO

CD, DISCO COMPACTO DIGITAL, DISCO LASER
Sigla para a denominação inglesa de *compact disc*, designando o disco fonográfico compacto e digitalizado, gravado sobre uma camada de prata, em uma só face ou lado, e cuja leitura se faz por meio de raio laser. Ao contrário dos discos de vinil, não possui sulcos. O conteúdo ou as informações são registradas em orifícios ou covas microscópicas, havendo ainda áreas lisas, com propriedades reflexivas diferentes. A leitura dos dados é realizada por um raio laser focalizado sobre o disco, de modo a fazer com que seus reflexos possam ser detectados e traduzidos, novamente, em sinais digitais. Três qualidades o distinguem das formas antigas de gravação: dimensões reduzidas (em geral 12 cm de diâmetro), o alto grau de fidelidade e a duração, que pode ultrapassar os setenta minutos. Também disco digital ou disco laser.

CD-ROM
Disco compacto e digitalizado (CD), para uso em computadores, que condensa grande quantidade de informações, com tratamento multimídia, ou seja, textuais, de som e de imagem, lidas e vistas na tela do monitor. ROM é a sigla inglesa de *Read Only Memory* (memória de leitura exclusiva), significando que o conteúdo ali gravado ou existente não pode ser alterado ou regravado pelo usuário. A leitura do CD-ROM, no computador, é feita em grande velocidade por sistema laser.

CEDAR
Sigla da expressão *Computer Enhanced Audio Restauration*. Equipamento computadorizado para separar sons e ruídos de uma gravação de áudio, distinguindo suas respectivas freqüências, com o objetivo de aumentar e clarificar aqueles desejados e eliminar os desnecessários. Tem sido utilizado, em combinação com outros mecanismos, para a restauração de canções e de obras instrumentais mais antigas – já registradas em discos e fitas magnéticas – dando-lhes, inclusive, efeitos estereofônicos novos. Inventado pelos ingleses durante a guerra fria, para captar e separar emissões sonoras, passou a ser utilizado na indústria fonográfica.

CENA
1. Do grego *skene*, originalmente uma pequena plataforma coberta, ou barraca, colocada ao lado do espaço de representação, servindo como local para a troca de máscaras e de roupas. 2. Parte da caixa de teatro onde as ações se desenvolvem – o espaço cênico, o palco –, e que ao longo da história puderam apresentar as seguintes configurações, relativamente aos espectadores: a) em forma de arena, ou seja, com a cena inteira e circularmente envolvida; b) semi-arena, quando a cena está frontal e lateralmente circundada pela audiência; c) à italiana, estando a cena posta de maneira frontal; d) panorâmica ou arena invertida, isto é, quando o público se encontra no centro, rodeado pelo espaço cênico e atores; e) sem limites, em que atores e espectadores dividem o mesmo espaço; f) vertical, quando as ações ocorrem acima ou abaixo do público. 3. A menor das divisões de uma ação dramática teatral, delimitada, habitualmente, pela entrada ou saída de personagens. O conjunto das cenas constitui o quadro ou ato. 4. O próprio cenário. 5. Parte da ação cinematográfica ou videográfica cujas imagens estão contidas em uma só tomada de vista ou num determinado plano, fazendo coincidir, na maior parte das vezes, o tempo fílmico real com o chamado tempo "diegético" (o tempo da ação narrada). 6. Acontecimento ou episódio de uma narrativa, envolvendo seus personagens. 7. Ambiente natural ou arquitetônico, contendo ou não personagens, e que serve de tema para uma pintura figurativa. Neste caso, a caracterização da cena pictórica é dada pela existência de planos distintos (distanciamento, profundidade). Daí não se usar o termo cena para retratos e naturezas-mortas, quando limitados a um só plano.

CENA MUDA
Cena representada sem palavras e inserida em drama teatral ou cinematográfico, caracterizando-se por conter apenas gestos ou movimentações corporais, acrobáticas ou de dança. Com esse sentido, inclui a mímica (conferir) ou mimo e todo o cinema mudo. No teatro isabelino, a cena muda era composta para reforçar a ação principal, como a que se desenrola em Hamlet (um resumo da trama, dentro da própria história). Em linguagem atual, cumpriria uma função metalingüística.

CENÁRIO
A composição plástico-visual dada a um espaço cênico e que representa, sugere ou evoca um ambiente, suas referências espaciais, temporais, sociais e psicodramáticas, incorporando ainda os objetos e acessórios requeridos pela ação. Modernamente, um cenário é entendido como "arquitetura do envolvimento", no sentido de que é no seu interior que se representa, e não em frente a ele. Plasticamente, pode variar da ilustração figurativa, passando pela construção ou instalação, até chegar à abstração completa, tendo-se, de maneira esquemática, os seguintes modelos de cenário: a) naturalista, ou minuciosamente detalhista, de máxima verossimilhança com a realidade; b) realista ou naturalista simplificado, cuja concepção das formas gerais, do mobiliário e dos acessórios

elimina certos elementos considerados desnecessários; c) impressionista, sugestivo ou implícito, de características fortemente estilizadas, e no qual vários elementos tidos por fundamentais, como portas, varandas ou janelas, por exemplo, encontram-se apenas indicados; d) construtivista, contendo apenas um conjunto de planos ou de plataformas sobre as quais evoluem os atores; e) abstrato, que não reproduz ou encerra qualquer elemento específico ou capaz de referências (ambientais, sociais, temporais), convertendo a cena em um ambiente a ser preenchido pela ação do ator e a imaginação do espectador. Este último tipo de cenário é por vezes chamado de verbal (como no teatro pobre de Grotowski ou de Peter Brook), significando que ele se torna perceptível por meio da gestualidade ou de uma indicação falada do ator. Os "cenários simultâneos" referem-se a cenas diferentes que não são substituídas durante o decorrer da peça, podendo ser ocupadas em seqüência ou simultaneamente. Servem para sugerir circunstâncias ou perspectivas distintas, como o presente e o passado, o real e o onírico. Diz-se ainda "cenário de interior" aquele em que, por convenção, retirou-se a quarta parede de um aposento, permitindo ao público acompanhar as ações diretamente. Tal denominação opõe-se à de "cenário de exterior", muito em voga nos teatros clássicos da Renascença, no qual as ações se desenrolavam em ambientes "naturalistas", isto é, contendo uma quarta parede com grandes portas ou janelas abertas, as únicas que permitiam a visão da assistência. Pode ser ainda um ambiente natural, ao ar livre, mas delimitado para o trabalho artístico, assim como um ambiente real, reutilizado. Em inglês, "set, setting ou stage scenery". Em francês, "décor". *Cenografia.

CENOGRAFIA

Do grego *skenographia*, corresponde à concepção arquitetônica de um cenário, isto é, aos elementos plásticos e materiais postos para a ambientação ou evocação dramáticas, o que ainda serve tanto para separar como para integrar o público ao espetáculo. Constitui, portanto, o trabalho artístico e técnico de conceber, projetar e supervisionar a execução de cenários e, com isso, organizar o palco, a área de representação ou o espaço de teatralização. A cenografia envolve todos os princípios plásticos, isto é, os da pintura, da escultura e, sobretudo, os da perspectiva arquitetônica. Cumpre funções importantes, como a de imergir os atores e os espectadores no local da ação, seja ele histórico, geográfico, social ou psicológico, refletir as intenções e os objetivos de maior realce do dramaturgo, do encenador ou ainda do diretor cinematográfico, facilitando as marcações ou movimentações dos intérpretes. Na Grécia, dada a unidade de ação, tempo e lugar de sua dramaturgia, o cenário restringia-se a um só ambiente. Mas já se dispunham de artifícios cenográficos, isto é, de mecanismos incumbidos de provocar efeitos especiais. Entre eles, o alçapão, que fazia emergir personagens do Hades, e as tramóias, como o *mecané*, que levava deuses e heróis ao Olimpo, ou o *teologéion*, que se abria para mostrar a chegada de uma divindade. No período medieval, as encenações de autos e mistérios, realizados nos adros das igrejas, recorriam a telões fixos pintados, com cenas em seqüência (apenas sugestivas, sumárias), e para a frente das quais os atores se deslocavam, em uma ordem pré-determinada (cenografia denominada "simultânea"). Cada uma dessas cenas fixas tinha o nome de mansão. A Renascença clássica imprimiu maior realismo visual e material à elaboração cenoplástica (incluindo-se figurinos e objetos cênicos), pois passou a utilizar em suas construções os princípios geométricos da perspectiva, criando com eles os planos seqüenciais (primeiro, segundo, de fundo). Já a influência das concepções plásticas e arquitetônicas barrocas, de grande suntuosidade e caráter ilusionista, converteram a cenografia em um projeto de minúcias e requintes, aplicáveis tanto ao teatro como ao balé e à ópera nascentes. A ela deveu-se também a perspectiva em diagonal e o aperfeiçoamento dos planos escalonados, isto é, em níveis superpostos. Se as artes cênicas românticas tenderam a empregar uma cenografia mais evocativa ou onírica, preferindo assim a pintura

em telas, o drama realista (o de Antoine, por exemplo) reintroduziu a ambiência verista ou descritiva. Já as idéias plásticas antinaturalistas, quer dizer, as de “espaços mentais”, simbólicos, livres ou não-decorativos – submetidos muitas vezes a uma dinâmica ou jogo de volumes, de planos geométricos e de luzes – começaram a ser propostas e aplicadas na transição entre os séculos XIX e XX, pelas mãos de encenadores como Adolphe Appia, Gordon Craig, V. Meyerhold, Max Reinhardt, Jacques Copeau, este aqui um defensor do “palco nu”, também preferido por A. Tairov, ou ainda por artistas como Moholy-Nagy ou Josef Svoboda (que reintroduziu a palavra cenografia). O mesmo que Cenoplastia. *Cenário.

CENÓGRAFO
Artista e profissional que se dedica à cenografia, ou seja, à criação e realização de espaços cênicos. Em cinema, nem sempre o cenógrafo projeta e constrói os cenários, podendo ser responsável apenas pela escolha e adaptação de ambientes já existentes (locação). Também conhecido como diretor de arte, por influência do inglês *art director*.

CENOPLASTIA. *CENOGRAFIA

CENOTÁFIO
Monumento arquitetônico tumular que homenageia uma personalidade (ou grupo de pessoas), cujo corpo se encontra sepultado em outro sítio ou não foi recuperado. Assim, por exemplo, o “túmulo” de Mozart em Viena. Já na cidade italiana de Pistoia, existe um cenotáfio dedicado aos cerca de 500 expedicionários brasileiros mortos em combate, na região, durante a segunda guerra mundial.

CENOTÉCNICA
Conjunto de técnicas, procedimentos e de recursos práticos aplicados à execução, à composição e ao funcionamento de cenários, previamente concebidos em cenografia.

CENOTÉCNICO
Profissional encarregado de coordenar e executar, com detalhamento técnico, a montagem ou armação de cenários previstos por cenógrafo.

CENTAUROS
Segundo o poeta Píndaro, em suas Píticas, o rei Ixíon da Tessália, filho de Ares (deus da guerra), apaixonara-se por Hera, mulher de Zeus. Cego de paixão, tentou violentá-la. Zeus enviou-lhe então um simulacro de Hera, Nefelé (composto de nuvem), com quem o rei concebeu um monstro, o Centauro. Este, por sua vez, deu origem aos centauros, após satisfazer-se com as éguas da região da Magnésia. Homens até o peito, e dotados de braços, no resto eram cavalos. A interpretação mais aceita é a de terem representado a natureza concupiscente ou de sexualidade despudorada que possuem os homens e os deuses antropomórficos (gregos e romanos). Nos relatos que os mencionam, há sempre tentativas de rapto e de violação, como as ilustradas nas histórias de Nesso (causador da morte de Hércules) e nas núpcias do rei Pirítoos e de Hipodâmia. Embora tenham origem diversa dos sátiros (verificar), o comportamento de ambos assemelha-se.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL, CPT
Um dos mais importantes núcleos de dramaturgia brasileiro, criado e mantido pelo SESC de São Paulo, sob a coordenação do encenador Antunes Filho. Embora já existisse antes de 1982, foi a partir desta data que seu prestígio consolidou-se, com a incorporação do Grupo de Teatro Macunaíma à estrutura e aos objetivos culturais daquela instituição. Tendo por

sede o SESC Consolação (São Paulo) destina-se à formação, ao desenvolvimento e revelação de profissionais, a experiências de representação, ao estudo e à prática de artes cênicas – cenoplastia, figurinos, iluminação –, estímulo à formação de grupos cooperados e à montagem de peças. Recusando os apelos mercantis, superficiais, conformistas ou de fácil divertimento da cultura de massa, que não poucas vezes contaminam a arte teatral, o centro tem sido orientado pelas seguintes idéias gerais, conforme escreveu o encenador: "a realização de pesquisas inquisitivas para a escolha de autores e de obras que reflitam aspectos para a compreensão do ser humano e da realidade brasileira; sustentar o teatro como manifestação artística; combater o conceito reacionário, e infelizmente bem disseminado, de que Arte é objeto de luxo, coisa elitista. Somente a Cultura e a Arte poderão um dia dar ao Brasil a verdadeira consciência nacional e a sempre pretendida Liberdade; libertação do jugo tirânico das velhas regras, dos velhos modelos, dos estereótipos da língua/linguagem/sintaxe/estética; tentativa de formalizar um novo sistema para uma nova estética e, sistematicamente, subvertê-lo; (conscientizar o ator, pois) que ele, principalmente, deve ter uma filosofia, uma ideologia de homem de teatro, um ponto de vista firme na abordagem das realidades... (não deve ignorar) o alicerce fundamental de sua função: Ser Social; que a técnica é fundamental. Muitos acham – e isso não passa de preconceito – que a técnica é um instrumental que conduz a vícios...Ledo engano. Sem uma técnica adequada e aprimorada, o ator, por mais sensível, imaginativo e observador que seja, não poderá viabilizar o 'pretendido' ao público – razão primeira de sua função". Ao longo das duas décadas finais do século XX, o CPT, além da realização de cursos técnicos e de seminários específicos, realizou as seguintes encenações, sob a direção de Antunes, algumas delas levadas a palcos estrangeiros: Macunaíma, Nélson 2 Rodrigues, Romeu e Julieta, Xica da Silva, A Hora e a Vez de Augusto Matraga, Paraíso Zona Norte, Vereda da Salvação, Trono de Sangue, Gilgamesh, Drácula, As Troianas, Prêt-a-Porter (I,II e III). Além das peças aqui citadas, o trabalho do CPT propiciou a montagem, nos anos oitenta, de os Velhos Marinheiros (Ulysses Cruz) e de Rosa de Cabriúna (texto de Luís Alberto Abreu e direção de Márcia Medina).

CENTRO POPULAR DE CULTURA, CPC

Organização e movimento de produção e de difusão artístico-cultural, com perspectivas fortemente políticas, inicialmente idealizado pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Chico de Assis (ex-integrantes do Teatro de Arena) e Carlos Estevam Martins, então sociólogo do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Insatisfeitos com a experiência do Teatro de Arena, que apesar de sua proposta inconformista permanecera dependente de laços comerciais, Vianinha e Assis foram ao Rio de Janeiro, em 1961, para montar um espetáculo sobre o conceito marxista de mais-valia, recorrendo então a Estevam Martins. A peça que resultou deste encontro, "A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar", granjeou sucesso durante cerca de seis meses, tendo sido realizada no pátio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro). Fundado em dezembro daquele mesmo ano, o CPC esteve vinculado oficialmente à União Nacional dos Estudantes (UNE), possuindo, no entanto, autonomias administrativa e financeira e uma rede de unidades estaduais. Sua principal atuação, conforme estatuto, era a de promover atividades artísticas nos âmbitos do teatro, do cinema, da música e das artes plásticas, além de debates ou seminários sobre temas sociais e políticos, com o intuito de "elevar o nível de conscientização das massas populares". No próprio manifesto que proclamou seu nascimento, o grupo de jovens intelectuais da classe média acreditava que "a arte do povo nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais, devido à sua sensibilidade embotada". Com esse lema e bandeira, o CPC lançou-se a uma "pedagogia revolucionária" voluntarista, mais preocupada com o conteúdo imediato e a contundência de suas proposições artístico-políticas do que com princípios e resultados

estéticos. Criado numa época de grandes tensões ideológicas e de atividades de resistência popular – como a luta partidária, sindical e estudantil pelas reformas de base (reestruturação da propriedade fundiária, nacionalização industrial, reorganização do aparelho estatal, modificações do ensino formal, etc), ou a constituição das ligas camponesas –, o Centro representou uma vertente importante, embora efêmera e contraditória, do movimento intelectual e artístico em prol das transformações sociopolíticas brasileiras. Baseando-se em idéias e perspectivas nacionalistas e socializantes, o CPC conservou-se preso, no entanto, e do ponto de vista artístico, a uma idealização romântica da revolução social e à simplificação das realidades e mentalidades da época. Os grupos políticos de maior influência em seus quadros foram o Partido Comunista e a Ação Popular (AP), de católicos progressistas. Em sua curta existência – foi fechado violentamente pelo golpe militar de 64 –, o CPC produziu várias encenações teatrais volantes (em praças, fábricas, escolas e sindicatos) com textos de seus criadores e ainda de Armando Costa, Augusto Boal ou Arnaldo Jabor, o disco O Povo Canta (vários autores, entre eles Carlos Lyra), coletâneas de poemas de Ferreira Gullar, Moacir Félix, José Carlos Capinam e Afonso Romano Sant'Anna, livros de cordel, cerca de vinte edições dos Cadernos do Povo Brasileiro e os filmes Cinco Vezes Favela (com enredos dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade) e Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, este só concluído na década de 80. Passaram por sua direção, em ordem cronológica, Carlos Estevam Martins, Carlos Diegues e Ferreira Gullar. Ainda que parcialmente, as atividades e as concepções de seus cineastas contribuíram para a eclosão do Cinema Novo.

CERA PERDIDA
Método de fundição ou de moldagem de esculturas que consiste na elaboração prévia de um modelo em cera. Colocado entre dois moldes de argila resistente ao calor, o modelo é então derretido e, simultaneamente, substituído por um metal derretido, normalmente o bronze (a cera escorre por um duto inferior). A técnica já provém das antigüidades egípcia e grega, e continua em uso contemporaneamente.

CERÂMICA
Arte e técnica de elaboração de objetos utilitários (de uso doméstico ou industrial) ou de peças de arte decorativa, feitas a partir de barro ou argila (mistura de minerais cujos elementos predominantes são a sílica e o alumínio), conhecida desde o período neolítico, há cerca de seis mil anos antes da era cristã, em regiões da Turquia (Anatólia), Mesopotâmia, Egito, Creta, Grécia e China. Define-se hoje, em função da tecnologia disponível, como a transformação da pasta de argila em objetos, desde que a matéria-prima e sua forma tenham passado por aquecimento ou cozedura superior a 400 graus centígrados. Tradicionalmente, a amalgadura de uma peça cerâmica abrange: a) modelagem à mão, por anelamento ou arqueamento, fazendo-se com que o barro amassado, primeiramente em rolos ou tiras, vá adquirindo a disposição de espirais, plasticamente constituintes da peça; b) modelagem em torno ou roda de oleiro, pela qual a conformação do barro, mantido úmido, é obtida com o recurso de um disco, acionado por força muscular, mecânica ou elétrica; c) em moldes pré-construídos, de peça única ou múltipla, dentro dos quais se deposita a argila. O cozimento posterior se dá em fornos de temperaturas variadas, acionados a carvão, a gás, a óleo ou elétricos.

Cerâmicas simples e finas - Genericamente, pode-se dividir sua técnica de confecção em cerâmicas simples ou rústicas e cerâmicas finas. As primeiras indicam as louças porosas de barro não-vidrado, também conhecidas como terracota (estatuetas, vasos, baixos-relevos), além de telhas ou tijolos. A terracota (do italiano "terra cozida") constitui a

peça opaca e enfornada uma só vez a temperaturas entre 900 e 1.000 graus centígrados, de coloração avermelhada ou acastanhada. As cerâmicas ditas finas são aquelas em que há um processo de vitrificação ou esmaltação, pelo qual se impermeabiliza a porosidade natural da argila (seu caráter friável), aumentando-lhe a resistência ou dureza, podendo ainda dar-lhe brilho. Entre elas, a faiança, a louça de gré (ou greda) e a porcelana.

Faiança e gré - Os objetos de faiança ou maiólica passam por um primeiro cozimento entre 900 e 1.000 graus C. Em seguida, recebem o vidrado (normalmente à base de chumbo) e a pintura ou decoração desejadas, antes da segunda fornada, com temperatura igual ou superior à primeira. O vidrado ou esmaltação homogênea é mais usada para peças de uso prático; o craquelado para efeitos apenas decorativos. De textura macia e regular, tem cores características: o azul, o verde, o amarelo e o castanho. O nome faiança deriva da região de Faenza, cidade da Itália, centro difusor deste tipo cerâmico na Europa, desde a Idade Média. Sua origem, no entanto, vem do Oriente Próximo (Egito, Mesopotâmia e Pérsia). A técnica milenar foi trazida pelos árabes, inicialmente sob o nome de maiólica, referente à ilha de Maiorca, ponto de desembarque da produção norte-africana durante a ocupação moura da Península Ibérica. No Renascimento, o perfeito domínio da técnica da faiança permitiu a elaboração de esculturas requintadas, tendo as oficinas da família della Robbia se tornado um marco referencial. A louça de gré também é vidrada, mas de consistência muito mais compacta. É cozida inicialmente entre 1.180 e 1.300 graus C, a fim de se eliminar qualquer resquício de umidade, antes do trabalho de esmaltação e volta ao forno. De aparência opaca, ao contrário da porcelana, tem cores predominantes no amarelo-castanho, no castanho, cinza e cinzento-azulado.

Porcelana - A porcelana é uma cerâmica tanto artística quanto industrial. Impermeável, translúcida e brilhante, é elaborada com a mistura de caulim, quartzo e feldspato. Dependendo da quantidade desses elementos, recebe a denominação de porcelana dura (maior percentual de caulim e de temperatura) ou de porcelana tenra (percentual superior de quartzo e menor temperatura). Após a modelagem da peça e sua primeira fundição, ocorre o processo de vitrificação com o emprego daqueles mesmos componentes, acrescentando-se pó de mármore. Um segundo cozimento, a temperatura próxima de 1.400 graus C para a cerâmica dura, complementa o processo. Ideal para trabalho decorativo, a porcelana pode ser pintada antes do vidrado, com colorantes à base de cobalto ou crômio, ou ainda após aquele procedimento, antes da última queima. Seu nome provém igualmente do italiano, embora tenha sido dado por errada suposição. É que no século XV, quando as cidades comerciais do norte da Itália conheceram a porcelana chinesa (que data do terceiro século da era atual), pensou-se que o pó para sua fabricação era retirado daquele molusco, dada a semelhança de aspectos. As primeiras tentativas de imitação, realizadas na segunda metade do século XVI, acabaram por ser conhecidas como “porcelana dos Medicis”, por terem sido os principais incentivadores de artífices italianos. Mais tarde, foram os ceramistas alemães Johann Böttger e Ehrenfried von Tschirnhaus quem, em 1709, desenvolveram a técnica, na cidade de Meissen, com o uso do caulim. Grandes manufaturas difundiram-se então na Europa, várias delas alcançando enorme prestígio pela excelência técnica e desenhos refinados. Na Alemanha, além da manufatura de Meissen, obtiveram renome as de Nymphenberg, Frankenthal, Berlim e Ludwigsburg. Na Holanda, a de Delft. Na França, as de Sèvres, Rouen, Nevers e Strasbourg. Na Inglaterra, as de Derby, Stafforshire e Plymouth. Na Espanha, a de Sargadelos.

Comércio de importância - Desde cedo, a cerâmica revelou-se como manifestação cultural bastante difundida e de mútua influência entre as diversas civilizações urbanizadas, tanto no que diz respeito às técnicas de amalgadura, como as de cozimento e uso de

vernizes e esmaltes. Um fenômeno que revelou, sob outro ponto de vista, as extensas e permanentes rotas comerciais da antigüidade. Sua denominação provém do adjetivo grego Keramikós, isto é, feito de barro ou argila (*kéramos*). Designava o lugar habitual de uma cidade onde se manufaturavam e se comercializavam esses objetos (vasos, ânforas, cântaros, etc).

CHACOTA
Em confecção cerâmica, designa o corpo principal de uma peça já modelada, torneada ou moldada, mas em fase ainda anterior ao engaste de elementos adicionais e necessários (como asas ou tampas), do vidrado ou de outras aplicações decorativas. *Azulejo.

CHAINÉS
Passos e movimentos de balé ou de dança contemporânea que consistem em uma seqüência de giros rápidos, nos quais há alternância dos pés de apoio, e, ao mesmo tempo, evolutivos, isto é, com deslocamento em linha reta, em diagonal ou em curva. Como indica o vocábulo francês, são passos "encadeados".

CHANCHADA
Comédia cinematográfica tipicamente brasileira e, de maneira mais específica, carioca, musicada ou não, baseada no tratamento farsesco ou burlesco, isto é, exagerado de tipos, traços e comportamentos culturais então vigentes, bem como de situações vividas por personagens populares em busca de ascensão social (malandros, aventureiros, jogadores, pequenos empregados, caipiras). Comumente ainda, ressalta-se a figura do anti-herói cômico, enredado nos conflitos entre "mocinhos e bandidos". Ao incluir também a paródia de filmes norte-americanos de sucesso, "a fórmula adotada do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada sugeria uma polêmica de ocupado contra o ocupante" (Paulo Emílio Salles Gomes). A grande escola da chanchada foi o *teatro de revista, cuja tradição já provinha dos finais do século XIX. Ainda que tenha sido um cinema de diversão ou de mero entretenimento, a chanchada permitiu não apenas uma continuidade da produção nacional durante as décadas de 40 e 50, como aproveitou ou revelou grandes comediantes do antigo teatro musicado, entre eles: Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Violeta Ferraz, Derci Gonçalves, Zé Trindade e Mazzaropi, em filmes produzidos pela *Cinédia e, sobretudo, pela *Atlântida.

CHANGEMENT DE PIEDS
Salto coreográfico em que o bailarino, a partir de uma posição em demi plié, ergue-se do solo estendendo ambas as pernas – juntas ou ligeiramente cruzadas –, com os pés em ponta, e o finaliza invertendo a posição inicial dos pés (o que estava à frente, no início, toca o solo atrás, e vice-versa). Se o salto é pouco elevado, chama-se "petit changement"; se mais alto, "grand changement". A escola italiana opta por dobrar os joelhos durante a elevação.

CHANSON
1. Texto poético destinado ao canto, normalmente dividido em quadras ou coplas, e contendo um refrão. 2. Durante a Idade Média e mesmo no Renascimento, uma canção lírica e profana escrita para uma ou várias vozes (neste último caso, um tipo de madrigal), com ou sem acompanhamento de instrumentos. Sob esta denominação incluíam-se formas como o rondó, a balada e o virolai. A fixação da *chanson* ocorreu após a publicação dos 35 livros feita por Pierre Attaignant (*Les Chansons Nouvelles),* em 1520, tendo como características genéricas a sujeição da forma musical à poética, o tratamento silábico das palavras, a alternância de ritmos binários e terciários e a estrutura homofônica. Pierre

Certon, no século XVI, tornou-se um dos mais conhecidos autores desse gênero, compondo também *chansons* espirituais (com textos religiosos), ao lado de Thomas Crecquillon e Guillaume Costeley. 3. Canção popular francesa, lírica ou dedicada aos costumes da época, sob influência da poesia erudita, habitualmente expressa com grande intensidade emotiva, difundida nos cabarés e pelos meios de comunicação de massa, no século XX, e que teve em Mistinguett, Charles Trenet, Josephine Baker, Edith Piaf, Georges Brassens, Leo Ferré, Juliette Gréco, Jacques Brel, Gilbert Becaud ou Charles Aznavour alguns dos seus mais conceituados compositores e intérpretes. 3. Com relação à canção heróica de gesta (*chanson de geste*), ver *Canção e *Cantiga.

CHANTRE
1. Eclesiástico encarregado da organização e condução do coro para as liturgias católicas. 2. Pastor ou fiel que entoa os salmos cantados na liturgia protestante. 3. Por extensão, cantor de ofício religioso. Nas celebrações dos cultos judaicos, tem o nome de Hazan ou Chazan (pronuncia-se Razã).

CHARANGA. *BANDA

CHARGE
Desenho opinativo, de crítica e de humor, referente a um episódio específico, ou temporalmente limitado, habitualmente de natureza social ou política, e cujos personagens representam pessoas reais e de notoriedade pública. Assim sendo, a charge pressupõe que o leitor tenha conhecimento prévio do fato ocorrido, a fim de poder interpretá-la com exatidão. Do francês *charge*, no duplo sentido de "fazer pesar e acusar", praticamente idêntico ao de caricatura. *Cartum.

CHARLESTON
Dança e música de origem negra norte-americana surgida na cidade homônima da Carolina do Sul, no início do século XX, e popularizada pelos teatros de revista de Nova Iorque. Corresponde a um fox-trot de andamento mais rápido. Entre os seus primeiros compositores autorais citam-se Cecil Mack e Jimmy Johnson. Ganhou ainda notoriedade internacional com a cantora e dançarina Josephine Baker.

CHASSÉ
Em dança clássica, o *chassé* abrange movimentos de passo e de salto, consistindo de: início em quinta posição, isto é, com os pés cruzados inteiramente, evolução para um *demi plié*, pulo com uma das pernas estendida e apontada, e a outra dobrada a 45 graus. Tocado o solo novamente (só com a perna anteriormente estendida), a outra desliza para o lado e dá-se um segundo salto durante o qual as pernas se juntam verticalmente, com os dedos dos pés em ponta.

CHAVE DE OURO
A terminação ou fecho brilhante de um poema, isto é, a(s) frase(s) de maior intensidade lírica ou a sentença final em que se concentra o significado forte da construção poética, em geral aplicada à forma do soneto, mas não exclusivamente, como nesta canção de Cecília Meireles. A quadra inicial diz: "Venturosa de sonhar-te, / à minha sombra me deito / (Teu rosto, por toda parte, / mas, amor, só no meu peito!). Nos versos finais (no quarto quarteto) revela-se então o prazer íntimo, intelectual e egocêntrico da sonhadora: "- Barqueiro, que doce instante! / Barqueiro, que instante intenso, / não do amado nem do amante: / mas de amar o amor que penso!".

CHORINHO. *CHORO

CHORO

É esta uma das formas ou expressões musicais mais genuínas, ricas e populares do Brasil, desenvolvida a partir da segunda metade do século XIX (1860-1870). Já na época de seus precursores, Joaquim Antônio da Silva Callado e Viriato Ferreira da Silva, ambos compositores e flautistas, consistia em um modo particular e nacionalizado de interpretação instrumental de vários outros gêneros musicais para dança de salão: a polca, sobretudo, mas também a *schottisch*, o tango andaluz, a *habanera* cubana, o maxixe, a modinha e mesmo a valsa de estilo chopiniano. Conforme registrou o maestro Batista Siqueira (Três Vultos Históricos da Música Brasileira), dois fenômenos concorreram para fixar esse estilo de execução. De um lado, as modulações lamentosas dos violonistas nos tons mais graves e, de outro, a inclusão da flauta, que o autor atribuiu a Joaquim Callado: "Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso país – o choro do Callado. Constava ele, desde a sua origem, de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde (sic) somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico". A transposição formal e o espírito plangente, lírico e acentuadamente modulado davam então a impressão de que as cordas "choravam" (a hipótese da palavra ter proveniência rural, dos bailes xolo de negros escravos é altamente improvável, segundo Câmara Cascudo). Os grupos de música assim formados no Rio de Janeiro, integrados por uma maioria de funcionários públicos civis e apelidados "orquestras de pobres", passaram a se apresentar em festas de casamento, batizado e aniversários, em meio a famílias de classe média baixa, difundindo o estilo. Logo depois, componentes das variadas bandas militares aderiram ao choro, trazendo instrumentos de sopro, sobretudo o oficlide (ou oficleide), antes da disseminação do saxofone e da clarineta nos meios populares. No jargão do final do século, o choro tanto podia significar o conjunto instrumental e sua forma peculiar de execução (os chorões), como a própria apresentação ("fui a um choro"). Entrelaçada à melodia de um instrumento solista, os demais acompanhantes devem elaborar contracantos improvisados e inesperados, de grande riqueza harmônica e instrumental. A forma "chorada" exige um diálogo ou desafio constante entre o solista e os acompanhantes (que podem trocar de posição). O resultado é uma música requintada, contrapontística, próxima do tratamento erudito, o que exige um domínio técnico consistente e apurada sensibilidade para os diálogos que se estabelecem. Segundo Oneyde Alvarenga, a estrutura mais comumente empregada pelo choro é a de ABACA (forma rondó com duas modulações). O mais antigo e permanente sucesso do tratamento de choro é de Joaquim Antônio Callado, com sua Flor Amorosa, de 1867. Os grandes formadores e instrumentistas da música brasileira cultivaram esta expressão, fazendo dela uma manifestação única ou original (uma certa semelhança talvez possa ser percebida nas "mornas" de Cabo Verde): Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, Cândido Pereira da Silva (o Candinho), Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Jacob do Bandolim, Abel Ferreira, Garoto, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Bide (Alcebíades da Costa), Paulinho da Viola, Paulo Moura, Rafael Rabello, Henrique Cazes, Canhoto da Paraíba ou Wagner Tiso, entre vários outros. A denominação de chorinho é também corrente, embora os mais antigos ou austeros a considerem depreciativa.

CHULA

1. Dança e música portuguesas, de origem popular e rural, praticada sobretudo no Douro e no Minho. De ritmo agitado e compasso 2/4, é tocada por guitarras, violas, rabecas, tambor e ferrinhos. A execução instrumental permite improvisações ou modulações livres. Quanto à parte coreográfica, dança-se aos pares, uma pessoa frente a outra, braços levantados,

estalos de dedos e giros em progressão e sobre os calcanhares. 2. Dança popular gaúcha, do Brasil e províncias platinas, vívida e de compasso binário, executada preferencialmente por homens, à maneira de duelos coreográficos. Exige passos e variações rápidas, de esforço acrobático. De origem ibérica, derivou mais diretamente da chula portuguesa e, também por sincretismo, de elementos do fandango espanhol. 3. Antiga canção ou cantiga do Nordeste brasileiro, registrada nos séculos XVIII e XIX, acompanhada ao violão, e caracterizada por conter versos ou estrofes maliciosas ou de crítica aos costumes. Segundo Câmara Cascudo, era "buliçosa, erótica, assanhandeira". Comentando informações de M. Querino, registradas no livro "A Bahia de Outr'ora", Mário de Andrade escreve: "O mesmo autor ... dá exemplos poéticos de chula, e mais referências a ela parecem identificá-la com o lundu. Assim, estes versos (de chula) parecem sintomáticos de lundu – 'Quando vejo da mulata / Seus reverendos brazões, / Cabelos pretos e finos, / Largos, chatos cadeirões / Eu fico todo rendido, / Já cativo da paixão. / Perco o sentido de todos, / Não fico mais gente não'". Com este último sentido, ver também Samba.

CHURRIGUERESCO. →BARROCOS E MANEIRISMO (Arquitetura)

CIBERARTE. *ARTE DIGITAL, *ARTE ELETRÔNICA

CIBÓRIO
1. Vaso ou recipiente de uso eclesiástico e de lavor artístico, destinado a conter as hóstias consagradas. 2. *Baldaquim localizado sobre o altar-mor.

CICLOPES
Há, na verdade, três grupos distintos destes seres míticos e fabulosos da Grécia. Os irmãos uranos Brontes, Estérope e Arges, entidades cosmogônicas filhos de Urano e de Géia, encarregados, respectivamente, dos trovões, dos relâmpagos e dos raios. Temidos pelo pai, e depois por Cronos, permaneceram prisioneiros no Tártaro até que Zeus os libertou para que o auxiliassem na batalha vitoriosa sobre os titãs. A partir daí, tornaram-se os fabricantes dos raios de Zeus. Já na Odisséia, os ciclopes aparecem como criaturas selvagens, antropófagas, moradoras de cavernas, possuidoras de um único olho central, e "mais altos que os píncaros das árvores". O mais conhecido dentre eles é Polifemo, personagem ainda de uma comédia de Eurípides – O Ciclope – e da Eneida. Por fim, há os ciclopes da Lícia, pacíficos construtores a serviço de heróis como Perseu, a quem ajudaram no soerguimento das fortalezas de Micenas, dada a extraordinária força física que detinham. O nome ciclope corresponde a um composto de círculo ("ciclos") e olho ("ops").

CICLORAMA
Rotunda ou cortina de fundo de palco, de cor azul-claro ou verde-azulado, feita de pano, madeira ou plástico, para representação de horizonte sob efeito de iluminação. Serve ainda como superfície para projeção de imagens que complementem ou ilustrem a ação dramática. *Rotunda e *Telão.

CIMÁCIO. *ENTABLAMENTO

CINECITTÀ
Conjunto de estúdios ou, literalmente, "cidade do cinema", construído perto de Roma e inaugurado, em 1937, por Benito Mussolini, como réplica de Hollywood e apoio ao cinema italiano, sobretudo à propaganda ideológica fascista. No período entre 1937 e 1943, foram produzidos 60 filmes anuais, em média, a grande maioria conhecida como "telefones brancos", ou seja, símbolos de uma concepção evasiva da realidade, de opulência

cenográfica e simplismo na condução dos enredos (a mobilidade ou a ascensão social era sempre possível em tais melodramas). Por outro lado, essa mesma estrutura permitiu a revelação de diretores de importância e prestígio futuros, como Alessandro Blasetti, Roberto Rosselini, Vittorio de Sica (que iniciou sua carreira como ator) e Alberto Lattuada. Finda a segunda guerra mundial, diversos produtores norte-americanos aproveitaram parte dos estúdios que resistiram aos bombardeios e a mão-de-obra barata então disponível no país para a realização de várias películas grandiosas, entre elas O Favorito dos Bórgias, Quo Vadis, Ben-Hur, Cleópatra, Adeus às Armas, A Princesa e o Plebeu ou Guerra e Paz, enquanto o movimento do neo-realismo italiano filmava em ruas e locações, comprometendo-se com críticas sociais e políticas. A grande cinematografia italiana retornou à Cinecittà apenas no começo dos anos 60, com Federico Fellini, Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, entre outros. A partir da década de oitenta, as emissoras de televisão dominaram os estúdios com seus programas de auditório e transmissões ao vivo, mas, ainda assim, foi ali que algumas boas produções se realizaram, como Era uma Vez na América, de Sergio Leone, O Último Imperador, de Bertolucci, Momo ou o Senhor do Tempo, de Johannes Schaaf, Amarcord e A Voz da Lua, ambos de Fellini.

CINECLUBE

Entidade associativa, de caráter privado, normalmente gerida por estatuto, destinada a pesquisar, promover debates e exibir obras cinematográficas, podendo, ainda, editar periódicos e mesmo constituir acervos próprios. O movimento cineclubista nasceu na França, no início do século XX, e logo espalhou-se por vários países, inclusive pelo Brasil, que chegou a contar com cerca de trezentas associações na década de 60. Aqui, os pioneiros foram o Chaplin Club do Rio de Janeiro (1928), o Clube de Cinema de São Paulo (1940, reaberto em 1946) e o Centro de Estudos Cinematográficos, também do Rio, de 1948. Embora os cineclubes tenham exercido um papel relevante para a formação de audiências e o debate teórico da estética cinematográfica, as transformações de mentalidade e de comportamento político-cultural da sociedade no fim do século, tanto quanto a prática da assistência doméstica (difusão do vídeo em substituição à bitola de 16 mm, normalmente utilizada nas sessões públicas) fizeram decrescer mundialmente o interesse e a quantidade deste tipo de organização.

CINÉDIA

Estúdio e centro cinematográfico brasileiro, fundado pelo jornalista, diretor e produtor Adhemar Gonzaga, em março de 1930. Gonzaga já era editor da revista Cinearte, juntamente com Mário Behring, idealizada nos moldes da Photoplay norte-americana, e na qual o estrelismo, ou “star system”, era bastante valorizado. Ainda assim, as mentalidades desenvolvimentista e nacionalista instauradas pela Revolução de 30, com suas propostas de transformação econômica (de uma base agrária para a industrial), convieram aos esforços do empresário, que, um ano e meio antes, havia dirigido o filme Barro Humano, adequando-o às técnicas e às convenções americanas de cinema (incluindo-se o indispensável “glamour”). A produtora localizou-se primeiramente no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, sob o nome de Cinearte Studio. Gonzaga o substituiu em seguida por Cinédia (Cinema em Dia). Durante os primeiros 21 anos, foram realizados 30 longas-metragens, entre eles Lábios sem Beijos, o primeiro, com direção de Humberto Mauro. Em seguida, Mulher, de Octávio Gabus Mendes e Limite, de Mário Peixoto (mais influenciado pelas concepções dos teóricos franceses). Os maiores sucessos de público viriam, no entanto, com Ganga Bruta (Humberto Mauro, 1933), Alô, Alô, Carnaval (do próprio Gonzaga, 1936, consolidando o prestígio de Carmem Miranda) e O Ébrio (Gilda de Abreu, 1946), além de Anjo do Lodo, Berlim na Batucada e Bonequinha de Seda. Durante essa primeira fase, foram produzidos cerca de 250 documentários e 700 cinejornais. A

Cinédia constituiu-se, sem dúvida, na primeira experiência da indústria cinematográfica brasileira centrada na idéia de estúdio, servindo ainda como oficina de linguagem cinematográfica, laboratório de experimentação estética e veículo para a introdução de novas tecnologias, como o som ótico, dublagem e revelação automática. As dificuldades econômicas do pós-guerra levaram Adhemar Gonzaga a se transferir para São Paulo. O fracasso da experiência o fez retornar ao Rio, em 1956, e reinstalar o estúdio em Jacarepaguá, onde permanece em funcionamento, servindo como centro de produções fílmica, televisiva e publicitária.

CINEGRAFISTA
Profissional ou técnico especializado na operação de câmeras de cinema e de televisão. Mais especificamente, indica o operador de cinejornalismo ou telejornalismo. *Câmera e **Cameraman*.

CINEMA E LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA
Arte do movimento, arte industrial - Do verbo grego *kinéo*, pelo substantivo *kínesis*, movimento.

A arte da imagem em movimento é, também, uma manifestação indissoluvelmente ligada à indústria, seja do ponto de vista de sua produção coletiva – para a qual concorrem trabalhos diferenciados, especializados e convergentes – seja pelos níveis tecnológicos indispensáveis que vieram a ser criados e aperfeiçoados a partir do final do século XIX. 1895 é considerado o ano de nascimento do cinema, quando os irmãos Lumière, Louis e Auguste, trouxeram à cena o cinematógrafo ("cinématographe"), uma combinação de câmera registradora, impressora e projetor. A primeira sessão pública, ao preço exorbitante (para a época) de 1 franco, ocorreu em 28 de dezembro, e apresentou três curtas-metragens: A saída dos operários das Fábricas Lumière, A Chegada do Trem na Estação e O Regador Regado. Durante um certo tempo, suas imagens mantiveram um conteúdo documental ou de simples registro de cenas cotidianas. Só aos poucos se forjou uma linguagem característica, o que lhe permitiu elaborar obras narrativas de ficção.

De um modo ou de outro, a dependência mútua ou a exigência prévia de recursos e de conhecimentos técnicos sempre fez parte da história das artes (o músico sempre se valeu dos lutiês e hoje das fábricas de instrumentos; o escritor do pergaminheiro, do copista, e, há muito, dos gráficos e editores). No entanto, essa presença industrial, que antes e em maior proporção só a arquitetura houvera exigido, é absolutamente transparente e marcante no cinema. Pela quantidade de elementos e pelo ritmo das mudanças, a arte cinematográfica é a que mais absorve, estimula e se prende a inovações técnicas: sistemas de som e de cor, tipos de câmeras, sensibilidade de negativos, uso e adequação ao vídeo e à informática. E um tal conjunto de fatores a converteu na mais dispendiosa das expressões artísticas até o momento. Por conseqüência, a produção de uma obra cinematográfica requer a cobertura de custos financeiros que ultrapassam, na maior parte das vezes, e do ponto de vista comparativo, as inversões necessárias em outras áreas. E assim, desde o início, o cinema esteve vinculado aos grandes negócios, à cultura de massa, ao apelo do divertimento popular, modificando as formas de incentivo, de financiamento e de patronato com as quais as outras artes tradicionalmente conviviam. Sendo o filme um bem econômico que se multiplica em milhares de cópias e se expõe de modo onipresente e massivo, tornou-se, por isso mesmo, o primeiro produto cultural, na história das civilizações, a ser difundido, simultânea e mundialmente, em todas as classes sociais e em todos os níveis de educação escolar. Se a literatura popular, as revistas e os jornais do século XIX já influenciavam ou estimulavam mudanças no cotidiano de certas camadas médias da população urbana, foi o cinema, bem antes da televisão, que massificou, definitivamente, os estilos de vida, os

comportamentos infanto-juvenis, os imaginários amorosos e aventureiros, a moda, o lazer ou, em resumo, os hábitos sociais de consumo e a estética da modernidade.

Essa estreita união entre indústria de entretenimento e projeção simbólica foi registrada por Christian Metz (O Significante Imaginário) da seguinte maneira: "A indústria cinematográfica e também, mais amplamente, a *instituição cinematográfica*... não são apenas milhões que é preciso investir e tornar lucrativos, para então recuperar dividendos e reinvestir. Eles (os filmes) pressupõem também, ao menos para assegurar o circuito de retorno do dinheiro, que os espectadores paguem o ingresso e que sintam *vontade* deles. A instituição cinematográfica ultrapassa de longe este setor do cinema considerado explicitamente comercial. Questão de ideologia? Os espectadores têm a mesma ideologia dos filmes que lhes são oferecidos? Certamente. Mas é também questão de desejo e, portanto, de posição simbólica. Nos termos de Émile Benveniste, o filme tradicional é proposto como história e não como discurso. Contudo, ele é um discurso se nos referirmos às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público, etc; mas o específico deste discurso, e o próprio princípio de sua eficácia como discurso, é justamente cancelar as marcas da enunciação e de mascarar-se como história".

Ilusão do movimento - O movimento das imagens é a matéria-prima formal do cinema. Ou, como afirma Jean Epstein (em *Le Cinéma du Diable*), "o movimento constitui justamente a primeira qualidade estética das imagens na tela". De maneira ainda mais precisa, o cinema é a arte de conceber e de relacionar imagens expressivas (com sentidos emocional e cognitivo), em ritmo adequado; caso contrário, incorre-se em um grande pecado da criação cinematográfica, como ensinou Frank Capra: o tédio. Mas caso se prefira uma definição simples e pragmática, à moda americana, se poderia dizer, como Steven Spielberg, que o cinema consiste de uma outra vida, mais divertida, acompanhada de pipoca.

Paradoxalmente, no entanto, o efeito cinético de deslocamento é resultado de um contra-senso e de uma conveniente deficiência do ser humano. O *non sense* encontra-se na figura ou no registro estático do fotograma; a imperfeição, na persistência retiniana de uma imagem que, por uma fração de segundo, continua a sensibilizar a visão e o sistema neurológico, mesmo após ter desaparecido (este princípio físico foi observado e descrito pelo inglês Peter Roget, em 1824, no trabalho "A Persistência da Visão no Tocante a Objetos Móveis"). Por ser fundamentalmente uma arquitetura móvel e figurativa, o cinema pressupõe um tratamento próprio e diferenciado que garanta expressividade, imaginação, ritmo e coerência na sucessão das imagens. Ou seja, entendido como arte, ele exige um domínio indispensável sobre cada imagem e uma sintaxe característica na elaboração das seqüências, pois elas estão compondo, simultaneamente, tempos e espaços figurativos. Diga-se de passagem que a matéria figurativa do cinema, isto é, sua ligação estreita com a vida humana, com as formas vivas, com as paisagens naturais e os ambientes facilmente reconhecíveis conservou-lhe aquele caráter representativo, mimético ou tradicional das artes, que boa parte do modernismo plástico abandonou (conferir Arte no Século XX).

Espaços e decupagem - A imagem cinematográfica, por sua mobilidade permanente, cria não um, mas *dois* espaços, diferentemente das imagens pictórica ou fotográfica. Para certos teóricos, esse fenômeno aumenta a identificação do espectador com a "aparência" de realidade, isto é, com as formas correntes de percepção. Há, primeiramente, o espaço visual formado pelas imagens enquadradas e, ao mesmo tempo, um segundo espaço apenas intuído e não visível, *fora* do enquadramento. Como o que é visto se move, inconscientemente se percebe uma continuidade envolvente (de onde vem, para onde vai o objeto fotografado ou filmado). Essa diferença é assim explicitada por André Bazin (O que é o Cinema?): o quadro ou a pintura "polariza o espaço em direção ao seu interior; ao

contrário, tudo o que a tela nos mostra, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga". Assim sendo, é da natureza do cinema unir a continuidade do tempo à continuidade do espaço, edificando a ambos, simultaneamente. O que se institui, portanto, é uma espécie de arquitetura em deslocamento, ou assim experimentada em seu resultado final.

Mas se este efeito corresponde a uma aproximação ou duplicação do real – a mágica do ilusionismo –, sua elaboração prévia se demonstra inteiramente prosaica. Ou seja, durante o processo de filmagem lida-se com a descontinuidade, com o corte, com a criação de cenas isoladas, com a *decupagem* inserida no roteiro (indicação do ambiente, marcação e diálogos dos atores, movimentos, planos e ângulos de câmera). A pretensa objetividade desaparece, ou sequer chega a existir. Tudo é feito por saltos, interrupções e artifícios. Somente na montagem final é que se costuma estabelecer a lógica da continuidade, a coerência da história, dos fatos narrados, e a imposição de um ritmo temporal. Esse jogo figurativo entre realidade e ilusão constitui a linguagem cinematográfica, cujos elementos veremos mais adiante. Foi George Méliès o primeiro a demonstrar essa magia do cinema e seu aproveitamento narrativo. Suas criações de curtíssima metragem, realizadas integralmente em estúdio, como Viagem à Lua, Cinderela ou Joana D'Arc, exploraram os aparecimentos súbitos, as transformações miraculosas e as seqüências de um enredo. Embora sua câmera jamais se movesse, a fantasia obtida sinalizava a possibilidade real de uma linguagem artística.

Sonho e realidade, o envolvimento cinematográfico - Antes, porém, devemos ressaltar o óbvio. Há manifestações artísticas que fazem ressoar de maneira mais complexa, por analogia ou semelhança com a própria realidade, o conjunto da vida humana, em seus variados domínios (como a literatura), e, entre elas, duas que adicionam a esse aspecto multiforme a visualidade dos movimentos e da ação corriqueiramente experimentados – o teatro e o cinema. Mas a figuração em movimento que o cinema possui confere-lhe uma força especialmente *onírica* sob a aparência *realista*. Isso quer dizer, em primeiro lugar, que tanto o teatro quanto o cinema são capazes de reconstruir, reinterpretar ou sintetizar, pela sensibilidade e pela expressão, as relações e os sentimentos que o homem experimenta ou imaginariamente concebe em sua realidade. Mas o cinema tem uma particularidade: a câmera lhe serve como instrumento privilegiado para estabelecer os mais variados pontos de vista, em seu contínuo deslocamento, instituindo assim referências extraordinárias, isto é, não habituais. Essa característica reforça a disponibilidade emocional do espectador e reduz a vigilância da razão. Dito de outra forma, o cinema amplia aquele "vazio" necessário conhecido como "suspensão da incredulidade".

Daí a aproximação do universo fílmico com os sonhos, que nos parecem reais quando vivenciados. Ilusão verdadeira ou verdade ilusória, ambas se confundem na consciência e na maneira como esta reage ao contato visual das imagens. Por analogia, sonho e cinema modificam as dimensões temporais e espaciais da percepção, segundo uma lógica muito própria, podendo torná-las descontínuas, isto é, lentas ou aceleradas, reduzidas ou ampliadas, próximas ou distantes, retroativas ou projetadas. Nos primórdios do cinema, uma socióloga americana, Jane Adams, já percebera que "ao irem ao cinema, os jovens... podem satisfazer suas necessidades de uma existência mais rica e aventureira do que a que o mundo lhes oferece atualmente". A casa de luzes e sombras já era uma "casa de sonhos". Embora seja exagerada a afirmação de André Breton de que o cinema é, modernamente, o único espaço restante para a celebração do mistério (pois as artes cênicas também podem sê-lo), um filme possui realmente a capacidade de instalar uma "espécie particular de alucinação consciente". Nas palavras de Pasolini (A Poesia do Novo Cinema), "... há todo um mundo no homem que se expressa predominantemente através de imagens com significado. Trata-se do mundo da memória e dos sonhos. Todo esforço de

reconstrução da memória é um desfile de *im-segni* (sinais-imagens com significado), isto é, de modo primordial, uma seqüência cinematográfica... cada sonho é uma sucessão de *im-segni* que possuem todas as características das seqüências cinematográficas: enquadramentos de grandes planos, gerais, etc... a comunicação visual que serve de base à linguagem cinematográfica é, ao contrário da comunicação literária ou filosófica, extremamente rude, quase animal... os sonhos se manifestam ao nível do inconsciente, assim como os mecanismos mnemônicos; a mímica é sinal de uma civilização elementar. O instrumento lingüístico sobre o qual se apóia o cinema é, portanto, de tipo irracionalista. E isto explica a profunda qualidade onírica do cinema".

Já para Walter Benjamin, se o cinema é uma arte que se elabora na ausência de "aura" (consultar o termo), se o ator tem ali um desempenho esfacelado e quase inumano, sua "perspicácia" tem sido, no entanto, revolucionária. Em primeiro lugar, dado o seu poder de *envolver* o espectador, ao contrário de mantê-lo à distância, recolhido, como na contemplação da obra plástica estática e tradicional. Esse envolvimento seria de um tipo "traumático e agressivo", ou seja, convidaria a assistência a uma atitude de inquisição ou de exame, mas carregada de emocionalismo instantâneo, oposta ao procedimento clássico, de solenidade, de culto e de simbolização intelectual provocada pela pintura ou pela escultura figurativas. Em segundo lugar porque, "procedendo ao levantamento das realidades através de seus primeiros planos... perscrutando as ambiências banais sob a direção engenhosa da objetiva..., ele nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida, consegue abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos... Graças ao primeiro plano, é o espaço que se alarga; graças ao *ralenti* (câmera lenta), é o movimento que assume novas dimensões... não confere simplesmente relevo às formas já conhecidas, mas descobre outras, totalmente desconhecidas... Abre-nos, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo".

Em busca de um estatuto artístico - A linguagem cinematográfica engloba todas as técnicas utilizadas na seleção e captação das imagens – planos, ângulos, movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, cenários, etc – que resultam na sua força expressiva autônoma (a de uma só representação visual), assim como as formas de relacionamento entre elas (as seqüências produzidas pela montagem). Mas essas técnicas ou habilidades devem ir além da simples denotação, do nível primário do que é visto. Seria indispensável também, artisticamente falando, provocar associações mentais e emocionais mais abrangentes ou densas, ou seja, ser capaz de gerar conotações ou relações simbólicas.

Assim, alguns teóricos franceses procuraram consolidar uma linguagem fílmica (entre outros, Louis Delluc, Epstein e Moussinac), ressaltando, primeiramente, a *integração* das duas características mais evidentes da imagem em movimento: a plasticidade (encontrada na pintura, na escultura ou na fotografia) e o ritmo (da poesia, da música). E para tanto, apropriaram-se de um termo já em voga na fotografia para aplicá-lo à realidade cinematográfica: *fotogenia.* Com essa noção, queriam eles dizer que o cinema conseguia aprofundar a nossa percepção frente à natureza e realçar a sensibilidade humana para as suas próprias atitudes e ações. No entender de Louis Delluc, por exemplo, a fotogenia é "este aspecto poético extremo das coisas ou dos homens, suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema" (sem a necessidade de se lançar mão da dramaticidade teatral), mas ressaltando a intimidade estabelecida entre o olho da câmera e o objeto observado. Como ela se fundamentava em um tratamento elevado das "coisas móveis", surgia aí uma correspondência até então inusitada com a vida. Por essa razão, lembra Gillo Dorfles que se deve considerar, "tanto para o bem como para o mal, a necessidade de uma *autonomia da linguagem fílmica* que é nitidamente distinta da plástica, da figurativa, literária ou musical, mesmo que se sirva dos numerosos elementos colhidos nestas artes. Se cada

arte tem uma particular eficácia – mágica, apotropaica, religiosa, social – que transcende o mero dado hedonístico e incide profundamente na razão de ser mesma da nossa existência... então a eficácia do filme, como arte, está justamente neste seu fingir uma *tranche de vie* (uma fatia de vida), na aparência perfeitamente sobreposta à nossa... Esta característica de fingir uma realidade que, com efeito, é muito irreal, é o seu lado positivo e negativo, simultaneamente, porque é a arma de que se pode servir um hábil 'realizador ético' para manobrar a opinião pública, enquanto é também uma alavanca potente que permitirá a inserção de constantes estéticas e éticas capazes de modificar o gosto, os costumes, a moda, o estilo de uma época, muito mais do que o podem fazer a pintura, a música, o teatro, todos em conjunto" (O Devir das Artes).

Retornando à idéia de fotogenia, se ela não conseguiu impor-se como conceito-chave (no extremo, se chegaria ao cinema abstrato), contribuiu ao menos para valorizar o estatuto da linguagem cinematográfica, principalmente em aspectos ficcionais e narrativos, e o trabalho subjetivo e estético da direção – a figura do "cineasta" – revalorizada pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* e pela *Nouvelle Vague* (consultar). Por seu intermédio, deu-se ênfase à discussão e exploração de uma retórica inerente ao cinema, à elaboração de uma teoria e aos anseios de independência do diretor perante os esquemas mercadológicos que o cinema comporta.

Linguagem - Os elementos principais da linguagem cinematográfica podem ser resumidos nos *enquadramentos, planos, ângulos, movimentos de câmera* e *montagem*. Além deles, há, evidentemente, os trabalhos de sonoplastia, cenarização, iluminação, trucagens e outros efeitos especiais de pós-produção. Mas os enquadramentos, os planos, ângulos e movimentos de câmera representam, de um lado, a essência da filmagem, ou, como se diz não corriqueiramente, a *atividade de análise* da narrativa ou da documentação. Quanto à montagem, é por meio dela que se institui a *atividade de síntese* da linguagem do cinema.

1) **Enquadramento**. Trata-se do conteúdo da imagem a ser fotografada, o que significa não apenas a inclusão selecionada de objetos, paisagens e personagens, mas as formas pelas quais todos se relacionam e se organizam entre si e frente às câmeras. Essa composição ou escolha é o primeiro passo para uma fundamentação mais sugestiva ou expressiva da imagem, ou seja, o ponto de partida da criatividade e da sensibilidade do realizador, tanto na captação do material como no jogo retórico e narrativo da obra;

2) **Planos**. São definidos pelas variadas distâncias entre os objetos e personagens a serem filmados e a posição da câmera ou da capacidade focal de sua lente. O primeiro cineasta a explorar artisticamente esta variedade de afastamentos e de proximidades foi David Wark Griffith, que assim rompeu, em definitivo, com a aparência de "representação teatral fotografada" (nas palavras do próprio diretor). O que modificou, por sua vez, a interpretação dos atores, aconselhados, desde então, a um gestual mais naturalista ou intimista. Como pólos extremos, têm-se o primeiro plano, ou "close", o mais próximo e detalhista, e o plano geral ou "long shot", o mais distante, que abrange grandes espaços ou objetos numerosos a serem visualizados. Entre eles, situam-se o plano de conjunto (grupo de personagens, por exemplo), o plano médio (personagem de corpo inteiro) e o plano americano (enquadramento a meio-corpo). Uma regra geralmente aceita na linguagem cinematográfica é a de que os planos mais afastados devem ser temporalmente mais longos, a fim de permitir ao espectador a apreensão de todas as unidades enquadradas. De modo inverso, um primeiro plano (e seu detalhe extremo, o primeiríssimo plano, ou "big close"), tende a ser menos duradouro, pois o fragmento enfocado exige um tempo menor de absorção visual e mental. Obviamente, sempre haverá exceções, na dependência da intensidade dramática que o primeiro plano queira imprimir à cena. Estes dois pólos constituem, normalmente, os mais expressivos meios de significação psicológica e simbólica na elaboração cinematográfica. Assim, o plano geral, para além de descrever,

traz muitas vezes as idéias de solidão, de impotência, a sensação de desafio, grandiosidade ou imponência, massificação ou anonimato. Quanto ao primeiro plano, considerado a grande contribuição dramática que o cinema deu às artes, assim escreve Jean Epstein (*Poésie d'aujourd'hui*): "Nada entre o espetáculo e o espectador. Não se olha a vida, penetra-se nela. E esta penetração nos concede todas as intimidades. Um rosto sob a lente se abre, estende sua geografia fervilhante. É o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta como romã, descascada, assimilável, bárbara. Teatro da pele". É por seu intermédio que se faz a leitura mais densa e interiorizada dos estados emocionais – dor, alegria, ódio, sofrimento, esperança ou desespero – de um personagem. Aplicado a um objeto, serve ora como revelação de uma idéia, de um enigma, ora como pista ou instrumento-chave para a solução da trama. Os planos intermediários, mais numerosos, sustentam a descrição e a narrativa cinematográficas. Deve ser lembrado, no entanto, que o significado retórico dos planos e das demais técnicas da filmagem transparecem de maneira mais nítida e consistente pelas relações de conjunto do que por uma exposição única ou autônoma;

3) **Movimentos de Câmera**. Além de ocupar uma posição fixa, constante (e somente desta maneira o registro foi obtido nos primórdios do cinema, como o de Lumière ou de Meliès), a câmera é capaz de se deslocar para seguir uma ação dramática ou para apresentar outros pontos de vista, seja mantendo ou modificando o plano da cena. Inicialmente, pode-se subdividir a noção geral de movimento em duas: a subjetiva, quando a visão do aparelho é a de um personagem; e a noção objetiva, quando a câmera ocupa o lugar do espectador. Pier Paolo Pasolini chamou de "qualificação ativa" a escolha que se faz pela ação da câmera, aduzindo que, neste caso, há uma tendência para a filmagem "lírico-subjetiva". Já a "qualificação passiva" ocorre quando o personagem se movimenta, limitando-se a câmera ao registro. Aqui, a tendência é de ordem "realista", isto é, pressupõe uma confiança na objetividade do real. De forma genérica, são basicamente três os tipos de movimento: a) *travelling*, que consiste nos deslocamentos horizontal, vertical ou circular, sem que haja diferença de ângulo entre o eixo ótico da câmera e a trajetória de seu deslocamento (a câmera acompanha lateralmente um carro em velocidade, ou, verticalmente, a atriz que sobe as escadas). O travelling pode ser executado sobre um pequeno carro (dolly), com a câmera na mão, ou ainda com auxílio da grua (estrutura móvel, como o de um braço mecânico); b) panorâmica, pela qual o aparelho gira em torno de seus eixos horizontal (direita, esquerda) ou vertical (para cima, para baixo), conservando-se estático, sem sair do lugar; c) trajetória, que combina o "andar" da própria câmera (o travelling), com o deslocamento do eixo (panorâmica), obtendo-se um efeito vertiginoso ou agonístico de movimentos simultâneos. Embora cada uma dessas técnicas tenha funções específicas, mencionaremos aqui apenas os seus objetivos gerais: 3.1) acompanhar um personagem ou objeto que realmente se desloca; 3.2) dar a ilusão de movimento a algo fixo; 3.3) descrever uma continuidade de eventos; 3.4) detalhar ou investigar um ambiente ou cenário; 3.5) captar e definir as relações espaciais da cena; 3.6) dinamizar o conflito da ação, juntamente com o plano escolhido, ou acrescer a dimensão simbólica de um gesto, atitude ou expressão;

4) **Ângulos**. Correspondem às inclinações da câmera em relação ao eixo transversal do aparelho. De modo similar aos planos, há duas oposições destacadas: o plongê (do francês *plongée*, mergulho), que é a visão vertical, do alto para baixo, e o contraplongê, a visão contrária. Usualmente, utilizam-se o ângulo horizontal e as posições de câmera alta (ligeiramente inclinada para baixo) ou de câmera baixa (situação inversa). Quanto mais um ângulo se aproxima da posição plongê, mais o efeito é de "esmagamento", de redução, impotência, vertigem, abandono ou conformismo. Com o contraplongê, a fotografia pode indicar grandiosidade, potência, elevação, força ou exaltação. Um caso especial nas diversas variações dos ângulos é o de "enquadramento inclinado", quando a câmera se

move alguns graus em relação ao eixo ótico (não ao transversal), produzindo uma imagem vista como a de alguém deitado;

5) **Montagem**. Considerada por muitos como o "fundamento estético do filme", é a composição definitiva da obra cinematográfica, que seleciona todos os enquadramentos e planos fotografados, cortando e recompondo os fragmentos em uma sequência ordenada e num ritmo desejado. Esses fragmentos, ou seja, os planos, variam enormemente na quantidade, dependendo da extensão e do ritmo narrativos e dos valores expressivos que se queira acentuar. Um número médio, ou melhor, uma faixa de planos utilizada com maior constância, situa-se entre quatrocentas e setecentas unidades. Mas há exemplos (O Homem que perdeu a Memória, Ben Hur, O Desertor), que ultrapassaram dois mil. Segundo o historiador Georges Sadoul, o passo decisivo para a descoberta da montagem foi dado pelos ingleses George Albert Smith e James Williamson, em 1900, cujos filmes passaram igualmente a intercalar planos diferentes – próximos (closes), médios e gerais. Ou seja, a alternância de ações e de pontos de vista que acontecem ao mesmo tempo, mas em lugares separados. Para Serge Eisenstein (*Cinématisme - peinture et cinéma*), "uma vez reunidos, dois fragmentos de filmes de qualquer tipo combinam-se inevitavelmente em um novo conceito, em uma nova qualidade, que nasce de sua justaposição". Logo, "a montagem é a arte de exprimir ou dar significado pela relação de dois planos justapostos, de tal forma que essa junção dê origem a uma idéia ou expresse algo que não existia em nenhum dos planos separadamente. O conjunto é superior às partes". A mesma concepção repete-se em Robert Bresson: "Assim como as palavras de um dicionário, as imagens só adquirem poder no ato de uma relação. E o cinema deve exprimir-se não por imagens, mas por relações de imagens, o que não é, de maneira alguma, a mesma coisa". A exploração das possibilidades de montagem foi realizada sob princípios diversos, por cineastas e teóricos de tendências estéticas e ideológicas bastante diferenciadas. Entre os mais importantes, estão sem dúvida Griffith, Timochenko, Kulechov, Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin, Bela Balazs, Sjörström, Arnheim e Orson Welles. Pela relação, percebe-se que essas bases práticas e conceituais consolidaram-se antes mesmo que se chegasse à metade do século XX.

Uma categorização geral da montagem foi proposta por Marcel Martin, baseando-se nas experiências concretas daqueles e de outros realizadores. Para o crítico francês, há três aspectos característicos ou formas de montagem que na verdade não se excluem, podendo conviver em uma única obra:

a) na *montagem rítmica*, a ênfase encontra-se nas relações métricas dos planos a serem combinados. Só que essas relações são métricas no sentido de "graus de interesse psicológico" que o conteúdo das imagens sugere ao espectador. Isto é, há um tempo durante o qual o espectador reage favoravelmente às impressões e ao conteúdo visual, perdendo em seguida o interesse. Logo, o comprimento do plano deve ser estendido até o momento em que a atenção permaneça. Não se trata portanto de um ritmo meramente temporal, mas também, e sobretudo, de concentração mental. É a nota psicológica dominante do argumento que deverá guiar, primeiramente, a construção de um ritmo. Desse princípio geral, tem-se que os planos longos traduzem e devem ser utilizados na "impressão de languidez, de fusão sensual, de ociosidade, de impotência frente ao destino, de monotonia". Ao contrário, os planos curtos indicam "um ritmo rápido, nervoso, dinâmico, facilmente trágico, de atividades transbordantes, de esforço, de choque violento, de brutalidade". A importância desse aspecto métrico e rítmico já houvera sido destacado por Léon Moussinac, ao afirmar: "Para que uma sequência ritmada produza um efeito agradável aos olhos, é indispensável que, além da qualidade dramática, as durações dos planos mantenham entre si relações simples, numéricas".

b) já pela *montagem ideológica*, revelam-se os significados das idéias e dos sentimentos contidos na ação dramática. Ligando-se dois ou mais planos em sequência, mostram-se as

passagens de tempo, as mudanças de lugar, as causas e conseqüências de um ato e as analogias simbólicas mais abrangentes. Um exemplo, neste último caso, é o da imagem do rebanho de ovelhas, seguida pela da multidão que sai do metrô, em Tempos Modernos, de Chaplin.

c) e a *montagem narrativa* tem por objeto o próprio desenrolar da trama, da história. Baseia-se principalmente no tratamento do tempo. Pode-se optar por uma elaboração linear, ou seja, cronologicamente constante; ou, diferentemente, não-linear, de temporalidade subjetiva ou conjugada, com idas e voltas ao presente e ao passado. Outra perspectiva é a da narrativa paralela, na qual dois ou mais argumentos são conduzidos de modo simultâneo e intercalado – e seu exemplo clássico é o de Intolerância, de Griffith, que realiza quatro histórias alternadas daquele mesmo tema.

Cinema, vídeo e televisão - O desenvolvimento das técnicas e a presença permanente da televisão afetou o cinema sob vários aspectos, entre os quais podem ser ressaltados os seguintes: a) a distribuição da obra cinematográfica por meios televisivos ou videográficos registra a transformação da imagem químico-mecânica em imagem eletrônica; b) o encolhimento ou a contração do campo visual modifica a experiência do espectador. Isso significa que, se a dimensão da imagem cinematográfica conserva um poder de sensibilização mais profundo, mais próximo do "mito", a tela da televisão "intimiza" a experiência, convertendo-a num acontecimento mais prosaico ou familiar; c) o filme em vídeo, por outro lado, enseja a recuperação de "memórias visuais" e de obras cinematográficas que atividades ligadas ao cinema dificilmente conseguiriam, salvo em ocasiões especiais (ciclos, homenagens); d) o sistema empresarial privado da televisão intervém na produção cinematográfica, tendo por finalidade o preenchimento dos horários televisivos ou a manutenção de um fluxo adicional de vídeos para locação ou venda direta, o que resulta no aumento excessivo da oferta de filmes. Com isso, ocorre uma banalização da imagem visual que tende, por sua vez, a dificultar critérios de escolha ou de qualidade; e) embora em menor escala, tem acontecido, no entanto, de o sistema público de televisão suportar financeiramente projetos artisticamente bem concebidos, como o demonstram certas produções sobretudo européias; f) as tecnologias da televisão e dos computadores tendem a migrar e mesmo a substituir as do cinema, tanto na filmagem (codificação eletrônica prévia ou simultânea de enquadramentos e tomadas) quanto na fase de montagem (controle mais rápido e preciso do que o permite a moviola, por exemplo). Na filmagem vem ocorrendo também o uso de câmeras eletrônicas, inclusive miniaturizadas, capazes de efeitos especiais há pouco tempo inimagináveis (*snorkel*, *dykstraflex*, *skycam*), além dos computadores gráficos que criam imagens e eliminam o material ótico convencional.

Obra coletiva, obra autoral - Seja como arte ou simples diversão (indústria do entretenimento), o cinema é um trabalho coletivo, uma convergência de colaborações. Por esse motivo, nem sempre é possível afirmar ou imputar, a uma só pessoa, a paternidade absoluta de um filme. Se desconsiderarmos todas as injunções "exteriores" que pesam sobre a competência visual e narrativa da obra – investidores e produtores que, nos Estados Unidos, por exemplo, exerceram um domínio esmagador sobre a elaboração dos filmes, sobretudo entre as décadas de vinte e cinqüenta, ou as censuras de Estado e os padrões ideológicos das ditaduras – ainda assim teríamos a contribuição decisiva de vários artistas e profissionais, além do diretor ou cineasta: o roteirista, os atores, o fotógrafo, o iluminador, o cenógrafo e até mesmo os decantados criadores de efeitos especiais. Mas o que a história do cinema vem conservando, e portanto reconhecendo como exemplo, referência ou marco distintivo de sua trajetória, mais ainda do que a celebridade progressivamente efêmera das "estrelas", é sem dúvida a figura do cineasta ou diretor,

ainda que trabalhe sobre um excelente texto literário que não lhe pertença – o do roteirista. É na força de seus conflitos e idéias pessoais, de sua escolha estética, de sua visão de mundo, trágica ou irônica, de sua capacidade de criar emoções, de revelar as fraquezas, as generosidades e as vilanias do espírito humano que ele, afinal, impõe-se como personalidade (Consultar, subsidiariamente, Vídeo e Videoarte).

CINEMA BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX
Ismail Xavier e Leandro Saraiva

Coordenadas gerais: a economia-política do cinema - No início dos anos 70, a ditadura militar impunha forte censura aos espetáculos, mas o governo, em função do nacionalismo, buscava um desenho institucional que estabilizasse a produção de cinema: regras para o comércio e uma política de produção envolvendo participação maior do Estado. A Embrafilme, empresa estatal criada em 1969 para cuidar da distribuição, foi alterando seu formato e função até que, em 1974-75, já no governo Geisel, assumiu a condição de agência forte de distribuição e de financiamento da produção. É o momento da "abertura política", e os setores oficiais, descontentes com o avanço da comédia erótica no mercado, dialogam com o grupo do Cinema Novo, preocupado então com a continuidade da produção e com a reação do público. A gestão Roberto Farias (1974-1978) na Embrafilme expressou este diálogo, mas o projeto de conquista de mercado teve seus problemas, em parte porque os cineastas mantiveram a sua postura de defesa do cinema de autor em todo o "período Embrafilme" (anos 70 e 80, até a posse de Collor que extinguiu a empresa). O cinema de 1974 a 1990 foi conduzido mais pelo espírito de cineastas-autores do que por produtoras, realidade que se tem se mantido, apesar de mudanças no modelo produtivo. Hoje, não há mais a empresa estatal financiadora direta, mas a Lei do Audiovisual (1994) define um sistema de renúncia fiscal pelo qual o governo viabiliza a produção, facultando às empresas aplicar, nos filmes que desejam, parcela do imposto que devem. Após alguns anos de vigência desta lei, vive-se, em 2001, um momento de discussão institucional. O ambiente é menos polêmico e há menor incidência de "questões maiores" – como um projeto de nação – no debate cinematográfico. Mas tudo confirma o que os últimos trinta anos mostraram: é o Estado que viabiliza o cinema, condição que o Brasil partilha com quase todos os países, inclusive da Europa. Se o cinema brasileiro alcançou altos patamares de criação em seus melhores momentos, permaneceu frágil no desempenho econômico, com exceção do período Embrafilme, quando chegou a 35% do mercado, em 1979, para decair nos anos 80 até o colapso de 1990; na retomada, alcançou, em 2000, cerca de 10%. Estes são dados importantes para a consideração do perfil do cinema brasileiro de longa-metragem traçado a seguir.

Os anos 1971-1973 - No início dos anos 70, o debate cultural-estético esteve dominado pela polêmica entre as tendências vindas da década anterior, basicamente o grupo do Cinema Novo, preocupado em estabilizar a produção, e os jovens do chamado Cinema Marginal. Estes recusavam o caminho de concessões ao mercado e radicalizavam o estilo agressivo, iconoclasta, de lidar com temas que, muitas vezes, eram comuns aos dois pólos do debate. Tal foi o caso da discussão da família e decadência da moral patriarcal. Enquanto os filmes de cinemanovistas – *A casa assassinada* (Saraceni, 71), *A culpa* (Domingos de Oliveira, 71), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 72) e *Joana Francesa* (Cacá Dieques, 73) – traziam uma inflexão teatral ou literária no trato do tema, os filmes dos jovens eram mais incisivos na agressão estética, como foi o caso de *Longo caminho da morte* (Júlio Calasso, 71) e *Sagrada familia* (Sílvio Lanna, 71). Neste contexto, Jabor explorou a tragicomédia e redefiniu o diálogo do cinema com Nelson Rodrigues, tanto em *Toda Nudez* quanto em *O casamento* (75). Outros cineastas vão dar prosseguimento ao

"processo da família" mais tarde na década, destacando-se Ana Carolina que, com *Mar de Rosas* (76), inaugura uma ironia feminina ao machismo e focaliza o ressentimento da mulher, e Tizuka, com *Gaijin* (80), que articula a questão da mulher à migração japonesa,

A preocupação com a conquista de público leva ao diálogo com a chanchada em filmes como *Quando o carnaval chegar* (Diegues, 72), comédia musical, ou ao diálogo com gêneros da indústria cultural, como em *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (Antônio Calmon,72). Mas o sucesso maior é conseguido pela comédia erótica de apelo popular, em filmes como os de Pedro Rovai (*A viúva virgem*, em 72, e *Ainda agarro esta vizinha*, em 74) ou *A Superfêmea* (Aníbal Massaini, 73). Como contraposição, o governo incentiva a adaptação literária e o filme histórico, politica que encontra tradução conservadora e de adesão aos valores da educação moral e cívica do regime em *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 72). E encontra a resposta mais lúcida em *São Bernardo* (Leon Hirszman, 72) *e Os inconfidentes* (Joaquim Pedro, 72), filmes em que a sanção do clássico literário ou da história é usada como estratégia para uma visada crítica dirigida à conjuntura política, estratégia usada também pelo próprio Joaquim Pedro em *Guerra Conjugal* (75), David Neves *em Lúcia McCartney* (70) e Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* (76).

Há um interesse pelas questões das minorias, e o diálogo com os anos 60 dá continuidade ao tema da antropofagia como estratégia cultural em filmes voltados para alegorias da formação nacional, como *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 71), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira, 71), *O monstro caraíba* (Bressane, 73). *Uirá* (Gustavo Dahl, 74) tematiza a questão da melancolia do índio, no que será seguido por outros filmes da década. Duas obras marcantes em 1974 subvertem as fronteiras entre ficção e documentário: *Iracema* (Bodansky e Senna, 74) focaliza experiências ligadas à construção da Transamazônica, e *Triste trópico* (Arthur Omar, 74) é obra experimental que explora o motivo da viagem em uma biografia imaginária. Tais experiências sinalizam o debate então vigente sobre o documentário, envolvendo cineastas como Aloysio Raulino, João Batista de Andrade, Geraldo Sarno e Oswaldo Caldeira.

O período 1974-1984 - O cinema brasileiro entra no período da abertura sob a égide do projeto da Embrafilme de conquista de mercado, conduzido com nítida diversidade de estilos e criticado por propostas alternativas. Ao lado dos líderes do Cinema Novo, há a afirmação de cineastas modernos como Carlos Alberto Prates Correia, em *Perdida* (75) e *Cabaret Mineiro*(81), e narradores naturalistas, como Bruno Barreto, diretor de *A estrela sobe* (74), *Dona Flor e seus dois maridos* (76) e *O Beijo no Asfalto* (1980). Este último filme participa do ciclo de adaptações de Nelson Rodrigues, entre 1978 e 1983, em que o cinema une a discussão da família e um erotismo ao gosto do público, como Neville de Almeida em *A dama do lotação* (78) e *Os sete gatinhos*(80).

O filme histórico ganha espaço na nova conjuntura, variado em seus temas*: Aleluia Grechten* (Sílvio Back,76) mostra um Brasil filonazista; *Os Muckers* (Jorge Bodanzky e Wolfgang Gauer, 78) focaliza uma comunidade religiosa; *Ajuricaba* (Oswaldo Caldeira, 77) celebra o herói da resistência indígena; *Paraíba mulher macho* (Tizuka Yamazaki, 83) combina relato biográfico e a intriga política da Revoluçào de 30; *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 76) traz o símbolo da astúcia do oprimido e estereótipo da sensualidade negra*. Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 78) denuncia manobras imperialistas contra a industrialização. *Mémórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 84), traz a alegoria política do próprio processo de abertura, fazendo o elogio ao intelectual e sua resistência.

A mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o industrialista sabotado, o imigrante explorado são personagens dessa revisão do passado que procura fazer a história dos vencidos, ouvir suas vozes e memórias, seja no documentário antropológico, seja na ficção, havendo mesmo o filme-manifesto, por um cinema popular, de Nelson Pereira: em *Amuleto de Ogum* (74), o intelectual valoriza a religião popular.

O filme com imagens de arquivo torna-se um gênero com *República Guarani e Vida de polaco* (Sílvio Back, 81 e 82), *O homem de areia* (Wladimir Carvalho, 81)*, Jânio a 24 quadros* (Luiz Alberto Pereira, 82). Os mais destacados são Os anos JK e Jango (79 e 84, ambos de Sílvio Tendler). O gesto documental mais polêmico foi *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 77), intervenção cultural do cineasta no enterro do artista, exemplo de um experimentalismo que dialoga com os filmes de Bressane, *O gigante da América* (80) e *Tabu* (82), entre outros.

Com a abertura política, surge um novo naturalismo, no qual a energia do cinema se volta para a exploração do corpo, em duas grandes vertentes: a primeira é a do "sexo em cena" – num amplo espectro que vai do intimismo existencial de Walter Hugo Khoury, *com O prisioneiro do sexo* (79), a *Rio Babilônia* (Neville d'Almeida, 83); a segunda é a do filme policial, com temas ligados à repressão, seja no naturalismo grotesco de *Rainha Diaba* (Antônio Fontoura, 74) 1974), no realismo psicologico de *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 80) ou na incorporação do gênero de maior sucesso: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 77). O filme de ação e de denúncia seria retomada por Babenco em *Pixote, a lei do mais fraco* (80). O enfoque da violência do aparato repressivo se retoma em *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 77), *O Bom Burguês* (Oswaldo Caldeirra, 83), *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 83) e em *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 82). A abordagem das conseqüências psicológicas da repressão política é tratado em *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 84).

A alegoria, na passagem dos anos 70 para os anos 80, aparecerá de outras formas no cinema brasileiro. *A idade da terra* (80) será um marco do filme experimental que se põe como um grande afresco interrogativo dirigido à nação. *Bye Bye Brasil* (Diegues, 80) que traz um diagnóstico da modernização, ou filmes voltados à denuncia da repressão e a questões sociais: *Crônica de um industrial* (Luiz Rosemberg, 76), *A queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier,76), *Eles não usam black-tie* (Hirszman, 80). Ligado ao movimento sindical, emerge um cinema militante mais direto, com Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Leon Hirszman. Nesta linha, Sérgio Toledo e Roberto Gervitz ganharam destaque com o documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (79). Virá de um outro documentário a retomada do diagnóstico totalizante que fecha o ciclo de 20 anos de história: *Cabra marcado pra morrer* (84), de Eduardo Coutinho. Este filme simboliza o momento da abertura ao fazer emergir as personagens que se dispersaram na clandestinidade durante a ditadura.

O período 1985-1990 - A Nova República se inicia com mudanças no perfil da Embrafilme. Há consciência de que é preciso um novo modelo para enfrentar o mercado em declínio, mas a reforma desejada não vem. A força crítica do Cinema Moderno perde seu impulso, no filme histórico e na adaptação literária. Aqui, as exceções são Bressane – com *Brás Cubas* (85) e *Os Sermões* (89) – e Suzana Amaral – com a leitura de Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela* (85).

Na alegoria política, Hugo Giorgetti (*Festa*, 88) faz a sátira da estrutura excludente do país, Cacá Diegues fala da própria situação do cinema em *Dias Melhores Virão* (89) e Jabor focaliza o discurso amoroso com *Eu sei que vou te amar* (84), filme de maior impacto dentro de uma linha realista adotada, entre outros, por Zelito Viana, Jorge Duran, Sérgio Resende, e Carlos Reichenbach, já no final da década, com *Anjos de Arrabalde* (86).

A tônica deste período será dada pelo filmes que assumem uma postura lúdica ou um diálogo franco com os gêneros industriais em diferentes direções, como Lui Faria em *Lili Carabina (*88), Ivan Cardoso (*O Escorpião Escarlate*, 89), Murilo Salles em *Faca de dois gumes* (89). Nesta linha, o dado carcterísitico do período é a emergência de uma nova geração esboçada no Rio Grande do Sul e mais desenvolvida em São Paulo. O destaque é a conhecida trilogia da noite paulista – *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 86), *Anjos da*

Noite (Wilson de Barros, 86) e *Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Alemeida Prado, 87) – mas outras experiências marcam a diversidade aí presente, como o filme político – *Romance* (Sérgio Bianchi, 87) e *Feliz ano Velho* (Roberto Gervitz) –, a retomada do imaginário caipira (*Marvada Carne*, André Klotzel, 85), a homenagem a Humberto Mauro e à bossa nova (Djalma Limongi, com *Brasa Adormecida,* 85), a discussão sobre a identidade sexual (Sérgio Toledo, *Vera,* 1986). A ficção brinca com os gêneros e se afasta da dimensão documental que marcou o Cinema Novo. No fim da década, um curta de um jovem gaúcho (Jorge Furtado, *Ilha das Flores*, 1989) marcará um contraponto, pela paródia lúcida da narração didática televisiva. Mas 1990 confirma a crise anunciada; Collor toma as medidas de extinção que não deixam as tendências mais vivas do momento ganhar corpo.

O período 1990-2000: a retomada - A década traz um perído de três anos muito difíceis; poucos filmes, entre os quais se destacam *O Beijo 2.348/72* (Walter Rogério,1992), *A Grande Arte* (Walter Salles, 91), *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 94), entre outros. A nova produção se torna mais visível apenas em 1994, com uma variedade de estilos que acabou por marcar a década. O cinema de autor ainda domina, embora procure quase sempre a conciliação com o grande público e busque bases dramáticas mais "industriais". O clima cultural não realça questões de princípio como pólos de debate. Impera o pragmatismo, a continuidade com o passado, não a ruptura. Retoma-se o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo do Cinema Novo em chaves diferentes – no grande espetáculo, como em *Canudos* (Sérgio Resende, 97); no filme experimental *Crede-mi* (Bia Lessa, 97); na reciclagem do cangaceiro, como em *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 96), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 96) e *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini, 97); ou na evocação de migrações catalizadas por estagnação econômica e seca, como em *Sertão das Memórias* (José Araujo, 96).

Outros núcleos temáticos se repõem: *Capitalismo Selvagem* (André Klotzel, 93) focaliza a questão da identidade nacional; *Quatrilho* (Fábio Barreto, 95) adapta para o clima do sul brasileiro fórmulas da novela; *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 95) dialoga com a chanchada dos anos cinqüenta e com a televisão recente; *Sábado* (Ugo Giorgetti, 95) satiriza a publicidade e evidencia a distância entre as classes; *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 93) dá continuidade à tradição de alegoria política; *Pequeno Dicionário Amoroso* (97) e *Amores Possíveis* (2000), ambos de Sandra Werneck, retomam a comédia da vida conjugal. Há o filme histórico mais convenciional e há filmes que reconhecem a crise do realismo quando os cineastas se definem pela relação crítica com os gêneros populares em nova chave (o melodrama, o filme *noir*, a chanchada, o *thriller*), como *Os Matadores* (Beto Brandt, 97), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 97) e *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 96). O cineasta se reconhece agora como parte da mídia, peça de um grande esquema de formação da subjetividade cujo foco maior é a TV, como vemos em *Ed Mort* (Alain Fresnot, 97) e *Doces Poderes* (Murat, 96), entre outros filmes.

A compressão do espaço e do tempo própria ao mundo da alta tecnologia deixa suas marcas na forma dos filmes. A freqüência do *topos* da viagem no cinema, como em *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 95) e *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Batista, 98), traz filmes em que a travessia do Atlântico e a expansão portuguesa são tomados em novas dimensões.

A violência social, os impasses econômico-políticos, o adiamento das promessas de qualidade de vida ganham tradução nas telas através de uma galeria de personagens ressentidos, tal como vemos na síntese de Sérgio Bianchi (*Cronicamente Inviável*, 2000), *em A ostra e o Vento* (Walter Lima Jr. 97), *Perfume de Guardênia (*Guilherme de Almeida Prado, 92), *Amélia* (Ana Carolina, 2000*)*, *Um Copo de Cólera* (Aloísio Abranches, 99)*, Coração Iluminado* (Hector Babenco, 98). Esta recorrência também inclui as adaptações de Nelson Rodrigues pelo Grupo Conspiração. O antídoto para tal galeria vem pela comédia:

Amores (98), de Domingos de Oliveira, *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington, *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, cada um a seu modo marcando o diálogo com a televisão. E vem também pelo maior sucesso nacional e internacional da década, a parábola moral de Walter Salles Jr., *Central do Brasil* (98), que começa pela vivência do ressentimento (Dora) e expõe uma via de redenção da protagonista conseguida pelo retorno ao sertão e o contato com a religião popular.

Neste contexto, o documentário ressurge revitalizado, marcando um contraponto ao domínio exercido pelo ressentimento no campo da ficção, seja no trato criativo da religião popular, como nos filmes *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 99), *Fé* (Ricardo Dias, 99), *O Chamado de Deus* (José Joffily, 2001), *Santa Cruz* (João Moreira Salles, 2000), *Coroação de uma Rainha* e *Sonhos e histórias de fantasmas* (Arthur Omar, 93 e 96); ou nas questões sociais (*O Sonho de Rose*, Tetê Morais, 2000), *O Rap do Pequeno Príncipe* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 2000) e *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 99).

CINEMA NOVO

Uma das mais importantes correntes do cinema brasileiro, o cinema novo surgiu como proposta simultânea de ruptura e de vanguarda. De um lado, rejeitou os valores e a linguagem estética da produção de estúdio (Hollywood e a chanchada nacional), como se pode ler em Glauber Rocha (Revolução do Cinema Novo) – "o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração". De outro, assumiu a falta de recursos formais como desafio à criatividade e à autenticidade. Carência que lhe parecia compatível com as contradições socioculturais e as características econômicas de um país dependente e subdesenvolvido. Sob esse aspecto, fez uso constante de técnicas precárias, "artesanais" (som direto, filmagens em locações), sintetizadas na máxima "uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", já que "por originar-se de uma imposição econômica é que a câmera na mão encontra sua maior validez" (Gustavo Dahl, no artigo A Solução Única). Por fim, estreitou os vínculos do cinema com a literatura modernista (adaptando algumas de suas obras) e integrou-se às manifestações nacionalistas e de resistência artística ao autoritarismo então dominante na América Latina, postando-se ideologicamente à esquerda do espectro político. Comparado no Brasil às tendências renovadoras do neo-realismo italiano e da nouvelle vague francesa, o movimento encontrou em Nelson Pereira dos Santos o seu precursor imediato, quando, de maneira cooperada, realizou Rio, 40 Graus (1954/55, com estréia em 56) e Rio, Zona Norte (57). Embora marcados por uma perspectiva ingênua ou maniqueísta, os filmes tiveram a preocupação de, fugindo à paródia típica da chanchada, narrar o cotidiano de favelados – meninos vendedores de amendoins, no primeiro, e as vicissitudes de um compositor popular, no segundo. Nenhum dos dois obteve a recepção esperada, de público e de setores da crítica, mas conseguiram atrair a atenção e o entusiasmo de outros jovens pretendentes ao cinema. De maneira retrospectiva, Paulo Emílio Salles Gomes escreveria mais tarde: "Rio 40 Graus, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época, principalmente, uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora é constatar a profundidade de impregnação brasileira, tanto nos personagens quanto nas situações" (Panorama do Cinema Brasileiro). Também em 1957, em São Paulo, Roberto Santos produziu O Grande Momento, uma visão realista das dificuldades de um jovem filho de imigrantes italianos em seus preparativos para o casamento, seguindo com bastante proximidade os pressupostos da estética italiana. Na seqüência, os curtas-metragens Arraial do Cabo, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro (59), premiado nos festivais de Bilbao e Florença, Couro de Gato, de Joaquim Pedro de Andrade (mais tarde integrado a Cinco Vezes Favela) e Aruanda, de Linduarte Noronha (os dois últimos datados de 1960),

tendo por tema comum a vida de pequenas comunidades marginalizadas, viriam a se constituir nas primeiras realizações do já considerado cinema novo. A consagração da corrente, ao menos nos círculos intelectuais e de aficcionados, já que ela nunca obteve uma difusão realmente popular, ocorreu em 1962. Ano em que chegaram às telas Barravento, de Glauber Rocha, Os Cafajestes, de Ruy Guerra, Porto das Caixas, de Saraceni, e Cinco Vezes Favela, patrocinado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), reunindo os seguintes episódios: Escola de Samba, Alegria de Viver, de Cacá (Carlos) Diegues, Um Favelado, de Marcos Faria, Zé da Cachorra, de Miguel Borges, Pedreira de São Diogo, de Leon Hirszmann, e o já citado Couro de Gato. Neles, como em outros que viriam a seguir, prevalecem a denúncia social e uma clara oposição entre o "popular" e o "burguês". As classes proletárias ou as camadas pobres, pelo fato de sobrevierem em condições de exploração, são portadoras de virtudes, enquanto as burguesas representam os vícios e as iniqüidades. Num artigo publicado n'O Metropolitano (órgão de imprensa da União Nacional dos Estudantes), Glauber distinguiu então aqueles que, em sua opinião, praticavam um "cinema de espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios", e os que exprimiam a "transformação de nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação" (Cinema Novo, face morta e crítica). Entre os últimos, os verdadeiros "cinema-novistas", alinhavam-se, além do próprio Glauber, Ruy Guerra, Nelson Pereira, Paulo Saraceni, Alex Viany, Joaquim Pedro, Hirszman, Gustavo Dahl, Jean Claude Bernadet, Roberto Pires, Mário Carneiro, Marcos Farias, David Neves e Miguel Borges. Sob essa perspectiva, filmes e diretores como Anselmo Duarte (O Pagador de Promessas), Roberto Farias (Assalto ao Trem Pagador) ou Carlos Coimbra (A Morte Comanda o Cangaço) eram taxados de ideólogos do "entorpecimento", o que gerou uma ruptura da direção do *CPC com o grupo de cineastas. Dessa época ao início do decênio seguinte realizou-se a filmografia principal do movimento: Boca de Ouro, Vidas Secas, Como era gostoso o meu francês e Azyllo muito louco, de Nelson Pereira dos Santos; Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, de Glauber Rocha; Os Fuzis e Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra; O Desafio e Capitu, de Paulo César Saraceni; Ganga Zumba, A Grande Cidade e Os Herdeiros, de Cacá Diegues; A Falecida e São Bernardo, de Leon Hirszman; O Padre e a Moça e Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade; O Bravo Guerreiro, de Gustavo Dahl; Opinião Pública e Pindorama, de Arnaldo Jabor; Menino de Engenho e Brasil Ano 2000, de Walter Lima Júnior, e A Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos, ainda que este não se tenha considerado publicamente um participante. Na opinião de Fernão Ramos (Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro), é possível distinguir-se três "trindades" na história do cinema novo: "A primeira 'trindade' seria composta por Deus e o Diabo na Terra do Sol, Os Fuzis e Vidas Secas... Sua principal marca seria a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbram conflitos de cunho político. A segunda 'trindade', posterior ao golpe de 64, é contemporânea de um momento de forte autocrítica: O Desafio, Terra em Transe e O Bravo Guerreiro. E a terceira 'trindade' – realizada no final da década e possuindo fortes tons alegóricos, com a preocupação de representar o Brasil e sua história – O Dragão da Maldade, Os Herdeiros e Os Deuses e os Mortos... A primeira trindade... é marcada pela imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do 'habitat' natural dos próprios cineastas (jovens da classe média urbana)". No segundo momento, o fundo que se compartilha é o das angústias do intelectual face às elites latino-americanas, corruptas, cínicas e violentas, e a alienação petrificada das classes exploradas. O resultado do conflito conduz o protagonista a uma profunda crise existencial e a uma verdadeira aporia da ação política. A última fase (que também incluiu Pindorama, Brasil 2000 e Macunaíma) foi aquela que, "além da alegoria espetacular como forma de atingir o grande público, apresenta em geral uma narrativa fragmentada ao nível da intriga, desenvolvimento de personagens desvinculados de motivações psicológicas e,

principalmente, uma forte atração pelo dilaceramento das emoções extremas, os longos berros e movimentos convulsivos". Estética que, embora preocupada em adaptar-se aos aspectos comerciais, mesmo assim não alcançou repercussão popular, com exceção de Macunaíma.

CINEMATECA
Instituição pública ou fundação privada encarregada de adquirir, conservar, recuperar e difundir obras cinematográficas, seja as de um país, seja mundiais. De modo mais corrente, os critérios de exibição dos acervos baseiam-se em projetos específicos, baseados em temas e períodos históricos. Atividades paralelas ou complementares costumam fazer parte da política de ação das cinematecas, incluindo palestras, seminários e edição de periódicos, livros ou catálogos.

CINESCÓPIO
Aparelhagem que transfere as imagens eletrônicas de vídeo para películas fotossensíveis de cinema ou de fotografia. Realiza assim uma operação inversa ao do *Telecine.

CINÉSICA
Do grego *kínesis*, movimento, corresponde ao estudo dos gestos ou dos movimentos corporais socialmente disseminados ou artisticamente previstos, portadores de significados convencionais ou simbólicos. Abrange, assim, a linguagem gestual religiosa e litúrgica de sacerdotes, a das cerimônias militares, a gestualidade manual de comunidades étnicas ou sociais, os gestos corporais mais recorrentes de figuras pictóricas ou escultóricas, a mímica ou a pantomima, os passos marcados de dança (coreografia) e das interpretações dramáticas, os modos de andar e os movimentos significativos de cabeça, as posições sexuais, a expressão visual oratória ou os gestos mais comuns e repertoriados de agradecimento, de cortesia e representativos de sentimentos como alegria, espanto, admiração, medo, desprezo ou agressão, entre outros. *Expressão e *Gesto.

CINÉTICA, ARTE. *ARTE CINÉTICA

CINZEL, CINZELAR
Lâmina metálica com ponta cortada em bisel, isto é, chanfrada, que serve para entalhar ou esculpir peças em madeira, pedra, marfim, ou traçar desenhos em chapas metálicas. Daí o ato de cinzelar ter o significado de esculpir ou gravar.

CIRANDA
Dança e música de roda (ou ainda de ronda), tanto infantil quanto adulta, proveniente de Portugal e aclimatada a diversas regiões brasileiras. Como brincadeira ou folguedo, a ciranda pode conter uma roda apenas ou ser constituída por dois círculos concêntricos. Entre as possíveis evoluções, conduzidas tradicionalmente pelo mestre cirandeiro, há deslocamentos para a direita e para a esquerda, o fechar e o abrir da roda ou os giros de alguns ou de todos os participantes, simultaneamente. Entre as tradicionais cirandas infantis, cantadas, podemos lembrar: "Ciranda, Cirandinha", "A Canoa Virou", "Capelinha de Melão", "Eu sou Pobre, Pobre, Pobre"; já entre as cirandas adultas, mencionam-se as modalidades "Roda de Passeio", "Roda de Valsar", "Roda de Mazurca" ou "Roda de Tropel", todas do folclore de Alagoas. Os instrumentos mais corriqueiros são o bombo, a caixa, o ganzá e instrumentos de sopro, como flauta e clarineta. Embora haja referências a uma origem espanhola para a denominação – *zaranda*, ou peneira de farinha – o pesquisador Leite de Vasconcelos defende a proveniência semântica da palavra *serões*, com o significado de trabalho coletivo de mulheres, ou *serandas*.

CIRCO

À diferença de outros espetáculos cênicos, como o teatro, a dança ou o cinema, as artes circenses não têm por função *representar*, mas, principalmente, *exibir* técnicas ou *demonstrar* perícias físicas pouco usuais, ou seja, virtuosísticas. Observadas de modo individual, cada uma das habilidades que lhe caracterizam são mais antigas do que a estrutura contemporânea do próprio circo. A acrobacia chinesa, por exemplo, já se encontrava registrada no início do segundo século da era atual na "Crônica da Capital Ocidental", um livro memorialístico de Zhang Heng. Ali se descrevem exercícios de equilíbrio na corda bamba e com bolas, acrobacia corporal sobre as mãos e estacas. Também os saltimbancos (saltadores acrobáticos), bobos e bufões possuíam uma longa tradição medieval, inserida nos espetáculos e teatros populares ambulantes. Por outro lado, nada tem a ver com o antigo circo do período romano, destinado a corridas de carros (bigas, trigas e quadrigas) e a combates mortais de gladiadores. Para os historiadores modernos ocidentais, costuma-se datar o nascimento do circo a partir do momento em que o inglês Philip Astley começou a promover exibições acrobáticas sobre cavalos amestrados em 1768. Astley, após abandonar a cavalaria do exército britânico, decidiu-se por montar um espetáculo no qual mantinha um cavalo a galope, no interior de um círculo, sabendo que a força centrífuga desse movimento lhe permitia conservar o seu próprio equilíbrio no dorso dos animais. Para preparar a série de demonstrações e atiçar a curiosidade popular, acrescentou ao jogo eqüestre um grupo de equilibristas sobre cordas, alguns saltadores e um palhaço. Assim sendo, o entendimento do circo como reunião e demonstração de artes corporais variadas, em um mesmo local de espetáculo, o picadeiro, consolidou-se apenas na segunda metade do século XVIII. As habilidades aí demonstradas envolvem portanto riscos, dificuldades crescentes, tensão, concentração mental e exatidão de gestos por parte de seus artistas, enquanto ao público cabem o divertimento, a evasão, o espanto, a admiração e o deslumbramento. Como já mencionado, a equitação esteve na origem do circo e os seus números permaneceram como as principais atrações durante vários anos, tanto na Inglaterra quanto na França e Alemanha, onde então se criaram as "escolas superiores" de adestramento, destinadas exclusivamente ao circo. Com a equitação afirmou-se também o primeiro nome de vulto internacional, Andrew Ducrow, logo seguido por outros ginetes, como Billy Bell e, sobretudo, John Clarke e o francês Laurent Franconi. Logo no início do século XIX, outras técnicas foram sendo incorporadas ao centro eqüestre, dando uma configuração definitiva ao espetáculo circense. A reunião de artes diversas estimulou o abandono de galpões ou de teatros fixos em que se davam os exercícios de equitação, fazendo surgir as imagens imorredouras do circo como o espaço da lona e de um permanente nomadismo: as acrobacias ginásticas de solo, de cordas (ou arame) e de trapézio, os malabarismos com objetos (bastões, pelotas, pratos ou argolas), o histrionismo (a arte do palhaço), os domadores de animais, domésticos ou selvagens, o ilusionismo (mágica ou prestidigitação) e o contorcionismo. No trapézio sobressaíram-se, entre vários outros, Jules Léotard, criador do vôo livre entre as barras móveis, e Ernest Clarke (primo de John Clarke), introdutor do salto mortal triplo. A enorme galeria dos palhaços, também acrobatas, malabaristas, mímicos e, não raras vezes, músicos, começou a formar-se com as figuras do inglês Foottit, e de seu companheiro Chocolat (cubano emigrado), na segunda metade do século XIX. A partir de então, outros palhaços tornaram-se personalidades lendárias, como os ingleses John e William Price (retratados por Renoir), o suíço Grock, o italiano Achille Zavatta, o trio ítalo-francês dos irmãos Fratellini, o russo Popov ou os brasileiros Piolim, Carequinha e Arrelia. Por influência do mais antigo teatro ambulante ou de feira, criou-se em fins do século XIX o circo-teatro, no qual predominaram, enquanto durou, as adaptações melodramáticas e populares de textos ou de assuntos diversos – mitológicos, religiosos, literários ou mesmo de fatos cotidianos ou jornalísticos. Já na última

década do século XX, cresceu o movimento internacional do chamado Novo Circo (de que são exemplos o canadense *Cirque du Soleil* e o Circo Imperial da China), caracterizado sobretudo: pelo abandono de espetáculos com animais; ênfase nas habilidades corporais (funambulismo, trapézio, contorcionismo, malabarismo, etc); tratamento cênico grandioso (figurinos requintados, coreografias, sonoplastia e iluminação pré-gravadas), auxiliado por tecnologias computadorizadas.

CIVILIZAÇÃO CLÁSSICA, HELENISMO

Origens e algumas conceituações - O termo "clássico" designou inicialmente o cidadão romano que ocupava, por sua riqueza fundiária, a primeira ou mais elevada "classe" social na reforma censitária implantada por Sérvio Túlio (rei lendário de Roma do século VI a.C.) e que lançou as fundações de uma política de emancipação dos plebeus. A partir deste ponto de vista socioeconômico, começou a adquirir a conotação de um indivíduo, de uma família ou de uma camada social detentora igualmente de prestígio e de excelência na formação educacional. Apenas no século II de nossa era, passou ao universo das artes, e, primeiramente, por referência aos escritores. Essa nova acepção deu-lhe o gramático e crítico literário Aulo Gélio (autor das Noites Áticas), ao designar como "classicus scriptor" os representantes anteriores da literatura romana (Catão, Ênio, Plauto, Virgílio), até a época de Augusto. Por conseqüência, o clássico tornou-se um autor distinguido e admirado por sua correção gramatical e beleza das formas lingüísticas empregadas. Uma idéia consolidada pelos eruditos de Alexandria, que o estenderam aos mais antigos escritores gregos, inclusive aos filósofos e historiadores.

De um ponto de vista genérico, isto é, independente de época histórica, cremos que o trecho seguinte, de autoria de Sainte-Beuve, e escrito na primeira metade do século XIX, nos ofereça uma arguta introdução ao tema: "O verdadeiro clássico, como gostaria de ouvir definido, é o autor que tenha enriquecido a mente humana, aumentado o seu tesouro e sido causa de um avanço; que tenha proposto uma moral e não um pensamento equivocado, ou ainda revelado alguma paixão eterna naquele coração para quem tudo parecia conhecido ou já descoberto; que tenha expressado seu pensamento ou feito uma invenção, não importa sob que forma, mas provida, em si mesma, de grandeza e refinamento, de sensibilidade e beleza; aquele que tenha falado em seu estilo peculiar, um estilo encontrado para ser também o do mundo inteiro, um estilo novo sem neologismo, novo e antigo, agradavelmente contemporâneo em todos os tempos" (O que é o Clássico).

O mítico antes do clássico - A importância da assim chamada civilização clássica, que tem seu início no final do século VI e início do V a.C., na Grécia, e se estende ao término do período helenístico, por volta do século IV d.C., na maior parte da Europa, corresponde a uma das duas principais matrizes ou fundamentos da cultura ocidental até os nossos dias. A outra provém, evidentemente, da religião judaico-cristã, ou, de modo ainda mais conciso, do judaísmo helenizado, que outra coisa não é senão o cristianismo. As idéias e as práticas da política, do direito, da democracia e do individualismo, no interior das cidades-Estados, a necessidade do conhecimento livre, racional e investigativo (ao mesmo tempo filosófico e científico), as noções de história e de virtude moral, as expressões artísticas modelares (em forma e conteúdo), rompem, de maneira global, e apesar de suas variadas contradições ou paradoxos, com o passado arcaico e mitológico até então predominante e de influência oriental (babilônica, egípcia ou persa).

Com as progressivas invasões dos dórios nas regiões do mar Egeu, a partir do século XII, e que aos poucos chegaram aos territórios centrais da Grécia, os mais antigos aqueus e jônios também se deslocaram sucessivamente para as costas da Ásia Menor (na atual Turquia e ilhas adjacentes), fundando colônias que logo se tornaram importantes centros de comércio, de produção artesanal e de vida cultural refinada (como Éfeso, Mileto ou Samos).

E foi nesse ambiente já apartado das tradições mito-poéticas e das sociedades arcaicas que se deu o chamado "milagre grego".

O pensamento mítico possuía como substrato e forma privilegiada de existência um vínculo estreito entre a memória coletiva (*Mnemósyne*) e sua permanente recordação (*Anamnesis*) ou *comemoração* (o rememorar em conjunto) dos feitos passados, a conservação oral e religiosa das reminiscências. As origens do universo, o nascimento da raça (*genos*), as hierarquias sociais, os atributos psicológicos, as paixões e o destino dos homens, as regularidades e alterações naturais provinham ou dependiam firmemente das origens do tempo e das ações ou intervenções divinas. O pensar, o conhecer e o agir pela recordação viva dos antepassados, de suas regras e valores, mantinham a coesão social ao custo de uma invariância das tradições. Os cultos familiares e públicos, o canto poético dos aedos e a função dos videntes expressavam essa permanente sintonia e respeito com o passado e com o sobrenatural, a fim de que o presente e o futuro não viessem a degenerar; e se desviados, pudessem ser recompostos. A sabedoria dos magos-adivinhos, como Ábaris, Hermotino, Epimênides ou Ferecides, assentava-se em um poder aristocrático, fora do âmbito comum. Ela enxergava o invisível, o mistério que habitaria as coisas do mundo. A forma de captar o que se encontrava por detrás das aparências provinha de uma capacidade individual, doada por graça divina: isto é, por revelação ou epifania. É o que se encontra na Ilíada, por exemplo, quando se quer entender a cólera de Apolo contra os gregos aqueus. Somente Calcas, o melhor dos áugures e guardião da memória, pode responder. Pois ele sabe "tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será".

Trata-se ainda daquela indispensável invocação às musas, para que elas fizessem lembrar as hierarquias, como constantemente procedem Homero e Hesíodo ("Divina Musa, canta a ruinosa ira de Aquiles, filho de Peleu... Começa quando primeiro brigaram Agamémnon, rei dos homens, e o grande Aquiles"). O pensamento explicava a atualidade vivida por uma visão instantânea das origens sagradas (a epoptéia), uma realidade pretérita e essencial, envolta em mistérios, e acessíveis somente a iniciados, mas cujas modificações poderiam ser desastrosas, se esquecidas ou transgredidas. Mesmo com o posterior desenvolvimento da filosofia e da tragédia clássicas, muito desse *ethos* permanecerá vivo, definindo, em grande parte, a realidade e o conflito dos dramas (tragédias e comédias). Memória e intuição sagradas fundamentavam assim as percepções de mundo, as relações sociais e as expressões artísticas.

Racionalismo e investigação filosófica - O conhecimento da era clássica começa a se configurar, por afastamento ou oposição às formas arcaicas, com os pensadores jônicos e sua "filosofia natural", genericamente denominada de pré-socrática. O campo de interesse e de especulação desvencilha-se gradativamente da fisionomia sagrada e iniciática dos relatos míticos. A razão (o *logos* grego, ou a *ratio* latina) passa a adquirir preeminência sobre a antiga cosmogonia. Seus princípios são os da inteligibilidade do mundo e da *theoria,* isto é, o de uma contemplação humana que concebe e explica os fenômenos físicos, naturais, sem necessidade ou recorrência religiosas. A realidade das coisas, perceptível ou não de maneira imediata, é possível de ser apreendida pelo intelecto.

Ao mesmo tempo, o sujeito que conhece também é racional, e pode exprimir-se de maneira ordenada e clara. Essa capacidade de raciocinar e de refletir, seja por movimentos internos, seja pelo debate (dialética) com o outro, constitui o caminho mais correto para a exata compreensão dos fenômenos, naturais e sociais. Exemplificando, a Terra, para os poetas-videntes, era um disco achatado, contornado por um rio circular, que em si mesmo se depositava (o Oceano), e encimada por uma tigela invertida, o céu de bronze. Sua fixidez estava garantida por raízes profundas, as raízes do mundo. Em outra versão, a de Hesíodo, o fundo da terra assentava-se sobre um jarro imenso, em cuja extremidade superior encontrava-se uma passagem estreita, após a qual turbilhonavam os ventos. Foi Zeus

quem selou esta perigosa abertura para que a ordem das coisas se conservasse. Nessas idéias, o céu de bronze é o mais perfeito e indestrutível dos espaços. A terra é o local dos homens, dependentes dos deuses e de seus caprichos, e o espaço das mutações; o subsolo, por fim, constitui o terreno da morte e da decomposição. O mundo exprimia-se hierarquicamente por degraus.

Já para Anaximandro (século VI a. C.), e diferentemente, a terra é uma coluna situada à eqüidistância de todos os pontos celestes, e esta centralidade geométrica é que lhe permite não apenas a imobilidade, como a estabilidade. A noção de forças físicas contrárias que se anulam substitui as explicações arcaicas, de fundo mágico-genealógico. É ele o primeiro a admitir, e apenas teoricamente, a existência de antípodas, simetricamente localizados. O que é o alto para uns, será o baixo para o seu contrário; o que se encontra à esquerda, para os primeiros, será a direita para os opostos. Logo, uma visão relativista para relações espaciais, geometricamente pensadas. Se o mito entendia os fenômenos e a criatura humana por significados decorrentes de uma *forma de narração*, altamente simbólica e imaginativa, e na qual se juntavam fragmentos de realidade, a razão clássica procurou estabelecer uma unidade, do princípio ao fim, eliminando ou explicando as ambigüidades. Os novos intentos estavam ancorados na coerência e na construção de conceitos claros e prováveis, ou seja, passíveis de demonstração pelo entendimento.

A respeito desse acontecimento crucial para o ocidente, afirmou Hegel em suas Preleções sobre a História da Filosofia: "A proposição de Tales de que a água é o absoluto ou, como diziam os antigos, o princípio, é filosófico; com ela, a Filosofia começa, porque através dela chega à consciência de que o um é a essência, o verdadeiro, o único que é em si e para si. Começa aqui um distanciar-se daquilo que é em nossa percepção sensível: um afastar-se deste ente imediato – um recuar diante dele. Os gregos consideravam o sol, as montanhas, os rios, etc, como forças autônomas, honrando-os como deuses, elevados pela fantasia a seres ativos, móveis, conscientes, dotados de vontade. Isto gera em nós a representação da pura criação pela fantasia – animação infinita e universal, figuração, sem unidade simples. Com esta proposição está aquietada a imaginação selvagem, infinitamente colorida de Homero; este *dissociar-se de uma infinidade de princípios*, toda esta representação de que um objeto singular é algo que verdadeiramente subsiste para si, que é uma força em si, autônoma e acima das outras, é sobressumida e assim está posto que só há um universal, o universal ser em si e para si, a intuição simples e sem fantasia, o pensamento de que *apenas um é*". Por um caminho semelhante, lê-se em Nietzsche: "A filosofia grega parece começar com uma idéia absurda, com a proposição: a *água* é a origem e a matriz de *todas* as coisas. Será mesmo necessário nela nos deter e levá-la a sério? Sim, e por três razões: em primeiro lugar, porque essa proposição enuncia algo sobre a origem das coisas; em segundo, porque o faz sem imagem e fabulação; e enfim, porque nela, embora apenas em estado de crisálida, está contido o pensamento: '*Tudo é um*" (A Filosofia na Época Trágica dos Gregos).

Assim, os primeiros filósofos, como Tales, Anaxímenes, Heráclito, Pitágoras ou Parmênides, introduziram uma forma de pensamento já dissociada da antiga cosmogonia – a cosmologia. Deixando os deuses e suas manifestações de lado, por meio das quais se justificavam as características da natureza e a condição humana, procuraram oferecer explicações racionais e sistemáticas sobre a origem, as regularidades, as diversidades e as transformações do mundo. E de modo geral, asseguraram que o cosmo não pode provir do nada. Logo, sempre deve ter existido, de uma forma ou de outra. Um princípio uno (seja ele a água, o ar, o fogo ou os átomos), imperecível – a própria Natureza (*physis*) – é capaz de múltiplas criações e estados; as mudanças decorrem de um movimento inerente aos corpos, de suas constituições e qualidades, independentemente de uma vontade sobrenatural ou sobre-humana. São leis naturais. Todo o saber antigo, que a memória não se cansara de relembrar, converteu-se então numa questão aberta, em objeto de

discussão, numa busca da qual o indivíduo não somente pode participar, como o distingue verdadeiramente dos animais e dos "bárbaros". A filosofia fez o seu aparecimento não apenas como *espanto* (*ta thaumazein*, escreve Aristóteles), como sensação de deslumbramento e mistério perante os fatos e fenômenos da vida, mas sobretudo como polêmica, discussão, como exercício ordenado de inquirir e responder.

O uso da razão (que pergunta, duvida e afirma) tornou-se, portanto, um componente fundamental da civilização clássica ocidental, naquilo que diz respeito à busca do saber teórico e de sua aplicação prática. Os componentes fabulosos e nem sempre verossímeis dos relatos míticos continuaram a existir e a encantar os homens, mas num terreno próprio, o das artes literária, plástica e dramática. Ainda que se utilizando da reminiscência e da memória em sua doutrina das Idéias, Platão as utiliza no quadro de uma investigação diferenciada, ou seja, na tentativa de assegurar a estabilidade e a realidade de conceitos lógicos, de razão, só possíveis de serem apreendidos pela superação dos sentidos e das aparências que eles revelam.

Duas ciências: medicina e história - Ainda que os filósofos naturalistas tivessem a tendência a produzir um conhecimento antes de tudo lógico e teórico (que comentadores atribuem, em boa parte, à organização escravista da sociedade), a larga experimentação no campo da medicina apontava os caminhos para a elaboração de um saber verdadeiramente científico, metodológico, recuperado e desenvolvido, a partir do Renascimento, por variadas disciplinas naturais. Desde Alcméon (século VI a.C.) e Hipócrates (séculos V e IV a. C.), a arte da medicina baseou-se na verificação empírica dos fatos e dos sintomas, no estudo das analogias e dos contrastes entre os experimentos, a fim de que as generalizações pudessem ser alcançadas. Como assinala Cornford (*Principium Sapientiae*), "... foi por volta dos princípios do século V que a medicina se libertou de sua fase mágica para se aperceber claramente da importância suprema da observação cuidadosa. A escola hipocrática é merecidamente célebre, ainda hoje, pelos minuciosos registros de casos individuais conservados em livros como o das "Epidemias". Estes registros eram conscientemente feitos para servir de base indispensável às regras generalizadas da prática médica". O *Corpus Hippocraticum*, um conjunto de 58 livros de autores e épocas diversas deste período clássico, dá ênfase ao necessário acompanhamento do curso das doenças após o diagnóstico, com o intuito de estabelecer as causas e comprovar a eficiência dos remédios. No III século a.C., Herófilo ampliou de modo considerável os conhecimentos morfológicos sobre o cérebro, os órgãos da visão e os sexuais. É ele o responsável pelo estabelecimento dos estudos sobre anatomia, assim como Erasístrato, seu contemporâneo, pelos de fisiologia, incluindo-se aquela relativa ao sistema nervoso, o que o levou a negar a epilepsia como "doença sagrada".

Foi ainda a civilização clássica a criadora da cronologia humana ou História, uma narrativa que, deixando de lado descrições e explicações míticas, "humanizou" os acontecimentos vividos pelas sociedades. Heródoto (século V) dedicou-se em suas Histórias (nove livros) às guerras médicas (invasões persas), chamando-as "exposição de pesquisas". Com isso, propunha-se a investigar de modo documentado os assuntos escolhidos, empreendendo viagens que lhe dessem a oportunidade de se familiarizar com os povos participantes das guerras, seus hábitos cotidianos, crenças e formas de governo. À observação direta aliou a compulsão de textos e o recolhimento de tradições orais, mesmo que nelas não acreditasse ("De minha parte não lhes dou crédito, o que não os impede de dizê-lo, até sob juramento"). Essa busca pela verificação ou pelo "domínio dos fatos" fez com que a história assumisse um caráter racional ou científico. Heródoto serviu como exemplo para Tucídides, o segundo grande historiador grego das guerras do Peloponeso (que opuseram Atenas e Esparta e seus respectivos aliados). A técnica peculiar de confrontar opiniões e partidos opostos, o agudo senso de realismo e a

capacidade de apreender detalhes e de formular induções explicativas dos fenômenos são realmente admiráveis. Seguiu-se-lhes Xenofonte, que deu continuidade, nas Helênicas, aos relatos posteriores e às conseqüências do conflito (entre 411 e 362). Amigo e biógrafo de Sócrates (Memoráveis), escreveu ainda a Anábase (a retirada dos 10 mil), a Ciropedia (biografia romanceada de Ciro) e ensaios de economia doméstica (Econômico, as Rendas).

Educação, valores e política - Outro aspecto de profundas influências para o legado ocidental é que o saber, antes reservado aos círculos restritos e hereditários dos magos e videntes (de origem nobre), tornou-se gradativamente público e aberto, na forma de Ensino e de Escola. A educação passou a acompanhar, de modo convergente, a exigência de leis escritas e sua publicização, nas freqüentes lutas políticas entre aristocratas e camadas populares. Os novos filósofos, sofistas ou socráticos, devotados agora aos valores e comportamentos humanos em sociedade, e às investigações sobre as condições do próprio ato cognitivo, dirigiam-se a todos os cidadãos livres, criavam campos acirrados de discussão em praça pública (a ágora), propondo a necessidade prática e o exercício permanente de um conhecimento laico e exotérico. Como afirma Aristóteles (Ética a Nicômano), os "belos feitos" que imortalizam o homem e a cidade só podem ser produzidos na medida em que a liberdade coincida com a mais primária de nossas condições, que é a de ser um "animal dotado de fala, de razão" (*zoon logon ekhon*). De passagem, diga-se que a noção fundamental dos "belos feitos", isto é, a necessidade de produzir ações e obras que mereçam a instauração de uma memória, de um registro que ultrapasse a efemeridade da vida, provém da velha estirpe dos guerreiros homéricos. Está no ideal do "kléos", da fama ou da glória que Aquiles persegue: "Se continuar a lutar ao redor de Tróia, / não voltarei mais à pátria (ao lar), mas glória imortal hei de ter: / se para casa voltar, para o grato torrão de nascença, / da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa conseguirei" (tradução de Carlos A. Nunes).

É comum dizer-se que entre os gregos a idéia de saber não se transformou em experimentação ou criação tecnológicas, em mecânica aplicada ou ciência positiva (características dos períodos moderno e contemporâneo). Tal fato, no entanto, não invalida ou exclui o uso pragmático da filosofia clássica. O que se deve realçar, dada a sua importância universal, é que as preocupações e as finalidades práticas do conhecimento estiveram voltadas paras as ações sociais, individuais e coletivas, dos próprios cidadãos, isto é, para a procura do bem pessoal (as virtudes morais) e para a política (o bem da comunidade, ou bem comum).

Embora diferentes aos olhos contemporâneos, é na Grécia do século V a.C. e na Roma Republicana que as noções fundamentais de política, de cidadania e de liberdade puderam se desenvolver e apaixonar os homens. O absolutismo de tipo oriental foi sendo gradativamente posto de lado para que se formulasse a idéia de *Politeia*, isto é, a de poderes consensuais, mais ou menos amplos, dependendo da configuração oligárquica ou democrática, incluindo-se a existência de partidos. E os primeiros exemplos de governos populares, compartilhados pelos pobres, já se encontram no século VI em Mileto, Mégara e Samos, antes que as reformas sociopolíticas de Sólon e de Clístenes propiciassem a sempre mencionada *demokrateia* de Atenas, a de Címon e a de Péricles, ambos aristocratas. Assim, o autogoverno, a responsabilidade cívica, a participação direta em todos os assuntos públicos constituíam uma forma superior (e, sob certos aspectos, insuperável) de convivência social. Qualquer cidadão acima de dezoito anos era, ao mesmo tempo, legislador, juiz e administrador, fosse na Assembléia, geral e soberana, fosse no Conselho (a *boulê*, órgão encarregado de preparar os trabalhos da Assembléia) ou no corpo de jurados. Ser governado significava, antes de tudo, "poder governar". Esse orgulho da vida democrática está bem registrado na Oração Fúnebre de Péricles: "Um homem que

não toma parte nos assuntos públicos, chamam alguns um homem sossegado; nós, atenienses, o chamamos de inútil".

Na mesma época, Roma se desfazia das instituições monárquicas e inaugurava o longo período de uma república modelar (face ao poder hereditário ou vitalício), baseando-se nas magistraturas. Após a expulsão dos reis tarquínios em 509 a.C., surgiram as figuras dos cônsules, em princípio dois e, a seguir, dez, ou decenvirato, que, por pressões populares, redigiu então as primeiras leis do Estado, as Doze Tábuas. O Senado e o consulado, órgãos de referendo e de administração em defesa dos patrícios (nobreza latifundiária), tiveram aos poucos de fazer concessões políticas aos plebeus (comerciantes, pequenos lavradores, artesãos), embora conservassem a prática do clientelismo. Mesmo assim, a partir de 367, reservou-se um lugar no consulado para um representante do povo e, de 326 em diante, diversas instâncias populares, como as Assembléias da Plebe (*concilia plebis*) e o Comício Centurial, refrearam e dividiram o poder político, já que, pelo Comício, os mais pobres exerciam influência na eleição dos magistrados. A *res publica* latina equivaleu, em grandes traços, à *politeia* grega, no sentido de se buscar formas conciliatórias e de se considerar a comunidade dos cidadãos, erguendo-a sobre leis iguais, a única forma de se estabelecer uma justiça mínima e evitar o arbítrio do despotismo. Apesar dos costumes da corrupção, não foi à toa que o historiador grego Políbios elogiou o equilíbrio entre as instituições legislativas, executivas e judiciárias romanas. Os Estados e as teorias políticas modernas e contemporâneas evoluíram a partir dessas características, apesar da longa fase posterior do império. E uma das mais significativas contribuições da civilização romana no período clássico foi justamente a da construção e implantação do Direito (público e privado). É aqui que se podem encontrar as idéias e as práticas fundamentais da temporalidade, da responsabilidade ética e da colegialidade no exercício do poder público ou soberano.

Artes plásticas - Quanto às artes clássicas, sua grandeza foi a de aliar habilmente certos aspectos ou princípios raramente alcançados, pois quase sempre excludentes: a) o domínio formal da matéria; b) a exigência de clareza e entendimento, conduzindo a uma estrutura intelectualizada e refletida; c) a imaginação e a paixão pelas grandes obras, ou os "grandes feitos", a que aludimos anteriormente. Pois a única forma do homem aproximar-se da condição divina, de sua eternidade, é a conquista de uma Memória, de uma lembrança que nos "salve" da consciência e do destino trágicos da vida. Os "belos feitos" não dizem pois respeito à riqueza material, mas à excelência da vida política, ao heroísmo guerreiro e à criação artística.

A escultura e a pintura, por exemplo, buscaram sempre unir a *representação naturalista* (uma identidade de base entre a obra e seu objeto de referência) com a *idealização*, ou seja, com uma proporcionalidade estudada que ultrapassasse as imperfeições naturais. Podemos pensar em uma espécie de simbiose simbólica entre o caráter "realista" da vida democrática e a aspiração "idealista" dos sentimentos aristocratas. Esse impulso para a criação de algo superior, mas que não se desvencilha da natureza fatual e perceptível das coisas, provinha da idéia e do valor atribuído à *kalokagathia* – "o mais belo e melhor". Citando Sócrates, escreveu Xenofonte a esse respeito: "Não é imitando as formas belas – pois não é fácil encontrar um homem irrepreensível em tudo – e reunindo, a partir de uma multidão, o que cada indivíduo tem de mais belo que dais a todos os corpos belas aparências? É exatamente assim, diz ele (Sócrates), que lhas conferimos" (Fontes Antigas sobre a História da Formação da Arte entre os Gregos, de J.Overbeck). Séculos depois, em Alexandria, o filósofo Plotino ainda poderia dizer: "... deve-se saber igualmente que as artes não se contentam em reproduzir o visível, mas remontam aos princípios originários da natureza; e que, além disso, elas põem e acrescentam muito delas mesmas quando o objeto representado é defeituoso, isto é, imperfeito, pois elas possuem o sentido da Beleza.

Fídias criou seu Zeus sem imitar nada de visível, mas deu-lhe os traços sob os quais o próprio Zeus teria aparecido se quisesse mostrar-se ao nosso olhar" (Enéadas). A *kalokagathia* realizava-se por este jogo entre a imitação (*mimese*) e a inovação ou criação (*heurésis*). Entre os grandes pintores da era propriamente clássica, ganharam renome Apolodoro, Zêuxis e Parrásio (no século V); e no período helenístico (greco-macedônico), Apelles e Paúsias de Sícion (século IV).

Os templos e as esculturas dos frontões de Aféia (em Egina) e de Zeus (em Olímpia), construídos no início do século V, já apresentam fortes tendências ao naturalismo, à perspectiva espacial, à imitação das formas apreendidas pelos sentidos. Essa objetividade, só em parte realista, evoluiu para a captação e a representação do *movimento*, exigindo então um aperfeiçoamento magistral das técnicas pictórica e escultórica (nesta última com trabalhos em mármore e bronze). E assim, as concepções arcaicas da retangularidade, da frontalidade e da rigidez dos volumes foram sendo abandonadas até os fins do império romano, reaparecendo na Renascença. Uma revolução, portanto, que deitou raízes profundas nas artes visuais do ocidente. No terreno da escultura, artistas como Míron, Policleto, Fídias ou Praxíteles definiram classicamente a beleza como conjunto ou união de simetria, proporcionalidade e flexibilidade. O valor supremo da arte, em quaisquer de suas manifestações, estava em suplantar as desmedidas ou desequilíbrios da natureza por uma ordem intelectual ou disciplina das formas, em substituir a aparência caótica do mundo por uma racionalidade regrada e submissa.

Arquitetura - Na Grécia clássica, a arquitetura religiosa construía-se a partir de uma plataforma retangular elevada, a qual servia de base para uma série de colunas (colunata). Sobre essas descansava o entablamento, a seção transversal contínua de sustentação do telhado, composto pela arquitrave e o friso. O interior comportava dois ou três aposentos, na dependência das dimensões gerais do edifício: necessariamente o pronau (vestíbulo) e a nau (a cela, ou morada do deus); eventualmente, um átrio posterior, o opistódomo. Como casa sagrada do deus, o templo não se destinava ao culto, realizado a céu aberto (como as representações dramáticas e as discussões políticas na ágora) ou nos corredores formados pelas colunas, o peristilo. Sua concepção arquitetônica realizava, portanto, a idéia de um espaço fechado, resguardado e "escultórico", centro de contemplação e de admiração sensitiva dos fiéis. Já as técnicas construtivas exibiram uma maestria original, a partir de Ictinos, o projetista do Partenon ou Atena Pártenos, e de cuja construção também participou Calícrates. A fim de evitar a ilusão ótica de concavidade do edifício, o arquiteto fez com que as colunas do pórtico (as linhas verticais) se inclinassem ligeiramente em direção ao centro. Mas, simultaneamente, aumentou a espessura central dos plintos ou degraus (formadores das linhas horizontais). Desta maneira, reequilibrou a perspectiva, demonstrando um conhecimento aguçado dos fenômenos óticos e das relações de massa.

Mais tarde, em Roma, a arquitetura aproveitou-se dos critérios e técnicas gregas, ainda no período republicano, desenvolvendo no entanto o sistema de arcos e abóbadas – as linhas curvas – que os etruscos já conheciam. Cúpulas, rotundas e o emprego do concreto (na época, mistura de cal, pozolana, areia e pedra) ensejaram uma nova configuração arquitetônica que foi a do *espaço interior* e não só o de massa elevada. Essas novas formas e técnicas, ao ampliar os espaços vazios internos, permitiram a experiência de sensações até então inusitadas. Ao mesmo tempo, exigiram o aumento das espessuras de pilares e paredes, o que deu aos edifícios romanos uma imponência ou monumentalidade estranha à escala grega. Suas basílicas, termas, teatros e aquedutos pareceram transcrever, plasticamente, a força, a extensão do império e a densificação urbana. Essa progressiva grandiosidade cênica alcançou o ápice nas obras do Coliseu (final do século I), do Panteon (início do século II) e nas termas de Caracala (princípios do século III). Mas tanto na Grécia quanto em Roma, continuou prevalecendo a idéia de simetria.

Literatura - Como já mencionamos de passagem, a literatura clássica aproveitou-se largamente da mais admirável expressão do pensamento mítico – os cantos épicos de Homero. Estes, por sua vez, já correspondiam a uma civilização anterior, a dos aqueus de Micenas, então suplantados pelos dórios. As indicações de maior evidência encontram-se na própria linguagem dos cantos, que não se utiliza do dialeto dórico (o que poderia ferir a glória passada) e nem sequer era falada no tempo de sua consolidação. É que os textos "oficiais" da Ilíada e da Odisséia foram elaborados na Ática, por solicitação do tirano Pisístrato, no século VI a. C.

Os cantos homéricos, base de toda a literatura ocidental, são, portanto, a consolidação de um passado bem mais antigo, o das rapsódias narrativas, com suas métricas, temas e recursos retóricos característicos, que os próprios gregos atribuíam miticamente a Orfeu, Lino e Museu. Longe da guerra e das aventuras que canta, Homero soube unificar magistralmente as tradições. A Ilíada tem por temas principais a cólera de Aquiles, os desígnios de Zeus (isto é, genericamente, a fragilidade, a dependência e o destino do ser humano frente às potências divinas) e as conquistas da Idade Heróica, correspondente aos séculos XIII e XII a.C., quando as tribos gregas confederadas estabeleceram novos reinos na Ásia Menor. O sítio de Tróia simboliza aquela expansão. Mas também contém poemas diversos e esparsos que nela foram agregados, como os dos funerais de um guerreiro (o de Pátroclo) e cantos sacerdotais-religiosos, como o da serpente de Áulis, cujo mito permite ao adivinho Calcas prever a duração da guerra. Para certos comentadores, a Ilíada demonstra ainda aspectos de "realismo" mítico. Não só por se reportar a eventos de probabilidade histórica, como pelos atributos estilísticos intrínsecos – "rápido, direto, simples e nobre", segundo a análise de Matthew Arnold. Trata-se de um procedimento literário despojado, que omite deliberadamente o ornamento e recusa os excessos emotivos. Assim, quando Andrômaca, mulher de Heitor, externa os seus mais funestos presságios, o herói não a consola. Reafirma sim a fatalidade trágica: "Dia virá em que a sagrada Ílion será destruída, e Príamo e o povo de Príamo". Destemor, nobreza e elevação de imagens que, por sinal, constituem a idéia do *sublime* (ver) clássico. Por fim, o "realismo" mítico, de tantas influências sobre o "realismo" clássico posterior, liga-se estreitamente aos ideais de comportamento na vida cotidiana, reiterando a necessidade de se realizar os "belos feitos": no amor, na expressão dos sentimentos, na atividade intelectual, nos jogos e na guerra. Talvez por isso, e apesar de grego, Homero canta com imparcialidade a gregos e troianos. Canta o que diz respeito ao universal.

Já a Odisséia possui um caráter mais maravilhoso do que a Ilíada. Povoa-se de monstros, de países utópicos (como a Feácia, terra de felicidade e riqueza, onde reside Nausíaca), de personagens fabulosos (como os ciclopes), de magias encantatórias e transformações miraculosas, de que são capazes Circe ou Calipso. Seu conteúdo parece ser ainda mais arcaico do que o da Ilíada e uma das hipóteses, levantada pelo erudito Victor Bérand, é a de que o material mítico ali contido vinculava-se às navegações cretense-minoanas. O astuto Ulisses (Odisseu) cumpre a saga do regresso ao lar e vinga-se dos pretendentes ao trono de Ítaca e à cama de Penélope, castigando aqueles que, por vergonhosa conduta, não passavam de "homens que não honravam a homem nenhum, vivo ou morto".

Ao lado de uma linguagem artificial e enobrecida, isto é, afastada do trato cotidiano, encontramos em ambos os poemas técnicas características da memorização. Ou seja, tendo sido compostos para a recitação, e não para a leitura, há neles versos e perífrases constantemente repetidas, que facilitam a transmissão oral – "a aurora dos rosados dedos, o mar de muitos rumores, a noite de ambrosia, as amarelas cabeças dos corcéis".

Além dessas duas grandes epopéias, existem vários cantos atribuídos a Homero e dedicados aos deuses: os Hinos a Apolo (divididos em duas partes, provavelmente de autores individuais), os Hinos a Deméter, os Hinos a Hermes e os consagrados a Afrodite.

Bem diferentes no conteúdo são os cantos d'Os Trabalhos e os Dias, de Hesíodo (entre fins do século VIII e meados do século VII). Homem do campo, vivendo em um período de crise de produção agrária e degradação da sociedade patriarcal, fez de seu poema um retrato das dificuldades e das asperezas então vividas: "Não digamos mais haver uma só Luta: sobre esta terra, há duas. Uma será louvada por aquele que a entender, a outra condenada. Seus dois corações estão bem distantes. Uma faz eclodir a guerra e as palavras funestas, a maldade. Entre os mortais, ninguém a ama; mas é por coação e pelo querer dos deuses que os homens prestam culto a esta Luta cruel. A outra nasceu primogênita da Noite tenebrosa, e o Cronida, lá no alto sentado de sua morada celeste, fê-la entrar nas raízes do mundo e a fez bem mais proveitosa aos homens. Ela desperta para o trabalho o homem de braço indolente... Esta Luta é boa para os mortais". Aqui nos deparamos com uma visão realista, com conselhos práticos e uma obstinada reivindicação de moral e justiça pelos direitos de propriedade e uso da terra (desrespeitados pela oligarquia agrária). Ultrapassadas a "idade de ouro" e a dos grandes heróis guerreiros, navegadores e aristocratas, deplora-se a "idade de ferro" e a decadência de antigos valores. No outro texto a ele atribuído, a Teogonia (Nascimento ou Origem dos Deuses), Hesíodo expôs pela primeira vez não só uma ordenação das genealogias pré-olímpica e olímpica, como a cosmologia grega, isto é, a visão helênica da origem do universo. Estilisticamente, no entanto, sua linguagem aproxima-se da de Homero, tanto pelo vocabulário quanto pela solenidade das imagens, que imprime tons proverbiais, embora seu ritmo poético seja mais lento que o do predecessor.

Transposto o período de consolidação das épicas heróicas e cosmogônicas, o canto poético tornou-se mais intimista e lírico, por meio de dísticos elegíacos, expressos em compassos menores, e nos quais já se dá a intervenção pessoal do cantor. A elegia desses primórdios era constituinte das festas e marchas comemorativas de fatos guerreiros, um chamado à bravura e à glória militares, como as compostas por Calinos de Éfeso e Tirteu (meados do século VII). A lírica grega que veio a seguir continuou a associar o texto poético à música e à dança, embora pouco se saiba, por falta de registros confiáveis, de suas formas melódicas e coreográficas. Apoiando-se no caráter laudatório da elegia, Mimnermo introduziu, de modo absolutamente original, o tema do amor e do hedonismo na vida cotidiana. Em seus poemas dedicados à flautista Nano, nota-se que o curto caminho da vida só pode ser suportável com as recompensas do amor: "que vida há, que prazer, sem Afrodite de ouro? Será que hei de morrer quando tais delícias nada me digam?". Essa lírica monódica (a ode ligeira ou canto individual acompanhado por lira) ensejou o aparecimento de Arquíloco de Paros, de Alceu e de Safo, os dois últimos naturais de Lesbos (último terço do século VII e início do VI), e que também só conhecemos por fragmentos. Em comum, dedicaram-se a cantar, com grande tino e sensibilidade, os variados estados da paixão e a beleza física, tendo Alceu ainda tomado o vinho e a política como matérias de sua obra. A delicadeza feminina de Safo transparece em passagens destinadas a suas amadas, como: "Tanto superas às mulheres da Lídia quanto, após o ocaso, a lua de dedos rosados supera as estrelas. O orvalho derrama então seus alívios e florescem a rosa, as ternas plantas rebrotadas". As mesmas necessidades eróticas e os prazeres da mesa foram tratados com ligeireza e graça por Anacreonte (séculos VI e V), um estilo que passou a ser imitado até o período alexandrino e, bem mais tarde, nos renascimentos inglês e francês.

A lírica coral ou ode triunfal (contendo traços épicos e dramáticos) alcançou o apogeu com Simônides e seu rival Píndaro (séculos VI e V). Verdadeiros repertórios de máximas morais, era comum neste gênero referências a deuses, heróis lendários, guerreiros ou atletas, tratando de preceitos de conduta virtuosa na vida cívica e da insensatez dos mortais

quando pretensos rivais dos deuses. Nem por isso deixava o autor de expressar suas opiniões particulares sobre as mais conhecidas pessoas da comunidade. Tanto um como outro já eram poetas profissionais, oferecendo seus talentos às cidades e confrarias. De Simônides, entre tantas dedicatórias, tornaram-se famosos os versos de um epitáfio aos espartanos, mortos no desfiladeiro das Termópilas: "Forasteiro, anuncia aos lacedemônios que aqui jazemos em obediência a seus mandatos". Píndaro, considerado o mais difícil poeta grego, dada as modificações bruscas na ordem dos versos, soube aproveitar-se dos cantos em louvor dos atletas para transfigurar eventos fortuitos em conquistas eternas e elogios aos valores aristocráticos – moderação no poder e na riqueza, hospitalidade, cortesia. Para tanto, lança mão dos relatos míticos, mostrando que as virtudes são exemplos superiores a serem imitados. Dele nos restam principalmente as odes Epinícias, subdivididas em quatro livros: odes Olímpicas, Píticas, Ístmicas e Nemeanas.

A criação da arte dramática foi outra contribuição inestimável da civilização clássica (conferir com mais detalhes no item Teatro). Com ela podemos perceber aquele consórcio da vida democrática e do espírito nobiliárquico, como nos lembra Arnold Hauser: "Os aspectos externos da sua apresentação às massas eram democráticos (o autor se refere à gratuidade dos festivais para a assistência e sua função cívica), mas o conteúdo das sagas, com seu ponto de vista trágico-heróico, era aristocrático". Como o vocábulo "teatro" vem historiado à parte, limitamo-nos aqui a mencionar que o drama trágico nasceu, no último terço do século VI, do ditirambo, um gênero poético e literário de feitio lírico, em homenagem a Dioniso. Seus objetivos visavam, em primeiro lugar, a educação política do povo; em segundo, as relações entre os deuses e o destino dos homens, entre o poder e a submissão, a permanência e a efemeridade, ou seja, relações vistas como atemporais e universais. O que, muito provavelmente, explique a força de sua continuidade.

Helenismo - O período subseqüente ao classicismo é denominado *helenismo* por diversos historiadores da arte. Mas é interessante nos lembrarmos que outros, como o historiador das civilizações Arnold Toynbee, ampliam o significado de helenismo à cultura que se estende por cerca de 1.300 anos, desde as invasões dóricas (o período mítico ou homérico dos povos gregos) à derrocada do império romano. Corresponderia, assim, à civilização nascida na Grécia continental e na bacia do Mar Egeu que se ampliou e influenciou, decisivamente, todo o Mediterrâneo, incluindo a costa ocidental da Ásia Menor, o mar Negro, o norte da Europa e mesmo o Oriente Médio. Suas características fortes seriam a de uma cultura que principiou tornando os deuses (do Olimpo) figuras semelhantes ao próprio homem em sua diversidade moral e psicológica. O que ensejou, na seqüência, a idéia de *humanismo* (o culto do homem e de suas instituições públicas) e a de liberdade individual. Em suas palavras, "A primeira das civilizações a fazer do homem, sem reservas, o seu tesouro, e a única a fazê-lo até agora – pois nenhuma civilização, nem mesmo a nossa, dedicou-se tão completamente ao humanismo". Ou seja, no coração do helenismo encontra-se a oposição e a luta contra a barbárie.

De outro ponto de vista, o helenismo tem o sentido de um período civilizatório em que ocorreram as transferências do predomínio político, econômico e das artes gregas a povos "helenizados". Seu ponto de partida veio com a supremacia macedônica de Felipe e as conquistas de Alexandre Magno. Daí a primeira experiência histórica do multiculturalismo, a *oikoumene* ou "civilização comum", baseada em um só direito e uma só língua, a *koiné* (variante simplificada do grego ático), seguida pela *latinidade* romana – aquilo que hoje denominamos internacionalização ou "globalização". As pequenas cidades-estados da Grécia e da Itália perderam a antiga soberania; as cidadanias macedônica (na primeira fase) e romana (posteriormente) estenderam-se a numerosos habitantes dos impérios, as trocas comerciais com o oriente se expandiram, a posição social derivada dos ativos financeiros adquiriu importância até maior do que a pertinência tradicional a clãs e famílias.

É também a época de formação das primeiras associações profissionais e de culto particulares, nas quais até mesmo os escravos podiam ser aceitos.

Como resultado, imprimiu-se uma mobilidade socioeconômica sem precedentes, trazendo consigo modificações culturais inevitáveis. As grandes burocracias estatais desenraizaram os homens, fossem eles negociantes, guerreiros, artistas ou eruditos. Museus e bibliotecas começaram a surgir nas principais cidades, tanto para a conservação do passado como para a proposição de novos princípios e práticas. A biblioteca de Alexandria, por exemplo, chegou a contar (calcula-se) com 742 mil volumes durante o reinado de Filadelfos II, e ali se promoveu a primeira tradução para o grego da Bíblia hebraica, a famosa Septuaginta. "A nova organização da vida helênica, imposta pela obra revolucionária de Felipe e Alexandre, proporcionava oportunidades individuais desconhecidas da antiga organização da cidade-Estado. Nos Estados helênicos sucessores do império persa – o reino macedônico do Egito (ptolomaico) e o reino macedônico da Ásia (dos Selêucos) – o imigrante helênico podia fazer carreira, não só no comércio como nas profissões liberais e nas artes. Na nova capital marítima do Egito, Alexandria, que superava Atenas como o centro comercial e intelectual do mundo, havia necessidade de seu trabalho como engenheiro ou médico, homem de letras, erudito ou cientista... O imigrante podia ainda, numa das novas monarquias, ser senhor de si mesmo ao engajar-se como soldado ou funcionário civil da Coroa – sem perder a qualidade de homem livre (Toynbee, Helenismo)". A literatura ampliou os seus gêneros, por meio de poemas didáticos sobre geografia, física, astronomia, navegação ou pesca, de epigramas (Calímacos de Cirene) e idílios pastorais (Teócrito de Siracusa). As ciências exatas ganharam impulso, o que se pode comprovar pelas obras e descobertas de Aristarco de Samos, Arquimedes, Eratóstenes, Hiparcos e Euclides. Ao platonismo e ao aristotelismo da época clássica sucederam-se as filosofias estóica e epicurista, tendo em comum preocupações individualistas, já que o poder político se havia distanciado da prática cotidiana da polis.

Com todas essas modificações, estabeleceu-se, pela primeira vez, um verdadeiro *commercium litterarum et artium*, um intercâmbio científico, artístico e intelectual inimaginável até então. Daí, inclusive, a convivência de estilos diversos, um ecletismo de valores, de experimentos, de teorias, de vivências religiosas e de preceitos artísticos inovadores, como o movimento e a dramaticidade trazidas para a escultura (Niké, ou Vitória de Samotrácia, Laocoon e seus Filhos).

A consolidação do império romano, que se efetuou na transição entre o último século antes de Cristo e o primeiro de nossa era, convertendo Roma em centro cosmopolita, permitiu a eclosão do mais brilhante período da literatura latina.

Sobretudo com o advento da "Paz de Augusto", o helenismo ganhou fôlego novo. O despotismo esclarecido do imperador conservou a tranqüilidade das classes médias latinas e de seus aliados; a concessão da cidadania e dos direitos a ela inerentes ampliou-se gradativamente, até meados do século III (*Constitutio Antoniana*, de 212); a escravidão regrediu nos campos, ao mesmo tempo em que a pirataria (sua ativa fornecedora) era quase extinta no Mediterrâneo; o sistema de doação de terras aos soldados e de pensões a servidores profissionais públicos alargou-se, e o numeroso proletariado urbano da capital manteve os benefícios alcançados por Caio Graco – os de pão, azeite e circo.

Nos meios artísticos, iniciou-se uma época de estímulo à recuperação e criação de monumentos (inclusive na Grécia, que reviu a grandeza do templo de Zeus Olímpico, em Atenas); de colecionadores de objetos, de patronato privado (tendo-se Mecenas como figura emblemática), da natureza como tema pictórico e decorativo (paisagens e naturezas-mortas), de um individualismo em alta, atestado pela demanda de retratos particulares, naturalistas, e a criação de biografias encomendadas. Passou-se a conviver com a imitação nostálgica do aticismo grego, na literatura e na escultura, e, ao mesmo

tempo, com um novo estilo literário (o estilo "neotérico" – consultar), de um lirismo exaltado e pungente, ou de crítica mordaz, consagrado em definitivo em textos de Lucílio (Sátiras), Catulo (e seu amor por Lésbia), Virgílio (Bucólicas, Geórgicas) – que deu à poesia latina a sua forma mais harmoniosa, elegante e sugestiva – e Horácio (Odes, Arte Poética). Todos eles influentes sobre a geração posterior de Propércio (Elegias), Ovídio (Amores, Arte de Amar) ou Lucano (Orfeu), obras mais refinadas que as antigas de Alceu e de Safo.

Temas prosaicos ou cotidianos, já explorados na dramaturgia cômica de Menandro, em fins do século IV, retornaram nas obras de Plauto e de Terêncio no transcorrer dos séculos III e II. Nesse período, a sátira (consultar à parte) adquiriu a preferência esmagadora dos novos tempos, para muitos já considerados moralmente decadentes. Ao lado dos espetáculos circenses, grandiosos e variados, de apelo às mais simples e violentas emoções, refletiam-se no teatro as vivências "burguesas" das intrigas de amor, da infidelidade, das vicissitudes da riqueza e do patrimônio, e do conflito de gerações. Posteriormente, na última fase do império romano, a pintura suplantou a arte da escultura, convertendo-se na mais trivial das expressões, fosse como instrumento de documentação ou meio de ilustração visual. Gosto e fenômeno que, aliás, iriam repercutir fortemente na arte religiosa do cristianismo ascendente.

Por esses e outros fatores, a civilização ocidental ainda permanece banhada por esse mar profundo e extenso, sendo-lhe devedora tanto dos seus aspectos brilhantes e refinados, como de suas características e valores mais sombrios. Consultar, adicionalmente, Classicismo - Neoclassicismo e Renascença - Renascimento.

CLAQUETE

Pequena lousa portátil cuja parte superior é constituída por uma lâmina móvel (com abertura até 90 graus), utilizada em gravações cinematográficas, videográficas ou televisivas, contendo informações a respeito da cena e da tomada a ser registrada, para uso posterior na montagem, bem como para a sincronização do som (daí a batida da parte móvel, no início da filmagem). Atualmente, as claquetes possuem sistema e visores eletrônicos ou digitais para o controle das informações, antes escritas a giz.

CLASSICISMO, NEOCLASSICISMO

Duas classes em convivência - Desde o início, o século XVIII viu nascer e evoluir dois grandes movimentos interligados – um de ordem econômico-social e outro de mentalidade cultural.

Relativamente ao primeiro aspecto, "a burguesia do *ancien régime* atingiu o zênite do seu desenvolvimento intelectual e material. O comércio, a indústria, o banco, as grandes unidades agrícolas, as profissões liberais, isto é, todas as chaves da sociedade, à exceção dos postos de comando do Exército, da Igreja e da Corte, estavam na sua mão. As atividades comerciais desenvolveram-se numa escala sem precedentes, as indústrias expandiram-se, os bancos multiplicaram-se, correram pelas mãos dos patrões e dos especuladores somas enormes. As necessidades materiais aumentaram e tornaram-se gerais" (Arnold Hauser, História Social da Literatura e da Arte).

Do ponto de vista cultural, correspondeu ainda ao período em que a burguesia assumiu progressivamente o comando de seus instrumentos, agências e valores, fosse no âmbito da produção intelectual, fosse nos meios de difusão (incluindo-se as atividades artísticas e editoriais). A mentalidade filosófica de ponta coube ao Iluminismo (consultar à parte), ou seja, a de uma afirmação otimista sobre a capacidade do homem alcançar a "idade adulta", equilibrando as atitudes éticas e a formação social coletiva com a liberdade individual. Era da Razão, a condutora insuperável das ações e criações humanas, o tribunal privilegiado de todos os conhecimentos, ainda que se reconhecessem os seus limites, como os apontados pela filosofia crítica de Kant. Na Europa, instalou-se uma época de

desenvolvimento científico, de crescimento econômico, das primeiras tecnologias industriais e de continuado favorecimento das artes – fase derradeira de equilíbrio entre os poderes aristocráticos e burgueses, em que se mesclaram ou se complementaram seus respectivos valores de vida.

Convivência observada, por exemplo, nos "salões" aristocráticos das madames francesas, onde se reuniam homens de letras, nobres e burgueses: o da marquesa de Lambert recebia Montesquieu e Marivaux; o de madame Geoffin, alguns dos primeiros enciclopedistas do Iluminismo – Helvetius e D'Alembert; para a sociedade de madame Du Deffand acorriam Condorcet e o inglês Horace Walpole. Nestes ambientes criticavam-se os desmandos da própria nobreza, exigia-se a separação dos poderes políticos, censurava-se o exagero do barroco. Conversações não muito diferentes dos cafés literários que se abriram para a nova e primeira boêmia dos estratos burgueses – o Procope e o Gradot de Paris, o Will's Coffee-House e o Saint James Coffee, em Londres, freqüentados por poetas e dramaturgos, muitos deles também jornalistas, como Richard Steele e Joseph Addison.

Aquilo a que se denominou o "classicismo do século XVIII" esteve, portanto, sustentado tanto por uma classe aristocrática quanto por camadas burguesas, cujas representações mais exclusivas somente seriam predominantes a partir do romantismo. Os aspectos tradicionalistas, realistas e idealistas da arte formaram os pesos dessa balança, mantida em equilíbrio pela crença na necessidade de moderação e de disciplina estéticas. Daqui o sentimento de uma civilização rigorista, estimulada pela crescente perspectiva de domínio sobre as natureza objetiva e também pessoal, pois que desta última as paixões não são eliminadas, mas vividas com serenidade. Ou ainda, um espírito que "se deixou penetrar pelo mito de sua perenidade", no dizer de Jean Paul Sartre. Em outras palavras, uma cultura que, num determinado instante, julgou estar criando algo – pensamento, arte e sociedade – cujo valor era digno de ser reproduzido e defendido universalmente. Uma tradição possivelmente depassável, mas que se acreditou imorredoura.

É conveniente relembrar que a literatura e a música consideradas "clássicas" conviveram, no transcurso do século XVIII, com manifestações e princípios mais adequadamente denominados "neoclássicos" da arquitetura, da pintura e da escultura. Daí a opção por ambos os verbetes que, em comum, contêm idéias antibarrocas.

Literatura - Do ponto de vista literário, o classicismo francês antecedeu a reação antibarroca desde meados do século XVII. À exceção de alguns escritores "preciosos" ou maneiristas – como os dramaturgos Alexandre Hardy ou Jean Rotrou –, os mais renomados escritores do seiscentos já demonstravam fortes tendências clássicas. Na análise do historiador e crítico literário Antoine Adam, após 1640 ocorreu a "vitória completa e incontestada dos princípios clássicos. É falso que estes tenham esperado por Boileau (o renomado autor da Arte Poética, que viria a lume trinta anos depois) para se imporem ao conjunto dos escritores e do público... Não se poderá encontrar uma única máxima da doutrina clássica que não tenha sido afirmada e comentada com toda a clareza, com todos os desenvolvimentos desejáveis, à volta de 1640" (História da literatura francesa no século XVII).

Os princípios acima referidos podem ser resumidos pela: a) imitação e análise da natureza humana, centro preferencial do escritor, mas realizadas de maneira a suprimir o que lhe é fortuito, contingente ou localizado, com o intuito de se estabelecer modelos universais e, portanto, atemporais; b) cultura do racionalismo, ou seja, a submissão do que é ficcional ou poético à necessidade do entendimento e da clareza, evitando os abusos da imaginação, as fantasias desregradas ou o "furor animi". Para tanto, afigura-se indispensável o critério da verossimilhança, que não se confunde com o real, mas com o que pode acontecer de modo crível, lógico ou reflexivo, sem se lançar mão do absolutamente insólito; c) maior simplicidade, naturalidade ou sobriedade das formas,

abandonando as complicações, as ambigüidades ou os sentidos sibilinos da retórica barroca. Racionalismo, clareza, sintaxe compreensiva e "verdade natural" com que foram escritos os vários livros de sátiras de Nicolas Boileau, entre eles "Le Lutrin"; d) daí também a preocupação quase didática, o empenho moralizante e "construtivo" dos enredos e dos significados finais dos textos, destinados a educar para comportamentos racionais ou "razoáveis". O que encontramos regularmente em peças de Jean Baptiste Poquelin, dito Molière, para quem "o dever da comédia é corrigir os homens, divertindo-os" (prólogo ao Tartufo), como também nas fábulas de Jean de La Fontaine ("... nestes gêneros de ficção é preciso instruir e agradar. E narrar por narrar parece-me sem propósito"). Para Jean Racine, o ensino moral constitui a finalidade a que se deve entregar "todo homem que trabalha para o público". Nos dramas de Pierre Corneille, os atos voluntários e consciente (o livre arbítrio) são os únicos instrumentos com os quais se refreiam as paixões trágicas e os vícios. Mesmo quando denuncia, o preceito clássico pretende corrigir, tendo por objetivo civilizar os espíritos e as atitudes; e) o uso de regras, modelos ou formas disciplinadas, pois que condizentes com as qualidades anteriores de clareza, entendimento e verossimilhança. Princípio que teve como modelos vários autores greco-latinos e renascentistas. Sob tal aspecto, foi Racine o mais fiel representante da estirpe dos dramaturgos gregos, sobretudo de Eurípedes. Um pintor naturalista da sociedade de seu tempo e dos eternos sentimentos do homem, apesar da estreita recorrência à tradição.

É intrigante ou curioso o fato da literatura clássica francesa ter estimulado o aparecimento de várias escritoras de alto nível. Damas da corte, cultas e aristocráticas, tornaram-se elas verdadeiras cronistas do século XVII, dedicadas ao gêneros epistolar e ao romance. Em ambos os casos, todos os acontecimentos, relações e valores sociais do período ali se encontram, descritos e comentados com argúcia e refinamento. Referimo-nos, entre outras, a Madame Chantal, marquesa de Sévigné, a madame d'Aubigné, marquesa de Maintenon e àquela que, para muitos historiadores, criou o romance psicológico moderno: madame de La Vergne ou condessa de La Fafayette. Sua obra mestra, A Princesa de Clèves, narra as aventuras amorosas e galantes da heroína por um nobre da corte. Dividida no entanto entre os sentimentos de sua paixão subjetiva e a honra familiar, decide-se pela confissão ao marido. Abatido pela revelação, este morre melancolicamente. Segue-se então um profundo arrependimento pelo acontecido, o que a leva à vida recolhida e penitente do convento. Um romance no qual a honra e a verdade possuem mais valor do que o prazer e a liberdade pessoal que a morte anunciava.

Outros escritores antibarrocos foram os "libertinos", que nada tinham a ver com o significado posterior de devassidão e pornografia, cabível a figuras do século XVIII, como o marquês de Sade. Eram apenas literatos boêmios, "bon vivants", mistos de filósofos céticos, epicuristas e de críticos bem-humorados da fé popular e da Contra-Reforma, como Phillipe de Viau, Savinien Cyrano de Bergerac e o próprio La Fontaine.

Na Inglaterra barroca do XVII, o primeiro grande representante do classicismo literário foi John Milton, o autor dos Paraísos (Perdido e Reconquistado), verdadeiras epopéias religiosas comparáveis à Comédia de Dante, só que movidas agora pela inspiração protestante. Republicano e puritano, tendo chegado a ser secretário de estado do governo Cromwell, Milton "aproveita-se da sua arte clássica para falar da maneira mais concreta, evitando os sentimentalismos românticos, assim como as suas heresias religiosas e políticas aparecem vestidas da pompa aristocrática... foi esse equilíbrio que eclipsou a 'metaphysical poetry' (uma das vertentes barrocas), impondo uma serenidade que em espíritos menores se devia fatalmente tornar trivial" (Otto M. Carpeaux). Sua linguagem clássica, uma espécie de latim transposto para o inglês, dá a impressão de impor limites, pela forma, aos conturbados espíritos metafísicos da época. Algumas dessas noções classicistas se fizeram sentir também em John Dryden, um dos maiores satiristas ingleses, vinte e três anos mais moço do que Milton. Elas foram mais sensíveis em seu teatro do que

na poesia a que se dedicou (a Canção para Santa Cecília ou o Banquete de Alexandre continuaram retoricamente barrocas). Mas inovou no terreno dramático, ao preferir maior simplicidade na trama dos enredos e optar por uma sintaxe coloquial, fugindo assim aos extremos do teatro elisabetano, como em Tudo por Amor (versão de Antônio e Cleópatra). Com Casamento da Moda, Anfitrião ou Mister Limberham, aproximou-se da comédia de Molière no que ela tem de denúncia divertida e moralista dos vícios.

No século XVIII, o classicismo tornou-se a corrente principal da literatura, embora, desde cedo, com ele concorra, em obras e autores, o pré-romantismo (a esse respeito, consultar Romantismo). Alguns críticos (também dramaturgos ou poetas) defenderam o princípio da verossimilhança, até mesmo de maneira mais rígida que Aristóteles, entendendo-o como a "justa representação das coisas que realmente existem e das ações realmente praticadas" (Samuel Johnson, Rambler), pois os escritores devem ser "justos imitadores das ações humanas" (conceito do racionalismo artístico). No caso dos vícios, seria necessário que o romance ou o drama também os apresentassem, para que se provocasse a repugnância. Outros, como o erudito Ludovico Muratori, elogiaram o papel inventivo da imaginação, o poder de compor o improvável de maneira crível, desde que prevalecessem o bom gosto, o refinamento e a finalidade da educação ética.

O verso impecável, ou seja, elegante, ático, conciso, tornou-se a regra estilística de Alexander Pope, tivesse ele por conteúdo o humor de "The Rape of the Lock", a terna melancolia de "Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady" ou as prescrições de disciplina para a elaboração poética: "A verdadeira facilidade em escrever vem da arte, não do azar, / Como os que aprenderam a se mover com graça são os que aprenderam a dançar". E na linha de frente de seus autores e obras, houve certos traços característicos para além do sentido de realidade ou de enredos plausíveis: sátira contra a moralidade dúbia da sociedade e contra os falsos princípios políticos; anticlericalismo confesso ou subliminar; crítica aos próprios literatos; ceticismo e racionalismo de finalidades práticas. É o que, em síntese, os ingleses chamam de "debunk", o desmascaramento das hipocrisias, que podemos encontrar em Daniel Defoe (Moll Flanders), Jonathan Swift (As Viagens de Gulliver), John Gay (A Ópera dos Mendigos), Samuel Johnson (A Vaidade dos Desejos Humanos), Pierre de Beaumarchais (O Barbeiro de Sevilha), Carlo Goldoni (Sior Todero Brontolon) ou no abade Prévost. O seu conjunto de narrativas Memórias de um Homem de Qualidade (entre as quais encontra-se Manon Lescaut) fundamenta-se na veracidade dos costumes da época, condenando "a força terrível das paixões" e a ambição monetária que os luxos aristocráticos exigem.

Síntese de um século inteiro, François Marie Arouet, Voltaire, escreveu em todos os gêneros, desde a moribunda epopéia (Henriade), passando por ensaios de filosofia (Tratado sobre a Tolerância, Elementos da Filosofia de Newton), obras historiográficas, comédias, tragédias, até seus deliciosos romances e contos, vazados em uma linguagem espirituosa e elegante (Zadig, Cândido ou O Otimismo, O Homem de Quarenta Escudos, Micrômegas), que permanecem como exemplos universais da "erudição e ironia" clássicas. Iluminista e adepto de uma monarquia liberal, ao feitio inglês, defendeu corajosamente a liberdade de pensamento, contrapondo-se, com idêntica energia, às intolerâncias e superstições, onde quer que estivessem. Christoph Wieland, o "Voltaire alemão", embora filho de família pietista, converteu-se em um ardoroso racionalista libertino, sob o influxo dos moralistas antigos e franceses da época. Estreou na literatura com um romance de formação, Aghaton, no qual relata seu percurso espiritual sob o disfarce de um jovem grego. Com O Espelho Dourado, fábula à moda oriental, defendeu um governo monárquico esclarecido e tolerante. Goethe, que pronunciou um discurso nos funerais do autor, reconheceu que "toda a Alemanha da boa sociedade, literária e intelectual, deve seu estilo a Wieland".

No âmbito da poesia, o Arcadismo representou um dos mais importantes movimentos de renovação literária frente ao verbalismo barroco. Remotamente inspirados em dramas e romances pastoris do século XVI (*Arcadia*, de Jacopo Sannazzaro, o *Pastor Fido*, de Giambattista Guarini, Galatéia, de Cervantes), os árcades repropuseram os ideais de maior clareza intelectual e sintática, de simplicidade inspirada pela vida natural e de lirismo afetivo, sentimental, de elogio aos prazeres do vinho e do amor (erotismo), ou mesmo francamente melancólico (reminiscências de uma "idade de ouro"). Foram italianos os seus primeiros preceptistas, atuando na corte sueca da rainha Cristina (Giovan Crescimbeni) e na Arcádia Romana, fundada em 1690, à qual estiveram ligados Ludovico Muratori (*Della Perfetta Poesia Italiana*, 1706) e Gian Vicenzo Gravina (*Della Ragion Poetica*, 1708).

Pietro Metastasio e o padre Giuseppe Parini podem ser considerados os melhores representantes da poesia italiana do século. Metastasio ainda conservou o gosto barroco pela teatralidade, se considerarmos sua preferência pelo melodrama. Escreveu sobretudo para a ópera – Dido Abandonada (Scarlatti), Ezio (Händel), Adriano na Síria (Pergolesi) ou La Clemenza di Tito (Sarti e Mozart) –, mas foi também um devotado anacreôntico pelo requintado erotismo, vazado em linguagem simples (Palinodia, A Despedida). Diga-se, de passagem, que o primeiro divulgador de Metastasio no Brasil foi Cláudio Manuel da Costa. Parini, ao contrário, representou uma vertente mais culta, séria ou melancólica, mesclando ressonâncias virgilianas à devoção católica: "Aquele que atribuiu ao céu o sereno sentido / Os afetos puros e os costumes simples; / E procura a verdade, e ao belo ama, inocente, / Viverá tranqüilo, o coração saudável e a mente". Em outra poema, não se deixa levar pelos encantos fáceis do mundo: "Não sou nascido para bater / Às portas duras e ilustres. / O reino da morte aflige-me, / Mas também liberta. / Não, a riqueza e a honra, / Com fraude ou vilania, / O século dos vendedores / Não me verá mercadejar".

Logo o arcadismo migrou para a Espanha, destacando-se as figuras de José León y Mansilla (Soledad Tercera), Nicolàs de Moratin (Fiestas de los toros en Madrid), Juan Pablo Forner (Exequias de la lengua castellana), e de Juan Meléndez Valdés (Poesías). Em 1756, fundou-se em Portugal a Arcádia Lusitana, sucedida no fim do século pela Nova Arcádia, de que foi presidente o padre brasileiro Domingos Caldas Barbosa (o famoso "violeiro Lereno", autor de numerosas modinhas). Em ambos os casos, seus integrantes passaram a adotar criptônimos pastoris, à semelhança dos escritores italianos. Francisco José Freire (Cândido Lusitano) e Correia Garção elaboraram as doutrinas poéticas que, embora fundamentadas nos modelos greco-latinos, defendiam intransigentemente a língua portuguesa. Os dois poetas de maior relevo no movimento foram Francisco Manuel do Nascimento, dito Felinto Elísio, e Manuel Maria Barbosa du Bocage, auto-intitulado Elmano Sadino. De temperamento extrovertido, orgulhoso de seu talento e liberdade pessoal, Bocage tornou-se um daqueles exemplos de "poeta maldito" para boa parte da sociedade luso-brasileira. Seus poemas variaram do mais rude erotismo a uma compungida religiosidade, provavelmente levado por um trágico sentimento da vida. Os temas da injustiça, da efemeridade e da morte reaparecem constantemente em seus escritos, o que lhe acrescenta, por vezes, uma sensibilidade pré-romântica: "Nas horas de Morfeu vi a meu lado / Pavoroso gigante, enorme vulto: / Tinha na mão sinistra, e quase oculto, / Volume em férrea pasta encadernado. / - Ah! Quem és (lhe pergunto arrepiado) / Mereces o meu ódio, ou o meu culto? / Sou (me diz) o que, em sombras te sepulto, / Sou teu perseguidor, teu mal, teu fado".

No Brasil, o arcadismo permitiu o florescimento de uma consciência literária mais comprometida com a idéia de nacionalidade, o que pode ser observado no estreito convívio político e intelectual dos inconfidentes mineiros (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto), na atuação crítica e corajosa de Silva Alvarenga, no Rio de Janeiro, ou no sentimento nativista de Santa Rita Durão, expresso no épico Caramuru. Tinham consciência do espírito classicista e da necessidade de renovar a poética barroca,

como o demonstra a Epístola de Silva Alvarenga em homenagem a Basílio da Gama (trecho): “Teu Pégaso não voa furioso e desbocado, / A lançar-se das nuvens no mar precipitado, / Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio / Sente a doirada espora, conhece a mão e o freio: / Tu sabes evitar se um tronco ou jaspe animas / Do sombrio espanhol os góticos enigmas, / Que inda entre nós abortam alentos dissolutos, / Verdes indignações, escândalos corruptos”. Na opinião de Antônio Cândido e de Aderaldo Castelo, “a melhor produção dos árcades se contém no lirismo. Lirismo pastoral, de algumas éclogas de Cláudio; manifestação dos grandes temas tradicionais do Ocidente, sob a forma de exposição didática, nos sonetos do mesmo Cláudio; meditação pastoral, nas liras de Gonzaga; lamento amoroso nos madrigais e fusão do sentimento com as formas nos rondós, de Silva Alvarenga; vibração política, nalguns poemas de Cláudio ou de Alvarenga Peixoto” (Presença da Literatura Brasileira).

Idealismo - A partir dos finais do século XVII, a nova concepção clássica – neoclassicismo nas artes plásticas – principiou a ser defendida como um estilo indispensável à recuperação, superação e idealização da natureza, contrapondo-se ao maneirismo e ao barroco. Os modelos básicos a serem considerados eram os da antigüidade e do primeiro período renascentista, quando o clássico toma consciência (pela versão neoclássica) de seus próprios atributos ou características.

Nas palavras de um destes primeiros formuladores, Giovanni Pietro Bellori, “os nobres pintores e escultores, imitando o primeiro Operário (Deus), formam igualmente em seus espíritos um modelo de beleza superior e, sem afastá-los dos olhos, emendam a natureza, corrigindo suas cores e linhas... Originada da natureza, ela (a Idéia), ultrapassa sua origem e torna-se, ela mesma, origem da Arte... Assim, a Idéia constitui a perfeição da beleza natural e une a verdade à verossimilhança das coisas que estão sob nossos olhos, e aspira sempre ao melhor e ao maravilhoso, rivalizando e ultrapassando até mesmo a natureza, pois suas obras são belas e realizadas a um ponto que a natureza nunca atinge” (A Idéia do Pintor, do Escultor e do Arquiteto, 1672). Pouco mais adiante, os elogios atribuídos a Alberti, Leonardo e Rafael fazem contraponto a certos contemporâneos: “em nossos dias reprova-se Caravaggio por ter sido demasiado natural e Bamboccio por ter reproduzido as mais horríveis criaturas”. Daí também a opinião de Erwin Panofsky, segundo a qual “assim se explica que a teoria das Idéias, até então só expressa ocasionalmente e de forma não reflexiva nas considerações de Alberti, Rafael ou Vasari, fosse erigida em verdadeiro ‘sistema’... Combate contra os naturalistas e combate contra os maneiristas, tal é o programa que define, no sentido que hoje a entendemos, a ‘estética idealista”.

Razões e argumentos que ainda estariam na base da concepção hegeliana da arte e do belo, como se pode depreender de passagens como: “... julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural... A superioridade do belo artístico provém da participação do espírito, e portanto, na verdade. Só o espírito é verdade. Só enquanto espiritualidade existe o que existe. O belo natural será assim um reflexo do espírito, pois só é belo enquanto participante do espírito” (Curso de Estética, O Belo na Arte). Com tais noções, o período clássico ou neoclássico das artes plásticas e da arquitetura revalorizou os modelos greco-latinos, eximindo aqueles elementos formais barrocos tidos por exagerados e contrários ao belo ideal.

Arquitetura - Na arquitetura, essa inflexão já pôde ser observada nas obras de reconstrução da “city” londrina, a cargo de Sir Christopher Wren, como a da famosa Catedral de São Paulo. As fachadas retornaram às linhas retas, perdendo a impressão de movimento e ganhando as de estabilidade, simetria e nitidez de contornos. Pouco depois, a

influência do italiano Andrea Palladio – construtor e teórico do século XVI, que estudara e medira as ruínas clássicas – tornou-se preponderante para as arquiteturas inglesa (da primeira metade do oitocentos) e francesa (até as duas primeiras décadas do XIX). Como os marcos mais importantes da arquitetura greco-romana tinham sido os templos, os edifícios de então readotaram a sua tipologia. As linhas volumétricas de maior realce voltaram a ser as horizontais (colunas) e numerosas construções – igrejas, palácios, casas de campo e os nascentes museus – fizeram do átrio um elemento de constante imponência visual. Uma retomada ainda coincidente com as descobertas e as primeiras escavações arqueológicas das cidades de Herculano (1738) e de Pompéia (1748).

Na Inglaterra, os adeptos do paladianismo estiveram representados por Lorde Burlington (Chiswick House), James Gibbs (Palácio do Senado), pela família de John Wood (pai e filho), Robert Adam (Lord Derby House), John Soane (Banco da Inglaterra) e John Nash (fachadas da Regent Street). Em França, o classicismo arquitetônico (também chamado "estilo império" – ver à parte) desenvolveu-se em projetos como os de Jacques G. Soufflot (igreja de Sainte Geneviève, ou Pantéon), J. Ange Gabriel (Pequeno Trianon), Pierre Vignon (igreja da Madeleine), Alexandre Brongniart, ou Brongniari (Bolsa de Valores de Paris), Jean François Chalgrin (igreja de Saint Phillipe de Roule, Arco do Triunfo do Étoile) ou ainda nas obras de embelezamento do Louvre e dos Campos Elíseos, sob responsabilidade de Charles Percier e de Pierre Léonard Fontaine (que adaptaram o estilo império ao mobiliário e à decoração de interiores, com formas antigas e refinados drapejamentos). Uma era de poderio e magnificência da administração e das conquistas napoleônicas.

A esse respeito, lembra Carlo Argan que "no campo arquitetônico se forma a nova ciência da cidade, a urbanística. Pretende-se que a cidade tenha uma unidade estilística correspondente à ordem social. Ela é prenunciada pelos chamados arquitetos da 'revolução', em primeiro lugar Boullée (Louis) e Ledoux (Claude); terá o seu grandioso apogeu no ambicioso sonho napoleônico de transformar não apenas as arquiteturas, mas também as estruturas espaciais, as dimensões, as funções das grandes cidades do império: imensas praças, ruas largas e muito largas, ladeadas por grandes edifícios severamente neoclássicos, quase sempre destinados a funções públicas".

A Prússia (Berlim) e a Baviera (Munique) foram, por sua vez, os centros máximos do neoclassicismo alemão, representado pelas figuras de Carl G. Langhans (Porta de Brandenburgo), Karl F. Schinckel (Museu de Berlim), Leo von Klenze (Gliptoteca de Munique) e Friedrich Gilly (Teatro de Berlim). Na Itália, o país das peregrinações de artistas europeus em busca da antigüidade, a estética neoclássica só foi admitida em fins do século e, assim mesmo, nem sempre abandonou as enraizadas tendências barrocas. A majestosa igreja de São Francisco de Paula, em Nápoles, obra de Pietro Bianchi, foi erguida entre 1809 e 1831. Mesma época em que estiveram trabalhando, ao norte, Carlo Barabino (Teatro Carlo Felice, de Gênova) e o grupo de Milão: Giovanni Perego (Palácio Rocca Saporiti), Luigi Cagnola (Arco de Sempione) e Carlo Amati (igreja de São Carlos). A chamado de Catarina II da Rússia, o palladiano Giacomo Quarenghi construiu vários edifícios em São Petersburgo, como o Ermitage, a Academia de Ciências e o Banco Imperial. Já na Espanha, obtiveram destaque Juan Pedro Arnal, construtor do Palácio de Buenavista e da Casa de Postas, em Madri, e Juan de Villanueva, que após a construção de *casitas* no complexo do Escorial, projetou o monumental Museu do Prado e o Observatório madrilenho. Em Portugal, figura de relevo foi José da Costa e Silva, que projetou o Teatro Nacional de São Carlos e dirigiu a construção do Palácio Nacional da Ajuda.

Após sua independência, os Estados Unidos importaram o estilo, tanto por influência dos palladianos ingleses quanto de Thomas Jefferson, um aficcionado pela arquitetura romana. As construções de sua casa, a Villa de Monticello, e a do State Capitol Building,

ambas na Virgínia, foram pessoalmente idealizados por ele. No Capitólio de Washington, projetado por Charles Bulfinch e W. Thornton (1827), uniram-se colunas coríntias, arcos romanos e uma enorme cúpula renascentista para que se obtivesse, ao mesmo tempo, elegância e grandiosidade. Outro representante do que os americanos também chamam de "estilo federativo" foi William Strickland, encarregado, entre outros edifícios, do Segundo Banco dos Estados Unidos, na Filadélfia.

Pintura - O idealismo pictórico, como indicado mais acima, foi marcado por uma visão intelectualista, submetida a regras, embora não tenham sido recusados inteiramente os contrastes do claro-escuro barroco. Mas a tendência à clareza, fosse ela a da luminosidade geral da cena, fosse a da linearidade – nitidez dos contornos e apuro do desenho –, readquiriu grande importância, tomando-se por modelos Rafael, Ticiano e Correggio. Assim, a verossimilhança, a estabilidade das figuras e o primeiro plano ganharam a preferência dos pintores, independentemente dos temas exibidos – os dos mitos greco-latinos, religiosos, históricos, cenas cotidianas e retratos. E duas personalidades tiveram considerável influência na adoção desses novos critérios, que depunham na antigüidade os valores máximos da concepção artística: Johann Joachim Winckelmann e seu discípulo Anton Mengs.

Winckelmann dedicou-se à formulação de um vínculo histórico entre a cultura geral da Grécia e suas produções plásticas. A seu respeito, Goethe comentou ter sido ele "o primeiro a conscientizar-nos da necessidade de distinguir entre as diversas épocas e acompanhar a história dos estilos em seu crescimento e decadência. Qualquer verdadeiro amante da arte reconhecerá a justiça e a importância de uma tal concepção". Em seus livros – Reflexões sobre a imitação das obras gregas na Pintura e na Escultura (1755) e História da Arte Antiga (1764) –, procurou estimular a busca da "nobre simplicidade" e da "serena grandeza" que houvera estudado em Roma. Mengs, tido na Alemanha por menino prodígio da pintura, fixou-se ainda jovem na capital italiana, onde trabalhou para o cardeal Albani, enquanto freqüentava o círculo intelectual de seu compatriota. Mais tarde foi escolhido para decorar os palácios de Madri e de Aranjuez, quando escreveu as "Considerações sobre a Beleza e o Gosto na Pintura". Traduzidas para as principais línguas européias, suas idéias ganharam rápida notoriedade em círculos artísticos.

Os franceses Pierre Subleyras, Jean Siméon Chardin e Joseph-Marie Vien, assim como os ingleses Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough podem ser apontados como os primeiros grandes pintores da fase neoclássica. Subleyras (mais atuante em Roma) impôs uma sobriedade de gestos e cores há muito esquecida em quadros religiosos; Chardin optou pelo naturalismo e a simplicidade de cenas íntimas ou cotidianas (a pintura de gênero); Vien, embora frio e superficial, promoveu uma franca retomada de temas greco-romanos, influenciando diretamente seu aluno David. Reynolds aplicou ao retrato um padrão idealista e uma dignidade incomparável à pintura histórica; seus personagens sempre se manifestam por gestos nobres, mas sem dramaticidade. Na prática e na teoria (escreveu quinze ensaios para apresentações na Royal Academy, os "Discourses"), consolidou os ideais do "great style" inglês, versão do "beau idéal" francês. Gainsborough conseguiu revelar um lirismo campestre apaixonante, como também refinada elegância em retratos de corpo inteiro. Na Itália, o mais apreciado retratista e criador de obras mitológicas foi sem dúvida Pompeo Batoni, para alguns o último grande pintor romano até os dias atuais. Apesar do domínio técnico, outros artistas peninsulares, como Andrea Appiani, Vicenzo Camuccini ou Giuseppe Bossi, jamais alcançaram a mesma virtuosidade de Batoni.

Ao lado de Joshua Reynolds, Jacques-Louis David e Jean-Auguste Dominique Ingres constituíram as personalidades centrais do neoclassicismo. Se a clareza, a firmeza ou a limpidez do traço deu aos artistas características comuns, David foi o mais político,

"apolíneo" e alegórico dos três. Adepto da Revolução e depois pintor oficial de Napoleão, em suas obras transparece quase que invariavelmente o elogio das virtudes cívicas. Teve inúmeros discípulos, diretos ou espirituais, entre eles Antoine Jean Gros, Thomas Couture (a verdadeira pintura é "ideal e impessoalidade" costumava dizer) e o nosso conhecido Debret. Ingres, por sua vez, imprimiu muito mais sensualidade aos seus retratados, aos temas antigos ou contemporâneos, lançando mão de uma variedade cromática e de uma esmaltação de cor bastante particular.

Ligados ao neoclassicismo, pela técnica esmerada do desenho e a admiração dos modelos antigos, o suíço Henry Fuseli (ou Heinrich Füssli) e o inglês William Blake transmitiram às suas obras os então novos sentimentos do sublime (conferir), uma das características que anunciavam a estética romântica. A partir das formas clássicas, ambos introduziram uma tensão pictórica representativa de sensações misteriosas, angustiadas ou místicas, nas quais já se percebem as experiências "visionárias" do *gênio*.

Maior distanciamento ainda encontra-se em Francisco de Goya y Lucientes, um dos mais importantes nomes da história da pintura. Contemporâneo da poética neoclássica, só no início da carreira, em seus contatos com Mengs, deixou-se por ela influenciar (em obras como Sacrifício a Vesta ou a Cartuxa de Aula Dei, pintadas até 1774). A seguir, sua expressão afirmou-se de modo personalíssimo, encaminhando-se para composições bem mais realistas do que idealistas. As figuras perderam aqueles sentidos elevados ou exemplares propostos pela idéia do belo. As linhas e contornos passaram a um segundo plano, dando às suas telas e gravuras uma característica mais pictórica (ver Pintura) do que linear. Na contracorrente do Iluminismo, a vida real e cotidiana, assim como a razão, pareciam a Goya fenômenos angustiantes, fontes de sofrimento e desilusão. No transcorrer das guerras napoleônicas, os horrores de fuzilamentos e assassinatos foram transpostos com intensa dramaticidade de expressão, envolvidos por jogos de luz e de sombra. Nas gravuras da série Caprichos e, sobretudo na fase posterior das "pinturas negras", a realidade adquiriu uma atmosfera fantástica e sufocante, habitada por seres ameaçadores ou grotescos. O que, aliás, o fez um precursor do expressionismo do século XX.

Escultura - Na escultura deu-se novamente preferência à pureza dos contornos, à suavidade dos gestos, a uma sobriedade idealizada de expressões, à meticulosa polidez das superfícies, majoritariamente brancas. Os temas mitológicos ainda contribuíram para que se realçasse o gosto pela figura despida, capaz de melhor idealizar e universalizar as proporções humanas. Nos relevos, tornou-se marcante não só a composição em plano como a maior autonomia das figuras em relação ao conjunto arquitetônico. A estatuária empregada em monumentos públicos e funerários conservou a tradição das personagens alegóricas, fossem elas cristãs (anjos da morte, a piedade, a caridade) ou pagãs (Eros, símbolo do amor, a serpente da eternidade, o leão, signo da força). Outra vertente dessa alegorização pode ser observada em esculturas de personalidades históricas (os retratos), de que são exemplos a de Napoleão, simbolizado como Aquiles, ou a de Paolina Borghese, como Vênus, ambas de Canova.

Antonio Canova, freqüentador do círculo de Winckelmann, tornou-se o mais influente e afamado escultor neoclássico. Aliando à sua técnica extraordinária uma gestualidade ora serena ou graciosa, ora incisiva ou sensual (Dédalo e Ícaro, Teseu e o Minotauro), acabou por receber de alguns críticos contemporâneos o elogio de melhor artista de todos os tempos. Quase tão admirado quanto Canova, o dinamarquês Bertel Thorvaldsen fez da escultura uma elaboração de tipos fortemente espiritualizados, ao depurar suas figuras de qualquer característica individual (Jasão, sepulcro de Pio VII, Cristo e São Paulo, os dois últimos na igreja de N. Senhora de Copenhague). Na opinião de Carlo Argan, suas criações podem ser consideradas verdadeiros "conceitos" em pedra. O espanhol Álvarez y Cubero

também granjeou fama internacional pela excelência técnica, destacando-se a sua obra Nestor e Antíloco.

O interesse ao mesmo tempo burguês e aristocrático pela arte antiga deu oportunidade, no Reino Unido, a que John Flaxman se convertesse no primeiro escultor (e também desenhista) a ganhar ampla notoriedade no continente, superada apenas pelos artistas já mencionados. Ainda na Inglaterra, a influência neoclássica estendeu-se a John Gibson e a Joseph Nollekens. Tanto este quanto o sueco Johan Tobias Sergel e o alemão Gottfried Schadow imprimiram, no entanto, características mais realistas em seus relevos e estátuas, isto é, aquelas nas quais se aliam o preceptismo idealista à observação direta da natureza.

O Brasil e a missão francesa - A vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, foi decisiva para a implantação de políticas e de ações econômicas e culturais até então inusitadas. Dom João VI teve por necessidade e objetivo criar condições favoráveis à modernização do novo "Reino Unido", entre elas a liberação alfandegária e dos portos, as instalações de manufaturas, da imprensa régia, da biblioteca e da capela real (onde se desenvolveu uma constante atividade musical), assim como as fundações do Banco do Brasil, do Observatório Astronômico, da Escola de Cirurgia e do Jardim Botânico. Pretendendo urbanizar o Rio de Janeiro, o monarca concordou com a contratação de uma missão artística francesa, em parte por sugestão do marquês de Marialva, em parte por solicitações de alguns artistas, como indicam as cartas de Nicolas Taunay à rainha Leopoldina.

Fosse como fosse, a missão aqui aportou em 1816, e dela participavam, entre os seus mais importantes membros, os pintores Nicolas-Antoine Taunay, seus filhos Félix-Émile Taunay e Adrien-Aimé Taunay e Jean-Baptiste Debret; o arquiteto Auguste H.V. Grandjean de Montigny; o escultor Auguste-Marie Taunay (irmão de Nicolas); o gravador Charles Pradier, o compositor de origem austríaca Segismund Neukom, além de uma dezena de artífices (ferreiros, curtidores, marceneiros, vidreiros, etc). Dois anos mais tarde, vieram os irmãos Ferrez (Marc, escultor) e Zéphirin (gravador). Com eles se difundiram os valores neoclássicos, também compartilhados por D. João, que, ainda em 1818, criou a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, transformada, em 1820, na Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Logo depois, já no período independente, a instituição receberia o nome de Imperial Academia e Escola de Belas-Artes.

Embora os integrantes da missão tenham sido mal recebidos por grupos da corte (em razão de seus vínculos políticos com a era napoleônica) e enfrentado a oposição de artistas portugueses e brasileiros, a contribuição que deram às nossas artes plásticas foi inquestionável, considerando-se que: a) com eles implantou-se um ensino regular, permitindo a transmissão de técnicas específicas e de conhecimentos gerais sobre as artes; b) individualmente, produziram uma larga documentação iconográfica sobre hábitos e tipos sociais, bem como sobre a fauna e a flora do país; c) criaram-se, no interior da vida acadêmica, as primeiras exposições públicas e anuais – a partir de 1829 – e prêmios de incentivo com aperfeiçoamento no exterior; d) contribuíram diretamente para concepções e a realização prática de projetos urbanísticos.

Por intermédio de Montigny e de seus alunos – Justino de Alcântara Barros, José Maria Jacinto Rebelo ou Francisco J. Bethencourt da Silva –, o neoclassicismo integrou-se à paisagem urbana do Rio de Janeiro, servindo de modelo à edificação de prédios governamentais, de novas residências e até mesmo de fazendas de café no Vale do Paraíba. Seguindo o exemplo da missão, o Conde de Boa Vista, Francisco do Rego Barros, contratou dezenas de artistas europeus para modernizar a província, entre eles Louis Léger Vauthier, construtor do clássico Teatro Santa Isabel do Recife. Também o Teatro Nossa Senhora da Paz, em Belém do Pará, fruto do posterior ciclo da borracha, foi erguido nos moldes da concepção neoclássica, a cargo do arquiteto italiano Antonio Landi.

Entre os pintores formados sob direta influência de Debret, merecem destaque o português aqui radicado Simplício Rodrigues de Sá (retratista correto e bom colorista), Manuel Araújo de Porto Alegre (o mais culto e eclético artista de sua época, também poeta e arquiteto), Augusto Müller, pintor de excepcional qualidade expressiva em paisagens e retratos, e Agostinho José da Mota, o primeiro brasileiro a obter o prêmio de viagem da Academia, cujos estudos puderam ser aperfeiçoados em Roma.

Por fim, não há dúvida de que o academismo, de início neoclássico e posteriormente mesclado a temas românticos ou realistas, predominou inteiramente no século XIX brasileiro, amparado e defendido pelas instituições imperiais. Vítor Meireles (Primeira Missa no Brasil, A Batalha de Guararapes, Combate Naval do Riachuelo) e Pedro Américo (Proclamação da Independência, Batalha de Campo Grande) destacaram-se na pintura histórica e também religiosa, embora não tenham excluído de seus interesses os temas mitológicos e alegóricos (A Bacante, do primeiro, e A Noite Acompanhada dos Gênios, do segundo). Discípulo de Meireles, e por três vezes premiado em Roma, João Zeferino da Costa veio a ser um mestre da composição, além de respeitado professor e teórico da proporcionalidade das formas. Sua obra de maior significação encontra-se nos seis painéis da igreja da Candelária, Rio de Janeiro, nos quais se relata a história do comandante Martins de Palma, cujos perigos no mar o levaram a construir o templo, em pagamento de promessa.

Música - É difícil estabelecer-se um início preciso para a música clássica, embora se possa afirmar que Joseph Haydn, W. Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven tenham sido os seus expoentes máximos. E que, artisticamente, chegaram tarde ao espírito do tempo, quer dizer, bem depois das literaturas de Racine, Milton e de Voltaire. Mas, pelo menos, em companhia de pintores como Davi e Canova.

Na opinião de Roland de Candé, “a sociedade burguesa, mais tolerante e naturalista, não suscitou uma revolução musical... Os músicos da era barroca, ao contrário, mostraram-se constantemente preocupados em transformar a herança, em separar-se do passado, promover estilos e formas que fossem modernas. Diante do barroco, o clássico se distingue pelo rigor da imaginação e precisão de linguagem. Os modelos de forma, de estrutura, de escrita que se definem no século serão adotados por várias gerações... (tanto assim que) a maior parte das análises de música mais antiga ou recente se referem implicitamente a seus esquemas, e seu sistema harmônico hoje se encontra (mesmo desconhecido e simplificado ao extremo) na maioria de uma música de consumo que se acredita moderna”.

Ainda assim, algumas modificações de importância considerável foram introduzidas. Em seu caminho de fixação, a arte instrumental clássica reduziu drasticamente, por exemplo, a prática do baixo-contínuo. Melodicamente, as seqüências sonoras passaram a ser estruturadas mais no tempo do que no “espaço”, entendendo-se por espaço uma distribuição entre várias vozes polifônicas. Também por diferença com o estilo do contraponto, optou-se por um fracionamento dos temas e motivos, o que apareceu inicialmente na forma da sonata. Este novo procedimento foi realizado com o acréscimo de uma segunda seção no interior do primeiro movimento. Que pode ser assim explicado: feita a primeira exposição, ao invés de se empregar a técnica do contraponto, muda-se posteriormente a sua tonalidade, ou seja, faz-se uma modulação, conservando-se o tipo de andamento (um alegro, por exemplo). Ou então, cria-se um segundo tema com o intuito de se provocar um contraste, “dramatizando” o próprio movimento. Experiências que autores como Pergolesi ou Scarlatti já haviam realizado, mas que Carl Philipp Emanuel Bach, um dos filhos do mestre, consolidou.

Para além dessa estrutura em “sonata-forma” de Phillip Bach (Sonatas Dedicadas ao Rei da Prússia, Sonatas com Reprises Variadas), destinadas ao serviço de Frederico II, foi

ainda na Alemanha, e mais exatamente no principado eclesiástico de Mannheim, que o classicismo encontrou terreno fértil para o seu desenvolvimento. A orquestra ali dirigida por Johann Stamitz, a partir de 1745, e posteriormente entregue a Christian Cannabich, adquiriu um enorme prestígio para a música instrumental na Europa. Em primeiro lugar, por sua superioridade e virtuosismo técnicos; em segundo, pela contribuição definitiva de um novo procedimento, já tentado por Vivaldi – o uso do *crecendo* e do *diminuendo*. Antes, a música barroca costumava ter por contraste ou um *solo* oposto ao grosso da orquestra, ou o contraste "plano", de intensidades diferentes, mas sem transições. Os recursos técnicos dos músicos e compositores de Mannheim, entre eles o prolífico Franz Richter, permitiram que se alcançasse a maestria de manter o dinamismo de uma intensidade controlada, progressiva e constante, para todo o conjunto da orquestra. Contemporânea à de Mannheim e semelhante em sua estética foi a orquestra vienense de Georg Wagenseil, além do estilo compositivo de Georg Monn. Todos eles ou ambas as "escolas" optaram por uma estrutura de quatro movimentos aplicada à "sonata de orquestra", que outra coisa não é senão a sinfonia clássica. Embora não tenham sido os seus "inventores" (Tommaso Albinoni e Giovanni Sammartini os precederam), eles realmente consagraram a nova forma. A sinfonia clássica caracterizou-se não apenas pela inclusão de um minueto antes do último movimento, mas por fazer do primeiro movimento o eixo do trabalho construtivo, da mesma maneira que a sonata (como já se mencionou anteriormente). De modo genérico, o alegro inicial comporta dois temas contrastantes, um vívido, "masculino", e outro lírico, "feminino".

Relativamente às formações clássicas da música de câmara, as preferidas passaram a ser os trios, quartetos e quintetos para instrumentos de corda, assim como a substituição gradativa do cravo pelo piano. Por exemplo, a passagem das suítes para cravo às sonatas para piano, ou aquelas destinadas a violino, flauta e violoncelo, com acompanhamento de piano.

Em resumo, o classicismo consolidou o "sistema tonal", em teoria e na prática, dando maior importância, entre outros princípios: ao sentido dos acordes ditos fundamentais, construídos sobre uma tônica, sobre a nota dominante de uma tônica ou ainda sobre a dominante de uma dominante, em intervalos preferenciais de terças; à ordem harmônica, e não mais contrapontística; à possibilidade de se modular em todos os tons, aumentando a complexidade da criação musical, ao mesmo tempo em que impôs a necessidade de resolver os estados de tensão – as dissonâncias provisórias – por uma consonância final. Tal sistema, consubstanciado por Jean-Phillipe Rameau em seu Tratado de Harmonia (1722), garantia, desde então, uma linguagem precisa, racionalista e de expansão universal.

Dificilmente se poderia prever que Joseph Haydn alcançasse o prestígio que desfrutou na maturidade e ainda hoje, com todos os méritos, conserva. Filho de uma família humilde e provinciana, felizmente o talento inato, a determinação férrea de se fazer músico e alguns lances de sorte ao longo da vida conjugaram-se para permitir que seus dons nos legassem um dos mais brilhantes repertórios da música ocidental. Repertório que não poucas vezes construiu com os temas melódicos das canções populares de sua terra natal, a Áustria. E o primeiro a perceber as habilidades de Haydn foi seu parente distante e professor de música Matthias Franckh, que se encarregou de retirá-lo da casa paterna e educá-lo quando chegou aos seis anos. Algum tempo depois, o compositor da corte imperial de Viena, Johann Reutter, passando casualmente pela cidade de Rohrau, onde Haydn nascera e vivia, teve a oportunidade de ouvi-lo. Entusiasmado, o fez ingressar na escola da capela de Santo Estevão, na capital, como menino de coro. Ao completar dezoito anos, no entanto, foi obrigado a sair da instituição e passou a sobreviver de aulas particulares de cravo e de apresentações ocasionais. Um período difícil de nove anos, durante os quais experimentou as primeiras composições, estudando manuais por conta própria, entre eles os de Phillip

Emanuel Bach. Já famoso, não deixaria de mencionar que “quem me conhece não duvidará de que devo muito a Phillip Bach, pois que o compreendi e estudei assiduamente”. Inspiradas em melodias folclóricas, suas sonatas e quartetos conseguiram atrair favoravelmente a opinião pública e a atenção do aristocrata Fürnberg, que lhe arranjou o lugar de mestre-de-capela em uma das orquestras locais. Na seqüência, trabalhou para o conde Morzin, na cidade de Lukanec, onde escreveu suas primeiras sinfonias e, a partir de 1761, para a corte dos príncipes Esterházy (Paul e Nikolaus), em Eisenstadt. Dali, suas criações ganharam audiência mundial.

Para além dos domínios da sinfonia e da sonata, Haydn demonstrou sua engenhosidade nos quartetos de cordas, sobretudo a partir dos Quartetos Russos, criados em 1781. Desde então, o próprio compositor percebeu estar elaborando um “procedimento novo e peculiar”, ao permitir um desenvolvimento livre de todas as vozes instrumentais na exposição e nos contrastes dos temas. Esse trabalho temático-motívico cristalizou o estilo clássico para obras posteriores, suas e de outros músicos, como, por exemplo, as das sinfonias La Chasse, La Reine e Oxford. Músicas em que se alternam o humor sutil, a melancolia nobre e a alegria popular. Foram ainda as apresentações dos Quartetos Russos que permitiram o primeiro contato pessoal de Haydn com Mozart, então recém-chegado a Viena. A impressão causada no jovem compositor foi grande o suficiente para que Mozart resolvesse chamá-lo de “papai Haydn”, um apelativo em que se misturaram carinho, respeito e admiração. Sentimentos, aliás, recíprocos.

A história ainda não conhece um caso semelhante de musicalidade natural, espontânea, e de capacidade criativa em permanente ebulição como a de Mozart. Tão logo aprendeu, aos quatro anos de idade, os rudimentos de solfejo, criou seus próprios exercícios. Aos cinco já compunha concertos para piano, ainda que com a ajuda do pai, Leopold Mozart, violonista da corte eclesiástica de Salzburgo, homem culto e de inegáveis méritos didáticos. Um ano depois, executava qualquer partitura para cravo, à primeira vista. Aos sete, empreendeu uma longa viagem de três anos pela Europa em companhia do pai e da irmã (também musicista) fazendo demonstrações de seu espantoso virtuosismo. Na Alemanha, tocou para Goethe e, em Londres, para Johann Christian Bach, que assim reagiu: “Mais de um mestre-de-capela morre sem saber o que este menino já sabe”. Foi acolhido por unanimidade na Academia Filarmônica de Bolonha, que abriu exceção em seus estatutos para menores de vinte anos. Mas não sem passar pelo exame obrigatório, que concluiu em meia hora (a prova consistia em fazer a harmonização, em contraponto, de um canto gregoriano). A Academia de Verona não ficou atrás e atribuiu-lhe um título honorífico. Aos 14 anos retornou à Itália e conseguiu estrear sua ópera Mitrídates com enorme sucesso em Milão. Ascânio em Alba, seu drama do ano seguinte, recebeu idêntica acolhida.

Com a subida do conde Colloredo à sede do arcebispado de Salzburgo, em 1772, a vida de Mozart complicou-se. O arcebispo não se dispunha a apoiar o mundo musical profano e, em particular, a Mozart. Só conseguiu ir a Mannheim (para conhecer a famosa orquestra) e a Paris em 1777. Em 1781 abandonou a cidade natal por Viena, onde jamais encontraria um emprego fixo. Casou-se, apesar dos protestos do pai, sobreviveu sempre de maneira precária, arruinou a saúde por excesso de trabalho e morreu dez anos depois como indigente, apesar do talento incomensurável e de um comportamento ético particular inquestionável. E no entanto, o período vienense foi o de sua maturidade e perfeição: o dos seis quartetos dedicados a Haydn, dos concertos para piano e orquestra (escritos após 1785), d’O Divertimento para Trio de Cordas, das Sinfonias de números 35, 38, 39, 40 e 41 e das óperas O Rapto do Serralho, As Bodas de Fígaro, Cosi Fan Tutte, Don Giovanni e A Flauta Mágica. Mesmo em instantes de grande sofrimento (a morte de seus filhos recém-nascidos, por exemplo) compôs música de refinada melodia para o espírito galante e aristocrático da época. Atitude incompreensível para artistas românticos ou expressionistas.

A mais exata e concisa definição de Mozart, como já se disse, é a de ser ele a própria música encarnada. Soube recolher e aproveitar todas as formas e gêneros de seu tempo, dos profanos aos religiosos, dos instrumentais aos operísticos. Para que a música pudesse "fluir como óleo", segundo a entendia, preferiu criar estruturas e frases melódicas com menos acordes do que seus antecessores. Fundiu as influências de autores e as sensibilidades nacionais que conheceu – austríacas, alemãs, italianas e francesas – em uma obra universal, mais cosmopolita do que os anseios teóricos dos iluministas.

O terceiro nome da tríade, Beethoven, nasceu em um bairro miserável de Bonn, em 1770. Seu pai, tenor e filho de um mestre-de-capela, logo percebeu as evidentes inclinações musicais do menino e tentou fazê-lo um segundo Mozart. Mas não possuindo qualquer dom professoral, exercia seus intentos com extrema severidade e aplicação de castigos (ou o temperamento rebelde de Beethoven já se manifestava nesta primeira infância, ou a "pedagogia" paterna muito contribuiu para a personalidade futura do gênio). O fato é que só aos dez anos encontrou a oportunidade de realmente desenvolver seu talento, agora pelas mãos compreensíveis de Christian Neefe, organista da corte de Bonn. Sob a influência do novo protetor, Beethoven pôde conhecer as obras e tratados de Phillip Bach, exercitar-se com o Cravo Bem Temperado de J.S.Bach e, mais tarde, obter sua nomeação para o cargo de segundo organista da corte, ganhando, já aos 14 anos, metade do salário do pai. Em 1787, e ainda com a ajuda de Neefe, viajou para Viena e conseguiu uma audiência com Mozart. A execução de algumas partituras não parece ter entusiasmado o ouvinte, mas os exercícios de improvisação que realizou a pedidos levaram Mozart a comentar com seus amigos da casa: "Prestem atenção neste jovem; dará o que falar algum dia ao mundo todo". Durante algumas poucas semanas, Beethoven teve aulas com Mozart, interrompidas pelas notícias do grave estado de saúde de sua mãe, que morreria pouco depois.

Neste seu retorno, as dificuldades financeiras pessoais e a necessidade de sustentar os irmãos mais novos (Karl e Johann), devido às ausências relapsas do pai alcoólatra, só puderam ser minoradas quando passou a dar aulas de música para a nobre família von Breuning. O ambiente culto e acolhedor, a circulação atrativa de jovens mulheres e os freqüentes convites para ópera e teatro preencheram, em boa parte, as lacunas de sua vida social e formação escolar. Outra grande perspectiva apareceu em 1792, quando Haydn passou pela cidade. A orquestra da corte decidiu prestar-lhe uma homenagem e Beethoven submeteu-lhe à apreciação uma cantata fúnebre que houvera composto em homenagem ao imperador José II. Haydn gostou tanto da peça que se ofereceu como professor, desde que Beethoven pudesse ir a Viena. Com uma remuneração fixa do conde Waldstein, que o admirava, o jovem mudou-se para a capital austríaca. Levava em seu álbum de partituras o seguinte bilhete do conde: "Vá agora a Viena para realizar as esperanças que há tanto tempo abrigas... Mediante um trabalho ininterrupto, receberás o espírito de Mozart (já falecido então) das mãos de Haydn". Durante um ano e meio, aproximadamente, estudou com o mestre até que este regressou a Londres. Passou então a receber orientações dos compositores Johann Schenk e Antonio Salieri. Com a ajuda ainda de Waldstein, Beethoven conseguiu introduzir-se nos círculos aristocráticos, trabalhando para os Esterházy ou oferecendo composições para outros príncipes, como Lobkowitz, Schwarzenberg ou Rasumowsky. Em meio a tanta pompa, tornou-se ele também um aristocrata do espírito, na falta de sangue ou de títulos comprados.

Do ponto de vista estilístico, Beethoven partiu, evidentemente, de Haydn e Mozart. A proximidade de vidas e a grandeza das influências não lhe deixaram outra alternativa. O trabalho motívico do primeiro e a cantabilidade melódica do segundo estão quase sempre presentes em suas sonatas e sinfonias, sobretudo no período que vai de 1793 a 1802. Foi a fase galante da Sonata Primavera, dos Quartetos op.18, da Primeira Sinfonia em dó maior, do Concerto para piano e orquestra op.37 ou da Sonata ao Luar. Mas o gênio pessoal

acabou por intensificar o caráter contrastante dos temas principais dos primeiros movimentos, dramatizando de modo enérgico todos os recursos expressivos do desenvolvimento. Esses "combates" da primeira parte tornaram-se habitualmente trágicos, "heróicos", gigantescos. Ao segundo andamento, sereno e mesmo grave, Beethoven opôs, como terceiro movimento, o *scherzo* (em substituição ao minueto), de ânimo buliçoso e às vezes radicalmente festivo, ou mesmo estrondoso. Época de plenitude em que compôs, por exemplo, as sonatas em ré menor op.31, Waldstein, Appassionata e as sinfonias Eroica, do Destino e Pastoral. A última fase coincidiu com a infelicidade da surdez. Foi a de obras menos conhecidas do grande público, porque mais ásperas e enigmáticas: a sonata para piano op.106, as 33 Variações sobre uma valsa de Diabelli, a imponente *Missa Solemnis*. Exceção para a Nona Sinfonia, a primeira do gênero em que se interpôs um coral.

A influência das formas e de compositores clássicos (Pergolesi, Haydn, Mozart e Beethoven) pode ser observada nas obras do maior autor de música sacra brasileira, o padre carioca e mulato José Maurício Nunes Garcia. Compositor já aos 16 anos (a antífona *Tota Pulchra est Maria*), sobreviveu de aulas particulares até sua entrada para a Irmandade de São Pedro dos Clérigos, quando se decidiu pelos votos eclesiásticos, ordenando-se em 1792. Seis anos depois, assumiu o cargo de mestre-de-capela da Sé do Rio de Janeiro, recebendo também encomendas do senado para suas cerimônias e festividades. Com a chegada da corte portuguesa, seu reconhecido talento, elogiado pelo compositor Sigismund Neukomm (integrante da missão francesa) atraiu a atenção do príncipe-regente, que o fez nomear mestre da recém-criada Capela Real. Ainda por solicitação do príncipe, compôs a ópera "Le Due Gemelle", apresentada no novo Teatro São João. Mas sua obra inclui sobretudo missas, cânticos, motetos, credos e graduais, destacando-se, entre eles, a Missa em si bemol (1801), a Novena de São pedro Apóstolo (1814), a Missa de Réquiem (1816) e a Missa de Santa Cecília (1826).

CLAVE

Sinal posto no início de uma pauta musical, com o intuito de fixar a altura de uma das cinco linhas do pentagrama, oferecendo, portanto, a "chave" para nomear, com seu próprio nome, todas as notas que estejam naquela mesma linha e determinar a posição exata das outras notas em relação à linha básica. Assim, para os sons graves, situados abaixo do dó central, ou para instrumentos como o violoncelo ou o fagote, há duas claves de fá, que podem ocupar a terceira ou a quarta linhas; para os sons médios, situados nas proximidades do dó central ou para a voz do tenor, da viola ou do trombone tenor, existem também duas claves de dó, igualmente colocadas na terceira ou na quarta linhas; finalmente, para os sons agudos, acima do dó central, ou para vozes como a do soprano, do violino ou do trompete, adota-se a clave de sol na primeira ou na segunda linhas. As duas claves mais comumente usadas, no entanto, são as de de sol na segunda linha e a de fá na quarta linha (as linhas são contadas de baixo para cima). No caso da clave de sol, todas as notas situadas na segunda linha chamam-se sol e, da mesma maneira, na clave de fá, todas as notas postas na quarta linha denominam-se fá. Como as notas que recaem acima do dó central costumam vir na clave de sol, está é também conhecida como clave dos sopranos (com sons mais agudos). Já a clave de fá pode ser chamada de clave dos baixos, pois nela estão situados os sons abaixo do dó central.

CLICHÊ

1. Construção lingüística já estereotipada, frase feita ou locução convencional que pelo uso repetitivo cristalizou-se, perdendo a força expressiva da origem. Embora provenha comumente da linguagem oral cotidiana ("o futebol é uma caixinha de surpresas", "a natureza é sábia"), também pode ser encontrado no âmbito da literatura culta. Neste último caso, é possível distinguir-se o clichê abusivo, isto é, determinadas frases freqüentemente

empregadas por autores de uma escola ou movimento, daquele usado por um autor com o intuito de realçar a fala ou o "idioleto" de um personagem, infundindo-lhe maior realismo 2. Qualquer idéia convertida em fórmula ou em padrão usual e redundante, como os encontrados, no âmbito da cultura de massa, em argumentos ou formas tipificadas de best-sellers, de cinema ou de novelas de televisão. 3. Placa de metal gravada em equipamento fotomecânico, com textura em relevo e imagem com pontos invertidos, usada para impressão tipográfica de textos e de fotografias. Nesta última acepção, o clichê se encontra em desuso, substituído pelo fotolito.

CLÍMAX

1. O momento culminante ou de maior tensão em um texto literário ou encenação dramática, e ponto de convergência no qual os conflitos se decidem. Desfecho de uma série de crises, das quais é ele o mais importante, situando-se, habitualmente, perto do fim. 2. Aplica-se igualmente em música para o trecho em que uma série de acordes resolvem, de maneira "brilhante", ou com maior expressividade, os fraseados anteriores.

CLIFF-HANGER

Termo inglês que se tornou sinônimo de suspense ou de expectativa, usado como artifício construtivo na literatura popular (folhetins) ou em seriados de cinema e televisão, com a finalidade de se manter ou prorrogar a tensão e o interesse do leitor ou do espectador. Consiste na interrupção de uma cena de perigo, cuja seqüência somente será retomada em outro capítulo ou episódio.

CLUSTER

Palavra de origem inglesa (originalmente um feixe, enxame ou grupo) que, em música, indica os acordes ruidosos (várias notas ou sons conjuntos), produzidos de maneira ríspida sobre um teclado, seja com a mão espalmada, seja com o ante-braço. O termo pode ser aplicado a orquestras ou coros, indicando um conjunto "nebuloso" de sons simultâneos, entre dois intervalos definidos.

COCO

Dança e canto nordestinos, de praia e de sertão, provavelmente surgido entre escravos quebradores de coco de Alagoas, e derivado dos batuques (ver a palavra). Formada a roda de homens e mulheres, o "coqueiro", ou puxador de coco, canta o mote ou refrão. Um dos participantes dirige-se ao centro para dançar, executando passos conhecidos como travessão, cavalo manco e tropel repartido, acompanhado pelo coro dos demais, até que outro o substitua, convidado por uma umbigada ou batida de pé. Às estrofes - quadras, quintilhas, sextilhas e até décimas - segue-se o estribilho inicial. Há outras formações para a dança, derivadas da roda, feitas ao par ou em fila. Os passos são curtos, acompanhados por batidas e arrasto dos pés. Os instrumentos são majoritariamente de percussão (ganzá, pandeiro, bombo e atabaque), tendo Pereira da Costa, no entanto, registrado o uso de viola e violão, no Recife. É também conhecido por pagode. Os ritmos mais freqüentes são o binário e o quaternário. Contemporaneamente, é um folguedo quase desaparecido.

CODA

1. Em música erudita, tanto pode indicar uma pequena seção que se acrescenta isolada ao final de um andamento, a fim de encerrá-lo, como ainda a última parte, formalmente integrante do desenvolvimento anterior da peça, e que aporta uma temática nova (como em algumas sinfonias de Haydn e de Beethoven). 2. Em dança, corresponde aos passos e movimentos conjuntos de uma dupla de bailarinos que finalizam um **pas de deux*. A palavra provém do italiano, com o sentido de "cauda".

CÓDICE
Antecessor do livro, no que se refere ao seu formato e estrutura, conhecido desde os tempos do imperador romano Augusto. Até a época mencionada, a escritura era feita em "volumes", ou seja, em rolos de papiro ou de pergaminho. A nova técnica consistiu em se cortar folhas soltas, quadradas ou retangulares, e reuni-las em cadernos (conjunto de folhas unidas entre si por costura ou colagem), recebendo ainda o nome de "liber quadratus". Embora as suas dimensões fossem grandes o suficiente para requerer um suporte (mesa, por exemplo), o formato facilitou tanto a cópia como a leitura ou consulta parcial dos registros. Em Roma, os códices primitivos destinaram-se à confecção de textos escolares, contábeis e a relatos de viagens. Para os cristãos primitivos, teve ainda o sentido de escritura manuscrita sagrada. Do latim *codex,* tronco de árvore. *Livro.

CÓDIGO
1. Qualquer sistema de transmissão de informações ou de controle de comunicação que delimite ou reduza as possibilidades de escolhas existentes em um repertório disponível de signos (teoricamente de valores iguais, ou equiprováveis), impondo regras de combinação, de associação ou de oposição entre aqueles mesmos signos, de maneira que possam ser utilizados com sentido, nexo ou significação, ou, ainda, adquiram a capacidade de ação (caso do "código genético"). Do ponto de vista lingüístico, todo idioma é também um código, definido como o conjunto de signos verbais dispostos em uma relação de oposição e contraste, de acordo com regras ou normas que regulem o enunciado de uma mensagem. Sinteticamente, portanto, o código lingüístico compreende as formas verbais (signos) e as leis combinatórias, sintáticas, que relacionam os significados. 2. Conjunto de leis, normas ou preceitos aplicáveis a uma comunidade ou sociedade, escrito ou consuetudinário (mantido por tradição), pelo qual se estabelecem os limites ou prerrogativas de conduta, as penalidades, os direitos e deveres de seus membros (códigos civil e penal).

COGNATO, COGNATA
Vocábulo que possui uma raiz ou *radical em comum com outro. Os cognatos são, portanto, palavras de uma mesma família semântica. Por exemplo, os termos puro e depurar; fazer, fácil e infecto; fugir, fugaz e refúgio.

COLACIONAR
Comparar por aproximação, confrontar. Emprega-se no sentido de verificar as concordâncias existentes ou não de edições ou cópias de um mesmo texto e, por extensão, entre duas obras artísticas, filosóficas ou científicas que abordem o mesmo tema.

COLAGEM
1. Processo utilizado em artes plásticas que consiste na junção de materiais diferentes ou estranhos a uma obra essencialmente pictórica, ou seja, que não o desenho, a tinta ou o verniz. Por exemplo, recortes de textos ou estampas já impressas, argamassas ou ainda objetos manufaturados ou industriais, colados (ou presos de alguma maneira) sobre desenho, pintura ou gravura, com o intuito de serem obtidas texturas, volumes, tonalidades ou escalas diferentes, evitando-se o uso do ilusionismo plástico tradicional (do "trompe l'oeil"). A técnica foi utilizada originalmente pela arte bizantina (ícones com aplicação de pedras preciosas ou semipreciosas sobre as figuras pintadas). No século XX, foi retomada por Picasso, Braque, Juan Gris e Marcoussis, ainda na fase cubista, e, posteriormente, por dadaístas e surrealistas (Max Ernst, por exemplo), com a intenção de se projetarem relações irracionais ou desarmonias voluntárias. Tem sido ainda comumente integrada a várias correntes da arte plástica contemporânea, como a arte pop de Robert

Rauschenberg. (*Descolagem) 2. Em literatura, pode consistir na junção de elementos lingüísticos isolados (letras, palavras), de recortes de textos impressos ou mesmo de desenhos e formas gráficas, com intuito predominantemente visual. Dessa maneira foi utilizada pelos movimentos futurista, dadaísta e "pop" ("poesia visiva" italiana, poemas-processo e "pop-cretos" brasileiros da década de 60), sobretudo como manifestação de uma poética humorística. Mas indica também a inserção selecionada e pertinente de textos alheios na elaboração narrativa ou mesmo poética de um autor, servindo-lhe como significado e referência intertextual. 3. Também no teatro tem ocorrido o recurso à colagem, normalmente sob duas formas: acrescentando-se textos no interior de uma peça já escrita (entrevistas e notícias lidas ou dramatizadas, gravações, projeções visuais) ou pela elaboração de um novo texto contendo fragmentos de duas ou mais peças de um mesmo autor.

COLOFÃO, CÓLOFON
Remate, término, designando as informações postas no final de um livro sobre o impressor, o editor, local e data de publicação e, eventualmente, até mesmo os tipos utilizados na composição gráfica.

COLÓQUIO
1. Conversação ou palestra caracterizada pela informalidade entre profissionais de uma mesma área de conhecimento, versando sobre assunto específico, incluindo-se exposições iniciais, apartes e debates entre os participantes. 2. Conversação familiar, íntima (daí o termo "coloquial").

COLORTRAN
Carcaça metálica provida de aba ou bandô para o corte ou abertura de luz, contendo lâmpada halógena (gás halógeno de iodo) e filamento de tungstênio, usado em iluminação cênica.

COLUMBÁRIO
Conjunto de câmaras mortuárias ou de urnas funerárias sobrepostas, utilizadas em Roma e também pelas comunidades paleocristãs com o intuito de economizar espaços. Além de subterrâneos, os columbários podem ser elevados. *Catacumba.

COLUNA
Em arquitetura, pilar ou estrutura vertical, geralmente de seção circular, e que serve como sustentação do entablamento e cargas elevadas, ou ainda como unidade decorativa independente. Classicamente, forma-se da base, do fuste (haste vertical) e do capitel (consultar os três termos em separado). Quando formada por uma só peça, diz-se coluna monolítica; se erguida em pedaços cilíndricos sobrepostos, chama-se cilíndrica. Alguns tipos de coluna: adossada ou embebida é aquela que se encontra parcialmente fundida com a parede, dando a impressão de um volume projetado; grupada - constitui um par de pilares sobre a mesma base, mas com ábacos individuais; geminada ou fasciculada é aquela formada por três ou mais pilastras, ligadas entre si, que repousam sobre um pedestal único, formando uma seção complexa (aparece com freqüência nos estilos arquitetônicos românico e gótico); anelada é a que contém anéis sobresselentes ao redor do fuste; cretense, a que se estreita na base; cóclida - refere-se a uma coluna monumental, oca, normalmente contendo trabalhos de adorno em baixo-relevo; triunfal (podendo ser também cóclida) é uma construção isolada, feita para servir como monumento público ou marco histórico e comemorativo, de grandes dimensões, como as de Trajano e Marco Aurélio, a coluna Vendôme e a de Nelson; torsa ou salomônica é a que possui o fuste

espiralado, retorcido ou torneado, bastante comum na arquitetura barroca, sobretudo a religiosa. Famosas são as do baldaquino da basílica de São Pedro (Bernini) e da igreja de Santa Maria Virgem, em Oxford (Nicholas Stone). O nome baseia-se na pressuposição de que tenham sido utilizadas no Templo de Salomão. *Ordens da Arquitetura.

COLUNATA
1. Série ou fileira de colunas para a sustentação de um entablamento ou de arcos. 2. *Peristilo.

COMÉDIA. *TEATRO, *CÔMICO, *HUMOR

COMÉDIA ANTIGA
Dramaturgia satírica do período clássico grego (século V a.C.), bastante diferente, em sua estrutura e conteúdo, das comédias posteriores. Geralmente, consistia de: a) uma cena expositiva inicial, indicativa do tema; b) do párodos, a primeira intervenção do coro, composto de 24 integrantes fantasiados; c) do ágon, a disputa verbal ou querela entre os principais personagens, utilizando-se uma linguagem bastante livre ou popular, e até mesmo obscena ou pornográfica; d) da parábase, retorno à ação do coro, tendo por finalidade expor as intenções ou justificativas do autor; e) do final, com a presença novamente dos atores, em cujas cenas se mostravam as conseqüências ou resultados do ágon. As críticas virulentas das peças tinham como alvos principais o mundo político, as idéias filosóficas, artísticas e suas personalidades, os hábitos e costumes populares do período, pelo menos nas peças que sobreviveram de seu maior representante, o aristocrático Aristófanes (Os Acarnianos, Os Cavaleiros, As Vespas, A Paz, As Nuvens, Lisístrata, A Assembléia de Mulheres, As Rãs, Pluto). A comédia antiga caracterizou-se por ser um "drama de tese", no qual as idéias predominantes e em voga, e os comportamentos coletivos, calcados e refletidos no cotidiano, constituíam assuntos de discussão pública, tratados de maneira cáustica e derrisória. Sob tal aspecto, foi profundamente política, no sentido mais amplo do termo. Dela ainda nos chegaram fragmentos de peças como O Camponês e A Loucura de Hércules, de Epicarmo, As Cabras, de Eupólis e A Garrafa, de Cratino.

COMÉDIA-BALÉ, COMÉDIE-BALLET
Peça teatral e bailada, de gênero cômico ou satírico, criada por Molière no século XVII, contendo não apenas diálogos, mas cenas igualmente musicais e coreográficas. Nessa forma mista, o balé pode servir de entrecena, unindo quadros praticamente autônomos (a comédia de gaveta – cotejar), ou estar mais diretamente ligado ao enredo contínuo da peça. Foi com essa intenção que Molière escreveu no prefácio d'Os Inoportunos: "Para não interromper de forma alguma o fio da comédia com essas maneiras de intermédio, tomamos o cuidado de tecê-las ao assunto o melhor que pudemos e de fazer, do balé e da comédia, uma coisa só". Quase a metade das obras de Molière (12 entre 28), são comédias-balés. Entre elas, *Les Fâcheux* (Os Inoportunos ou Os Impertinentes), primeiro exemplar do gênero, *L'Impromptu de Versailles* (A Improvisação, ou Imprevisto em Versalhes), *Le Mariage Forcé* (Casamento à Força), *Le Malade Imaginaire* (O Doente Imaginário), *L'Amour Médecin* (O Amor Médico) ou *Le Bourgeois Gentilhome* (O Burguês Fidalgo). *Dança.

COMÉDIA DE GAVETA
Tipo de comédia que se constrói com atos ou quadros relativamente curtos e autônomos, tratando-se dos personagens e enredos criados, mas submetidos, todos eles, a um mesmo

assunto. O que corresponde à dramatização de um só tema, visto, no entanto, sob diferentes ângulos, por meio de cenas reduzidas.

COMÉDIA ERUDITA
Comédia renascentista, sobretudo a do século XVI, em parte baseada nas peripécias e estruturas da antiga comédia latina, contendo intrigas romanescas, conluios de amantes, ações de rapto, com a ajuda de criados espertos, e o reconhecimento ("anagnorisis") de parentes desaparecidos que retornam, após longa ausência, para modificar o desfecho. Foi assim denominada pelo fato de seus autores serem personalidades eruditas, como Ariosto (Cassaria, Os Pretendentes, Negromonte, Scolastica), Aretino (Cortigiana, Marescalco, Talanta) ou Maquiavel (Clizia, A Mandrágora). As obras da comédia erudita tiveram ainda em comum a intenção de fazer um retrato realista e irreverente da nova burguesia em ascensão, ao denunciar a moralidade ambígua e interesseira dos novos tempos.

COMÉDIA HUMANA, A
Título dado por Balzac, em 1842, ao conjunto de seus noventa e cinco romances, assim como aos princípios de sua elaboração. Majoritariamente, enquadram-se as narrativas no que o autor chamou de "estudos de costumes", assim divididos: cenas da vida privada (Coronel Chabert, Pai Goriot, Modeste Mignon); cenas da vida no campo (O Médico do Campo, O Lírio do Vale, Os Camponeses); cenas da vida parisiense (Grandeza e Decadência de Cesar Birotteau, A Prima Bete, O Primo Pons, Esplendores e Misérias das Cortesãs); cenas da vida provinciana (Eugénie Grandet, As Ilusões Perdidas). Além destes, há os "estudos filosóficos", nos quais se incluem A Procura do Infinito, Louis Lambert, Séraphita e Chagrém, ou A Pele de Onagro (*La Peau de Chagrin*), relativos à natureza e às funções do conhecimento, dos sentimentos míticos e religiosos, e os "estudos analíticos". A arquitetura da Comédia está fundamentada num sistema coerente e ordenado, constituído pela: observação detalhada do meio social, de suas relações e realidades materiais, as quais interferem poderosamente no comportamento do indivíduo e na marcha dos acontecimentos; descrição minuciosa do aspecto físico, dos hábitos particulares, da profissão e dos ambientes em que circulam os personagens; exploração intensa dos caracteres e das paixões que "destróem o ser que elas invadem"; elaboração de tramas múltiplas, sucessivas e mesmo recorrentes entre romances distintos. O resultado é um panorama realista e multiforme da vida burguesa na primeira metade do século XIX, o seu apego ao utilitarismo, ao dinheiro, às ambições materiais, os comportamentos moralistas e, ao mesmo tempo, hipócritas, temperados por afetações líricas e sonhos evasionistas. Ver ainda Realismo-Naturalismo (I).

COMÉDIA NEGRA
Peça teatral de espírito tragicômico, de clima ao mesmo tempo irônico e pessimista, em que a natureza humana, principalmente as virtudes, e suas instituições sociais são criticadas com acentuado ceticismo: a amizade, o amor, a família, a bondade, a solidariedade, o poder público ou a vida econômica. São assim considerados textos como O Mercador de Veneza e Medida por Medida (Shakespeare), O Viajante sem Bagagem e A Selvagem (Jean Anouilh), ou O Casamento do Senhor Mississipi e A Visita da Velha Senhora (Dürrenmatt).

COMÉDIA NOVA
A partir da segunda metade do século IV a.C., Atenas perdera sua importância política no cenário mediterrâneo em favor da Macedônia, embora conservasse a supremacia artística e cultural em toda a região. A democracia não sobrevivera e as atividades políticas concentravam-se nas estruturas imperiais e nas conquistas de Filipe e de Alexandre. A

época helenística, de impulso comercial e criação de riquezas materiais, fizera com que o comportamento individualista e a mentalidade cosmopolita se valorizassem, influindo sobre a condução da vida privada, novo centro de atenção da sociedade. Nesse quadro, a arte dramática da Grécia tendeu consideravelmente para a comédia dos costumes, abandonando, por precaução, as concepções políticas e as teses sociais da *Comédia Antiga. Os temas de maior relevo concentraram-se na vida familiar, nas relações entre pais e filhos adolescentes, nos amores "românticos" ou escusos de pretendentes ao casamento, incrivelmente complicados, em situações de engano e de equívocos, nas intrigas realizadas por escravos espertos ou idiotas, em favor ou a mando de seus senhores. Os personagens ganharam contornos mais rígidos, demonstrando comportamentos tipificados e facilmente reconhecíveis. De seus dramaturgos – e houve mais de sessenta entre os séculos IV e III –, sobressaíram-se Apolodoro, Filemon, Difilo e, acima de todos, Menandro, autor de, aproximadamente, cento e cinqüenta obras. Suas peças mais famosas, até agora recuperadas, são A Mulher de Samos (*Samia*), A Arbitragem (*Epitrépontes*), O Misantropo (*Dyscolor*) e O Siciônio (*Sykonios*). A *Comédia Paliata, em Roma, aproveitou-se diretamente das situações e personagens da comédia nova.

COMÉDIA PALIATA
Comédia romana adaptada da *comédia nova e cujo enredo transcorria na Grécia, com os personagens masculinos trajando o pálio (pallium), roupa característica dos helenos. Muitas delas, no entanto, tinham como alvo de crítica a própria vida cotidiana de Roma, incluindo as camadas aristocratas e plebéias. Neste longo período, que se estende da segunda metade do século III a.C. à primeira metade do século seguinte, os dramaturgos latinos utilizaram-se do recurso da "contaminação" (contaminatio), processo de criação literária que consistia, no teatro, em reunir enredos de duas ou mais peças gregas em uma só. Famosa por seus principais escritores – Cecílio Estácio, Gneo Névio, Plauto e Terêncio – possuía, geralmente, a seguinte estrutura: a) prólogo, em que se expõe o argumento dramático ou se procede à defesa do autor; b) diverbia, ou atos dialogados; c) cantica, parte recitada ou cantada, acompanhada por flauta, cabendo aos atores apenas as expressões mímicas. Os papéis femininos cabiam aos homens e os figurinos indicavam claramente a procedência social dos personagens – pálio para cidadãos livres, túnica curta para os escravos –, ou suas idades – roupa colorida para os jovens, branca para os velhos. Entre a produção do período, destacam-se Aululária ou O Vaso de Ouro, Anfitrião, Asinária, Os Cativos, O Trapaceiro e O Nó Corrediço, de Plauto, assim como O Eunuco, Fórmio e A Sogra, de Terêncio.

COMÉDIA TOGATA
Ao contrário da *paliata, de que é contemporânea, a comédia togata, introduzida em Roma por Gneo Névio no século III a. C., retirava seus enredos de situações e assuntos caracteristicamente romanos, fazendo com que os personagens portassem a toga latina popular, e não o pálio grego. Outro autor de sucesso foi Afrânio (Afranius, séc. I a.C.). Dela pouco se sabe, pois nenhuma peça chegou-nos completa. *Fabula Praetexta.

COMEDIANTE
1. Ator ou atriz habitualmente dedicado à encenação dramática de comédias e farsas, em teatro ou cinema. 2. Profissional de esquetes e quadros humorísticos em rádio e televisão. 3. Em sentido lato, ator ou atriz de grande expressividade, capaz de incorporar, com verossimilhança e credibilidade, os caracteres do personagem representado, independentemente do gênero dramático. *Ator.

COMEDIANTES, OS

Grupo de teatro inicialmente amador, fundado em 1941, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Brutus Pedreira, Santa Rosa e Luísa Barreto Leite, contando também com a participação do escritor Aníbal Machado. Cumpriu um importante papel na modernização do teatro brasileiro, tanto por atribuir ao diretor a responsabilidade pela concepção cênica (na esteira das novas concepções teatrais européias), quanto pelo repertório contemporâneo adotado (Pelléas e Mélisande, de Maeterlinck, Desejo sob os Olmos, de Eugene O'Neill). A figura de Ziembinski, recém-chegado da Polônia, foi fundamental para a nova estética da companhia, sobretudo com a encenação revolucionária de Vestido de Noiva (1943), de Nelson Rodrigues. A respeito da companhia, escreveu Sábato Magaldi que ela "iniciou o processo de deslocamento da hegemonia do intérprete para a do encenador... Apresentaram um repertório mais sério, que incluiu Pirandello, Musset, Molière, e, mais do que isso, propuseram-se cuidar de todos os aspectos da produção: um único elenco ensaiado num único estilo, cenografia e indumentária, concebidos por rigorosos padrões artísticos. O espetáculo passou a ser visto como uma unidade estética, sem o descuido de um pormenor" (Visão do Teatro Brasileiro Contemporâneo, Revista Cultura). Entre outros, integraram ainda Os Comediantes, até o final da década, nomes como Madame Stypinska, Gustavo Dória, Agostinho Olavo e Miroel Silveira.

CÔMICO

Percebido inicialmente como aquilo que provoca o riso (que é risível ou ridículo), o cômico constitui tanto um fenômeno antropológico ou sociocultural quanto um gênero dramático. No primeiro caso, trata-se de uma predisposição natural para o *jogo ou o *lúdico, para a descontração ou uma liberação de ordem psíquica, revestida de "insensibilidade", isto é, na ausência de compaixão. Já na comédia, o cômico (incluindo as características acima) seria a resolução de uma expectativa, de uma tensão ou de um conflito que alcança o ridículo por sua imprevisibilidade. Diz Aristóteles em sua Poética que o cômico é uma imitação de "pessoas inferiores" (no sentido de ignóbeis), uma espécie de "feio" ou de errado em que não há "nem dor nem destruição". Ou seja, corresponde a um artifício pelo qual se reproduzem apenas os maus costumes, os atos vergonhosos ou torpes merecedores do riso, pois que haverá espécies de "feio" capazes de causar a dor e o sofrimento. É pela comédia ou pela farsa que se institui a vis comica, esta recriação ou reinvestimento das ações humanas com intenções críticas, moralizantes e critérios estéticos. Esse entendimento prevaleceu relativamente inalterado até mesmo à época de Kant, que lhe acrescenta ou reforça a marca da irracionalidade. Para ele, a comicidade encontra-se num final "absurdo" (irracional, sem congruência ou correspondência com a normalidade ou a regra), a que se chega de maneira inesperada: "Em tudo o que é capaz de provocar uma explosão de riso, deve haver algo de absurdo. O riso é uma afeição que deriva de uma espera tensa que, de repente, se resolve em nada. É precisamente essa resolução, que por certo nada tem de jubiloso para o intelecto, que alegra indiretamente, por um instante, e com muita vivacidade" (Crítica do Juízo). Contribuição bastante significativa veio com Henri Bergson (O Riso), que faz do ato mecânico – quando este sobrepuja o movimento natural, ou quando a forma prevalece sobre a substância – a essência do cômico.*Humor. Nele se incluem os gestos rígidos, a repetição ou o jogo de palavras, os estereótipos, os qüiproquós. Bergson lembra ainda que o objetivo da comicidade é não apenas condenar, mas igualmente reformar, segundo a antiga fórmula latina do ridendo castigat mores (é rindo que se corrigem os costumes). Assim, escreve: "O rígido, o já feito, o mecanismo em oposição ao ágil, ao que é perenemente mutável, ao vivo, a distração por contraste com a previsão, o automatismo em oposição à atividade livre, eis o que o riso destaca e gostaria de corrigir". Freud, por sua vez, distingue inicialmente dois tipos do cômico (O chiste e sua relação com o inconsciente): o ingênuo ou involuntário, típico das crianças e das pessoas

sem instrução, e o voluntário. A característica da manifestação espontânea é a de agir ou a de falar sem consciência de uma coerção, de uma regra sociocultural tácita ou explícita. Esta ausência de coerção ou falta de censura interna é que provoca o riso, e não a indignação ou a crítica que se poderia esperar como resposta. Nas palavras do autor, "a pessoa ingênua crê ter-se servido normalmente de seus meios expressivos e intelectuais; não abriga segundas intenções, nem tira prazer algum da produção da ingenuidade". Por contraposição, há o cômico voluntário, que se expressa na arte dramática ou por palavras (chiste ou trocadilho, piada, ironia, etc). Cronologicamente, a comicidade foi (de um ponto de vista histórico) e continua a ser, em princípio (na evolução do indivíduo), uma descoberta involuntária ou aleatória que fazemos por comparação com outras pessoas, "isto é, em seus movimentos, formas, atos e traços característicos - em suas qualidades físicas -, mas depois também nas qualidades morais e naquilo que elas manifestam... A comicidade é (então) suscetível de ser separada das pessoas, sempre que de antemão conheçamos as condições em que estas sejam cômicas. Deste modo, nasce a comicidade da situação e, com tal conhecimento, surge a possibilidade de torna-se cômica, à vontade, uma pessoa, colocando-a em situações em que ditas condições do cômico se mostrem ligados aos seus atos... Os meios de que dispomos são, entre outros, a imitação, o disfarce, a caricatura, a paródia" (essas duas últimas formas têm como alvo principal pessoas ou instituições investidas de uma certa autoridade). Acrescente-se a essa relação a pantomima, comicidade típica dos movimentos, e que está presente, por exemplo, nos gestuais dos palhaços, normalmente excessivos ou despropositados. Em todos os meios que empregam o movimento físico ou a imitação da fisionomia, o cômico é resultado de uma comparação entre os movimentos considerados normais ou naturais e o excesso de energia aplicada, isto é, aquele gasto físico suplementar ou supérfluo. Mas na comicidade de tipo intelectual ou anímico (espiritual, lingüístico), a comparação se inverte: "Tratando-se de função anímica, porém, o cômico surge quando a pessoa-objeto evita um gasto que consideramos indispensável, pois o desatino ou a singeleza são rendimentos imperfeitos. Compreendemos agora que nos pareçam igualmente cômicos aquele que, comparado conosco, emprega demasiado gasto em seus rendimentos físicos e aquele que emprega demasiado pouco nos anímicos, e não podemos negar que o nosso riso é, em ambos os casos, a expressão agradável de um sentimento de superioridade". Existem comentadores que, embora aceitando o cômico como fenômeno ridículo ou engraçado, defendem a idéia de ser ele também o que é apenas "alegre e espirituoso", caso de Elder Olson (Tragédia e Teoria do Drama). *Caricatura, *Humor, *Ironia, *Sátira e *Teatro.

COMISSÃO DE FRENTE
Grupo de sambistas vestidos com elegância e apuro (anteriormente não fantasiados), que representam os diretores e simbolizam as tradições da escola de samba, abrindo o desfile da agremiação. Antes do carnaval tornar-se espetáculo televisivo, seus componentes, todos homens, vestiam-se de terno, chapéu coco e bengala, atribuindo-se um status inverso ao de suas origens sociais. Atualmente, no entanto, a comissão também desfila fantasiada, e nem sempre está integrada pelos sambistas mais idosos ou apenas por homens.

COMMEDIA DELL'ARTE
Primeiro teatro profissional - No período moderno, a "commedia" pode ser considerada a primeira manifestação de um teatro profissional, já que seus atores e diretores viviam exclusivamente das rendas da encenação. Embora o teatro isabelino também contivesse esse aspecto comercial e lucrativo, a *Commedia dell'Arte* o antecipou em cerca de vinte anos. Seu primeiro registro histórico data de 1545, em Pádua, na Itália, com a companhia Ruzzante. Por volta de 1568, em Mântua e Milão, já eram bastante conhecidos os grupos

dos Ganassa e dos Gelosi, respectivamente, com os mesmos tipos ou arquétipos consolidados de personagens. Uma segunda novidade, revolucionária para a época e definitiva para a história do teatro, foi a incorporação cênica das mulheres. Menciona-se Lucrezia, de Siena, como a primeira atriz a participar de uma trupe de comediantes, em 1564, durante uma apresentação em Roma.

Os integrantes das companhias provinham geralmente das cidades. Eram pequenos burgueses de cultura humanística que haviam recolhido e sintetizado, criativamente, algumas tradições mais antigas, como as situações e traços pessoais da comédia latina (Plauto, Terêncio), a mobilidade cênica dos autos medievais, as máscaras de carnaval e as habilidades corporais dos bufões. Se eventualmente representavam tragédias e pastorais, foi pelo gênero cômico que deixaram a sua marca.

Improviso e tipos - Inicialmente, a *Commedia* parece ter lançado mão de textos integrais, na época chamados "comédia premeditada", mas desde cedo optou pela técnica que lhe daria grande força expressiva e capacidade de empatia com o público – o improviso e a mímica. Essa combinação formal tinha grandes vantagens para atores em permanente deslocamento por regiões de língua e costumes próprios, da Itália à Rússia. Reduzindo-se o texto a um esboço ou roteiro mínimo (o *canevaccio* ou, em francês, **canevas*), destinado à caracterização das figuras cênicas (os "zibaldoni" ou "lazzi", estes últimos exclusivos de Briguela e de Arlequim), podiam os comediantes adaptar-se aos sotaques locais e às condições socioculturais da assistência, fosse ela uma corte principesca, uma sala de academia ou a praça pública.

Paralelamente, permitia ao ator ou atriz desenvolver sua personagem de modo contínuo. A idéia baseava-se na composição de um repertório variado para o tipo, capaz de satisfazer ou de contornar situações imprevistas e momentâneas. O que significava, de certo modo, uma improvisação previamente concebida e estudada. O esquema básico do *canevas*, verdadeira peça-sinopse, articulava-se em torno dos seguintes personagens: a) os pares quase sempre inescrupulosos de uma ciranda amorosa, em que A desejava B, que amava C, que pretendia D, que se apaixonara por A. Esses pares jogavam com o lado mais sério do enredo; b) os *zanni*, derivados dos mimos e bufões latinos, representando empregados domésticos, valetes ou lacaios – Briguela, um jovem astucioso, arguto e aproveitador (do qual nascerá Fígaro); Arlequim, o ignorante, vadio, preguiçoso e glutão, quase sempre trapaceado por Briguela, mas que incorporou mais tarde dons musicais a fim de se tornar gracioso e elegante; e Pulcinella, Polichinelle ou Polichinelo, respectivamente as versões napolitana, francesa e lusitana de Maccus, personagem antiqüíssimo da farsa romana, o mais sofisticado, belicoso e cruel dos empregados, personagem sem fé nem lei; c) os velhos – Doutor Graziano ou Balanzon, médico ou advogado, pedante e estúpido, e Pantaleão, o negociante de Veneza, um amante ridículo, libidinoso, por vezes avarento, por vezes ferino ou gozador; d) o Capitão, figura de soldado cheio de empáfia, fanfarrão (por referência, na época, aos invasores espanhóis), descendente do "miles gloriosus" greco-latino, e que se revela covarde em momentos decisivos do conflito. Recebeu nomes locais como Spavento, Matamoros, Scaramouche ou Fracasso; e) a criada ou serva, cúmplice de uma das enamoradas, conhecida como Franceschina, Olivetta ou, sobretudo, Colombina, mais esperta ou sagaz do que propriamente cômica, e que acabará se casando com um dos *zanni*. Com exceção dos amorosos, todos os demais se caracterizam pelo porte de máscaras propositadamente disformes, carnavalescas, em cores distintas: estampas diversas para Arlequim, verde e branco para Briguela, preto e branco para Pulcinella, preto para o doutor e vermelho para Pantaleão.

Comicidade popular - Na opinião de Eric Bentley, a *commedia dell'arte* foi, durante séculos, não apenas o veículo privilegiado daquelas personagens fixas, mas ainda um

agente de tradição para a verve, o "brio", as confusões ou desencontros necessários ao enredo de uma boa farsa. Mas ao lado das situações, outro aspecto a ser necessariamente lembrado refere-se à forma dos diálogos – rápidos, vivos, diretos e contundentes. Ao considerarmos a palavra como elemento cênico, percebemos que o gênero não se tornou popular apenas pelas mímicas ou malabarismos físicos, como também por seus extravagantes duelos verbais.

Tendo sido basicamente um drama de costumes, de caracteres e de situações, a "commedia" nunca se preocupou com tratamentos psicológicos de realce. As nuanças, os matizes internos dos personagens, praticamente inexistiram, embora estes aspectos tenham sido melhor explorados no século XVIII. Na França, por Pierre Carlet de Marivaux (Surpresa do Amor, O Príncipe Travestido) e, na Itália, por Carlo Gozzi (O Amor das Três Laranjas, O Corvo), autor fiel às tradições já então centenárias, e por Carlo Goldoni (O Servo de Dois Patrões, A Locandeira), cujas inovações e tratamento livre provocaram a ira de Gozzi. Genericamente, no entanto, seus personagens e intrigas deram uma configuração exemplar ao gênero burlesco, sendo este contemporâneo, sob o ponto de vista dramático, dos anti-heróis e das situações sociais criadas pelo romance picaresco (ver Romance).

Embora hoje se procure detectar intenções de crítica política nas relações entre os enredos esquemáticos e os personagens-tipos, não foi essa a percepção da época. As companhias dependiam do poder constituído e raríssimas vezes ousaram indispor-se ou desapreciar a aristocracia dominante, preferindo limitar-se ao mundo dos estratos burgueses e populares. O aproveitamento das situações paródicas sugere uma comicidade mais pura, no sentido de um humor pouco dado a sutilezas.

Na França, um teatro fixo - Os atores não permaneciam de maneira constante em uma só companhia, mas se engajavam nesta ou naquela, dependendo de uma melhor remuneração contratual ou participação na "bilheteria". Como o sucesso da *commedia* foi enorme durante duzentos anos (até meados do século XVIII), centenas de comediantes e de diretores (os "caposoci") auferiam rendimentos bastante razoáveis para a época. E dezenas de trupes obtiveram fama por toda a Europa, como os Zelosos, os Confidentes, os Unidos, os Ardentes, os Fiéis e os Desejosos. Tanto assim foi que, na segunda metade do século XVII, a *commedia* ganhou um teatro fixo em Paris, a Comédia Italiana do Hotêl de Bourgogne. Seus artistas apresentavam-se alternadamente com Molière, tendo à frente Tiberio Fiorilli, dito O Scaramouche. Embora tenham sido expulsos em 1697, retornaram em 1716. Entre 1722 e 1743, tiveram o apoio e a contribuição de Marivaux. Na França, a *commedia* sobreviveu até a Revolução, ou, mais especificamente, até 1801. Sua decadência deu-se com a negação progressiva dos valores barrocos, a incapacidade de renovação interna, a retomada de princípios clássicos, as conquistas políticas da grande burguesia e o nascimento do melodrama teatral, que, sob vários aspectos, a substituiu. Mas foi, inegavelmente, uma das maiores escolas para o aperfeiçoamento de atores, da arte da interpretação, e da difusão pública do teatro nos meios populares.

COMPARAÇÃO
No âmbito da retórica, é a logopéia ou figura de pensamento que coteja ou aproxima duas noções ou objetos, a fim de reforçar a percepção, o sentido ou a idéia expressa: "tão *negro* quanto a mais *escura noite*"; "morena, *esbelta, airosa* me lembrava / sempre da *corça* arisca dos silvados" (Castro Alves).

COMPASSO
Em música, é a medida ou divisão métrica dos tempos (pulsações), limitada por um travessão ou barra vertical sobre a pauta. Os sons escritos no pentagrama, ou seja, as

notas, fornecem duas informações básicas: a altura (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e o valor ou a duração de tempo, que no compasso será lida por sinais conhecidos como figuras: semibreve (4 tempos), mínima (2 tempos), semínima (1 tempo), colcheia (1/2 tempo), semicolcheia (1/4 de tempo) e fusa (1/8 de tempo). As pausas, ou silêncios entre os sons, também possuem as mesmas medidas das notas, embora a simbologia seja diferente. Se duas notas de mesma altura tiverem que ser sustentadas por mais tempo ainda, faz-se uma junção dos valores por meio da ligadura, que é uma linha curva de união entre ambas. Assim, por exemplo, pode-se ter uma semibreve (4 tempos), ligada a uma mínima (2 tempos), tendo-se uma duração total de 6. Outro meio de prolongamento temporal é a colocação de um ponto após a nota. Esse ponto revela a necessidade de se acrescentar metade do valor que a nota já possui. Como exemplo, um ponto colocado após uma semínima (1 tempo), eleva a duração para um tempo e meio. Basicamente, há dois tipos de compassos: simples, em que a unidade de tempo é uma nota divisível por dois; e composto, cuja unidade de tempo é um som divisível por três. Logo no início da partitura, tem-se a indicação numérica do compasso, representado por dois números superpostos (numerador e denominador). Nos compassos simples, o numerador sempre corresponde ao número de tempos de cada um dos compassos, e o denominador simboliza uma fração da semibreve, indicando que espécie de nota foi tomada como unidade de tempo. Um compasso simples binário pode apresentar numerador 2 e denominador 2 (ou seja, a mínima, que vale 2 tempos, foi escolhida como unidade de tempo). Já um compasso “2 por 4” é um compasso também binário (numerador 2), mas com unidades de tempo em semínimas (um quarto da semibreve corresponde à semínima). Um compasso simples ternário, por sua vez, pode conter numerador 3 e denominador 2 (mínima). Ou seja, há três tempos formados por três mínimas. Tratando-se de compassos compostos, a unidade de tempo é uma nota pontuada que se divide em três. Um compasso “6 por 8”, por ilustração, significa: dividindo-se o numerador 6 por 3, tem-se 2, ou seja, há dois tempos ou pulsações (tempo binário), mas formados, no caso, por colcheias. Já um compasso “9 por 8” será ternário (9 dividido por 3 = 3), e igualmente construído por colcheias.

COMPÊNDIO
1. Exposição escrita que, de maneira sucinta ou condensada, expõe os variados aspectos de uma matéria ou disciplina, servindo de introdução ao assunto. 2. Resumo ou sumário versando sobre doutrina ou teoria específicas. 3. Indivíduo que simboliza, por seus conhecimentos pessoais, uma determinada área de estudo. Do latim *compendiare* ou *compendifacere,* abreviar, resumir.

COMPÈRE. *TEATRO DE REVISTA

COMPONENTE
Qualquer integrante de uma ala de escola de samba, de grupo carnavalesco ou folguedo popular.

COMPOSIÇÃO
1. Em artes, e de maneira genérica, indica o ato ou o processo de selecionar, de conjugar ou de dispor elementos primários em uma certa ordem particular e interdependente, relativamente às suas quantidades, proporções e significados, a fim de se ter, como resultado, um conjunto integrado ou obra única. Assim, refere-se tanto à ação criativa quanto ao processo de realização final. 2. Particularmente na música, significa qualquer peça completa, em forma instrumental ou de canção. 3. Em gramática, possui dois significados: a) a reunião de palavras em frases ou orações, e destas em um discurso escrito, com significado completo; b) a junção de dois vocábulos anteriores em uma outra

unidade de significado próprio e constante, que se obtém por justaposição (quando as palavras conservam suas respectivas formas originais, caso de papel-moeda ou sexta-feira, por exemplo) ou por aglutinação (boquiaberto, antropófago).

COMPUTER ART. *ARTE DIGITAL

COMUNICAÇÃO VISUAL
Locução que engloba, de modo genérico, as técnicas de criação e ainda as de seleção e adaptação de imagens plasticamente agradáveis, atrativas, uniformes e pertinentes a um determinado conteúdo, tendo-se por objetivos a identificação, a memorização e a divulgação de serviços, mensagens ou produtos de empresas, instituições ou de eventos públicos. Embora as artes plásticas tradicionais sempre tenham sido expressões de "comunicação visual", a denominação ganhou ressonância por estar conjugada às necessidades e objetivos da comunicação de massa e da publicidade comercial. Sua finalidade precípua é a de criar ou estruturar um padrão gráfico e visual de uso constante ou fixo – desenhos, cores e tipografia – a ser utilizado internamente por empresas (em papéis de carta, de comunicados, relatórios, envelopes, embalagens, uniformes, etc) ou em campanhas publicitárias e eventos por ela patrocinados. Nos dois últimos casos, a comunicação visual prevê a utilização mais eficiente desses mesmos símbolos nos veículos de reprodução técnica de imagens – cartazes, folhetos, imagens televisivas ou vídeográficas (vinhetas), a fim de conseguir a retenção pública de sua marca corporativa. Da comunicação visual ainda fazem parte os projetos gráficos de publicações periódicas, como jornais e revistas, assim como os de livros e catálogos variados (para exposições, mostras, congressos, festivais, etc). Trata-se, portanto, de uma concepção visual básica e genérica, assim como das distribuições particulares de textos, títulos, tipos gráficos, fotos, legendas ou outras ilustrações que possam constar das seções e páginas do veículo ou obra. →Desenho Gráfico e →Logotipo.

CON BRIO
Expressão italiana, em música, para indicar ao executante que a passagem deve ser tocada com vivacidade, energia e brilho.

CONCEITO
Idéia (ver), noção ou mesmo processo mental que busca descrever, classificar, qualificar e determinar a natureza de um objeto de conhecimento, seja ele concreto ou abstrato, real ou imaginário, simples ou complexo. Identifica-se, portanto, com o resultado de uma reflexão que permite identificar alguma coisa de modo claro e, eventualmente, ou no caso de necessidade, julgá-la. Para Aristóteles, o conceito (identificado com a razão, o "logos") constitui o procedimento racional que delimita e define a própria essência ou substância de um ser, sua estrutura última, aquilo que é inerente ao sujeito do conhecimento (sua qüididade). Como resultado, o que não se conceitua também não se define e não contém substância. Na esteira desse entendimento, São Tomás (*Summa contra Gentiles*), concluiu que o conceito é o que "penetra no interior da coisa", revelando, em abstrato, isto é, pelo pensamento e pelas relações entre os signos, a essência mesma do objeto. Na Idade Média, os conceitos foram denominados mais regularmente de "universais" (consultar em separado). Abelardo, no entanto, compreendeu o conceito como um predicativo ou discurso ("sermo") cujo papel é o de fazer uma referência semântica a uma realidade, indicando um estado comum a determinados seres. Neste sentido, o conceito não é nem uma coisa (uma realidade ou substância), nem um simples nome. Kant distinguiu os conceitos empíricos ou a posteriori (formulados a partir de experiências sensoriais) dos conceitos puros ou a priori, isto é, aqueles que, sendo inatos à razão humana, permitem o exercício do entendimento.

Neste caso, os conceitos puros correspondem a categorias internas do espírito, como as de causalidade, finalidade, universalidade, particularidade, etc. O idealismo de Hegel, por sua vez, não faz do conceito uma representação mental subjetiva ou abstrata, mas justamente a essência íntima das coisas: "O conceito não é aquilo que se costuma ouvir chamar por esse nome, sendo apenas uma determinação intelectualista abstrata; é unicamente o que tem realidade, de tal maneira que ele mesmo se dê a realidade" (Filosofia do Direito). A noção de conceito como "entidade real" ainda pode ser percebida na lógica de Gottlob Frege, para quem "o conceito é algo objetivo, que não é construído por nós". Um número, qualquer que seja, "é independente da circunstância de estarmos acordados ou dormindo, de vivermos ou não, algo que vale e valerá objetivamente sempre, não importando se existem ou se existirão seres que reconheçam ou não essa verdade" (Aritmética e Lógica). Sob outra perspectiva, o conceito tem sido encarado, à maneira de Abelardo e dos antigos estóicos, como signo ou significação. Caso dos empiristas, para quem o conceito constitui uma operação causal, de natureza psíquica, desenvolvida pela experiência ou pelo hábito (Locke, Hume, Berkeley, James S. Mill). A partir dessa acepção, o conceito teria as funções de descrever os objetos ou fenômenos da experiência, organizá-los, classificá-los e mesmo prevê-los nas ciências físicas ou exatas.

CONCEPTISMO. *BARROCO, MANEIRISMO

CONCERTO

Em sua obra *Syntagma Musicum*, de 1619, Michael Praetorius definiu o concerto como a obra musical destinada à execução de instrumentos distintos que "lutam para ver qual dentre eles pode fazê-lo melhor". A palavra deriva do latim concertare, no sentido de "rivalizar" e, mais adequadamente, a de contrastar instrumentos solistas com a orquestra. Daí, na época, ser chamado de "concerto grosso", indicando que alguns instrumentos – inicialmente os de corda, e mais tarde também os de sopro – promoviam um embate (concertino) com os demais da orquestra ou grupo (grosso ou ripieno). Tal forma consolidou-se no período barroco com as contribuições dos Gabrielli (Andrea e Giovanni), Corelli, Torelli, Vivaldi, Bach e Händel (Consultar ainda Barroco, VI). A forma e a denominação foram suplantadas, no entanto, pelas sinfonias clássica e romântica, mas voltaram a ser experimentadas no século XX em obras de Béla Bártok, Max Reger, Vaughan Williams, Kaminski e Paul Hindemith. De maneira geral, aplica-se a qualquer execução de obra musical erudita em que haja um grupo instrumental e passagens solistas destinadas a um ou mais timbres do conjunto.

CONCRETISMO

1. Em relação às artes plásticas, verificar o item Arte Abstrata-Abstracionismo. 2. Movimento literário e brasileiro de vanguarda, de natureza poético-experimental, surgido em meados da década de cinqüenta, e igualmente conhecido como Poesia Concreta. Esta última expressão foi sugerida em 1955 por Augusto de Campos, um dos três principais integrantes da corrente, ao lado do irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari. Escrevendo para o jornal do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da PUC de São Paulo, a respeito de um poema de Décio, afirmava Augusto: "Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta". E, mais adiante: "eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo dinâmica, verbivocovisual – é o termo de Joyce". Desde o início da década, os novos poetas e tradutores vinham se dedicando ao estudo e absorvendo as influências da poesia provençal (sobretudo a vertente do "trovar escuro e coberto" de Marcabru e de Arnaut Daniel), assim como dos poemas e textos

visuais de Guillaume Apollinaire (Caligramas), e e.e. Cummings (Tulipas e Chaminés, XLI Poemas) ou Francis Ponge, da composição em palavras livres e estilhaçadas dos futuristas (italianos e russos), dos cruzamentos de frases de Stéphane Mallarmé (Um Lance de Dados), das recriações estéticas sugeridas por Ezra Pound (em O Espírito do Romance, por exemplo), e ainda do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer (Constelações). O conjunto desses contributos e inquietações firmou-se com a Revista Noigandres, criada pelo grupo em 1953. Na mesma época, mas no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar dedicava-se à elaboração de seu primeiro livro de poesias, A Luta Corporal (1954), igualmente comprometido com experiências radicais na forma do verso e no emprego de palavras. A convergência de pontos de vista os levou à realização de duas exposições nacionais de arte concreta, incluindo-se os poetas cariocas Ronaldo de Azeredo e Wlademir Dias Pinto, e a participação dos artistas plásticos da corrente. A primeira, em 1956, no MAM de São Paulo, não obteve quase nenhuma repercussão, mas a segunda, instalada no Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, no início de 57, desencadeou uma acirrada polêmica literária e ganhou as páginas da então importante revista O Cruzeiro (O Rock'n Roll da Poesia). No ano seguinte, Haroldo, Augusto e Décio assinaram o manifesto do concretismo, intitulado "Plano Piloto para a Poesia Concreta". Para o grupo, o poema foi idealmente concebido como um objeto formal isolado, isto é, uma estrutura gráfico-visual auto-referente ou autocentrada de palavras e de significados internos, convertida em metáfora de si mesma, ou seja, em metalinguagem. Sendo "o poema concreto uma realidade em si, não um poema sobre" (Gomringer), o processo de criação tende a explorar as possibilidades dos próprios significantes selecionados. Não apenas a palavra, convertida em instrumento extremamente dúctil de combinações, mas também a forma da linha, a disposição espacial dos signos. Trata-se "de uma comunicação de formas, de uma estrutura de conteúdo, não da usual comunicação de mensagens" (Plano Piloto). Uma palavra qualquer, mesmo escolhida ao acaso, pode gerar, por combinações de som ou de forma, o desenvolvimento subseqüente e o sentido do poema. Assim, por exemplo, em Branco, de Haroldo de Campos: "branco - branco - branco - branco / vermelho / estanco - vermelho / espelho - vermelho / estanco - branco", ou Beba Coca Cola, de Pignatari: "beba coca cola / babe cola / beba coca / babe cola caco / caco / cola / cloaca". Além desse padrão de semelhança sonora ou formal dos vocábulos, entra em jogo também uma simetria espacial de tipo geométrico (que aqui, infelizmente, não pôde ser reproduzida, como no original). Vários textos comportam ainda "condensações semânticas" em que cabem neologismos, o espírito sucinto ou icônico dos ideogramas orientais, as montagens de "palavras-valises", sem a necessária preocupação de serem expressas manifestações líricas, de efeito emotivo, ou ainda de caráter filosófico ou político. Por fim, incorporou os elementos contemporâneos do desenho gráfico, das histórias em quadrinhos, da publicidade e do cinema. Em 1959, entretanto, Ferreira Gullar rompeu com o grupo de São Paulo e formulou a proposta do Neoconcretismo. Nesse momento, defendeu um retorno parcial ao lirismo, à efusão subjetiva do autor e, do ponto de vista formal, a criação de obras que pudessem contar com a participação do leitor (poemas que vão se revelando em dobras e recortes, ou que são montados como cubos ou quebra-cabeças). No início da década de 60, a Noigandres foi substituída pela revista Invenção, cujo último número saiu em 1967, sugerindo o declínio do movimento (pouquíssimo vinculado às exigências político-partidárias do período ditatorial). Mas dele ainda participaram vários outros poetas, como José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Edgard Braga, Cassiano Ricardo e Philadelpho de Menezes. *Música Nova.

CONFERÊNCIA
1. Reunião ou assembléia de representantes de instituições, indicados previamente, tendo por objetivo discutir e decidir assuntos comuns. 2. Preleção ou palestra (2) pública. 3. Conversação. 4. Ação de conferir ou confrontar dados e informações.

CONFIDENTE
Personagem de teatro, de conto ou romance que serve como interlocutor íntimo do protagonista, e com o qual troca as idéias e os sentimentos mais reservados, podendo servir como mensageiro, conselheiro, preceptor ou criado (ama ou aia, entre as mulheres dramáticas). O confidente substitui, como técnica literária, os apartes e monólogos do personagem principal, cumprindo por vezes, sobretudo no teatro, o papel de expositor do drama ou o de comentarista da situação, no lugar do próprio autor. A tragédia e a comédia dos séculos XVI ao XVIII utilizaram-se com bastante freqüência do confidente (por exemplo, Shakespeare, Racine, Molière, Marivaux ou Goldoni).

CONGADA, CONGO
Auto dos negros escravos brasileiros, difundido em quase todo o território nacional, desde o século XVII, mas em vias de extinção no final do século XX. Como folguedo religioso e dança dramática, consiste de um préstito musical e bailado, realizado por irmandades de fé ou comunidades negras e mestiças, no qual se reproduzem ritos de louvor a figuras do culto católico, como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia ou São Lourenço, e, sincreticamente, a reis africanos. Existem, portanto, elementos religiosos ibéricos e afro-tribais, mesclados num processo de aculturação. Os cortejos saem às ruas com seus integrantes fantasiados de soberanos, embaixadores, secretários de reino, juízes e soldados, que durante o desfile simulam ações guerreiras, diplomáticas e fatos cotidianos, finalizando suas disputas no interior ou nos adros das igrejas, com a coroação do rei do congo e a unificação pacífica dos reinos. O auto incorpora diálogos em prosa e verso, cantos coletivos e bailados, acompanhados por tambores, tamborins e ganzás. “A congada é o teatro popular de rua, é a ribalta onde se pode presenciar a multissecular porfia entre cristãos e mouros infiéis, tornando-se nesta região o atrativo maior das festas do Divino Espírito Santo. É na congada que se pode sentir como foi grande a contribuição hispânica ao nosso folclore. É um pouco da luta contra a África branca (árabe) chegando até nós, através de Castela, que deu uma direção nova aos impulsos guerreiros dos ‘congos’ ou dos próprios mouros, transformando um ódio racial em lição evangélica” (Maynard Araújo, Cultura Popular Brasileira). Os dois personagens principais são o rei congo ou cariango e seu secretário “de saula”. Por vezes, no entanto, o enredo tinha início com um préstito de coroação (realizado por um vigário da igreja), ou diretamente no terreiro. Neste caso, o rei solicitava a benção à Virgem, ou ao padroeiro da festa, sempre por intermédio do secretário, como neste relato recolhido por Pereira da Costa: “Ó meu sinhô São Lourenço, / Mim cantando secretaro / Su licença qué pedi-lo / O nosso rei recongalo / Prá fazê o frogamento. / Tá calado, não me fala? / Não me fala, tá calado?”. Ao que o rei lhe explica: “Cala a boca minha zifio / Qu’isso mesmo é cussume dele./ Oio vê, e boca cala”. Cantam-se depois os costumes, como o de fazer angu, e encenam-se as guerras entre cristãos e mouros, até o momento em que se recebe a comitiva da rainha Ginga, ou Njinga, de Angola (figura histórica do século XVII), com a presença de seu embaixador, a última e mais desenvolvida parte do folguedo. As variações do auto são muitas, de acordo com a proveniência étnica e a região de escravatura. Embora Mário de Andrade tenha defendido a idéia de que os congos vieram da África, as hipóteses de Maynard Araújo e de Câmara Cascudo parecem mais convincentes, dadas as características do folguedo. Para o primeiro, “certamente foram os jesuítas os introdutores da congada, pois sempre dedicaram atenção ao teatro. E esse foi, sem dúvida, um dos fatores destacados que auxiliou a

catequese". Para Cascudo, "nunca esses autos existiram em território africano. É trabalho da escravaria já nacional, com material negro". O *maracatu desenvolveu-se a partir dos séquitos de coroação do congo ou congada.

CONGRESSO

1. Reunião de especialistas em determinada disciplina ou campo de conhecimento, prático e/ou teórico, tendo por finalidade a apresentação e a discussão de novas investigações, propostas ou pesquisas. Normalmente, um congresso comporta diferentes formas de exposições – conferências, debates, mesas-redondas, pôsteres – em conformidade com a pertinência ou abrangência do tema, ou segundo a importância do expositor. 2. Reunião de representantes oficiais de Estados com o intuito de debater problemas comuns e apresentar resoluções a respeito. 3. Órgão legislativo supremo de um país ou nação. *Fórum, *Seminário, *Simpósio.

CONHECIMENTO

Do verbo latino *cognoscere* [cum(g)-noscere – com experiência, noção ou saber)], pelo substantivo *cognitio-cognitionis* (fato de conhecimento, cognição, saber), relativo aos gregos *gnosis* e *episteme*. Genericamente, significa aquilo que alguém, na qualidade de sujeito, consegue captar de outro ser ou fenômeno, refletindo-o em si, bem como o que apreende de si mesmo, dentro de si (fenômenos internos, vitais e psíquicos). Sob este último aspecto, conserva ainda relações com o termo consciência (verificar). Logo, para que ocorra o conhecimento é indispensável haver uma relação entre um sujeito e um objeto, seja como apropriação intelectual do objeto pelo sujeito, seja como ordenação que o pensamento imprime sobre coisas que se apresentam separadas ou díspares. Abrange, portanto, um *procedimento* de verificação, de descrição, de previsão ou de cálculo relativo a um objeto (exterior ou interior ao sujeito), a fim de caracterizá-lo, tanto quanto um *resultado* que dê sentido àquelas operações. Assim, além da verificação e da descrição do que aparece ou é dado aos sentidos e ao pensamento, diz respeito à apreensão de um objeto por um sujeito, dito cognoscente. Esta apreensão do objeto ou fenômeno pode acontecer sob aspectos diversos e complementares. Diz-se conhecimento "empírico" aquele que se baseia predominantemente na vivência prática, direta e sensível com os objetos; conhecimento "discursivo", "inteligível" ou de razão é o que se dá por mediações e abstrações sucessivas, em que se substitui o objeto real por suas representações, relacionando juízos e enunciados e se propondo conceitos; quanto ao conhecimento "intuitivo" ou direto, ver Intuição. Se uma representação for capaz de reproduzir o objeto "tal como é", diz-se conhecimento verdadeiro. Foi sob essa forma que se construiu a noção de conhecimento no ocidente – a identidade dos elementos do objeto com os elementos representativos (palavras e imagens), ou ainda a semelhança entre as ordens dos elementos, isto é, suas relações constitutivas, e as ordens do enunciado. Essa apreensão tem correspondido portanto à definição mais desejável ou precisa do ato de conhecer, ou seja, a de um juízo verdadeiro, claro e seguro sobre as coisas, entes e relações envolvidas. Mas a representação pode ainda ter sido realizada apenas em parte, e tem-se então um conhecimento parcial. Em último caso, quando a representação não capta ou deforma o objeto, ocorre o conhecimento falso. Excluindo-se o erro ou a falsidade, deve-se reconhecer que o conhecimento, além de uma simples recepção ou produção de imagem mental, significa para o sujeito cognoscente "tornar-se alguma coisa além de si mesmo, de modo imaterial" (São Tomás de Aquino). Como assunto básico da filosofia, o conhecimento tem sido analisado sob muitas perspectivas, refletindo épocas e circunstâncias históricas ou socioculturais diversificadas. Assim, embora se afirme que a teoria do conhecimento tornou-se matéria filosófica apenas com os pensadores do século XVII (Descartes, Malebranche, Locke, Berkeley), é possível perceber-se que o tema já transparece como

problema central na antigüidade grega, qual seja, a possibilidade de se responder a questões de natureza ontológica: “por que os seres ou entes existem?“, “como existem?“, ou, fundamentalmente, “o que é o Ser?”. Partia-se da evidência de que o ser se manifesta, isto é, apresenta-se aos nossos sentidos e pensamentos. Essa manifestação, quando captada ou apreendida, constituía a verdade (“aletheia” – originalmente, o não-esquecimento). No entanto, se os entes se modificam continuamente em sua manifestação, se são capazes de transformação, o que então seria tido como objeto de reflexão, verdade, “realidade” e, portanto, conhecimento? É o fluxo permanente das mudanças ou, ao contrário, aquilo que, por ser imutável e idêntico, só pode manifestar-se justamente em seus aspectos múltiplos ou opostos? Desde os filósofos pré-socráticos, preocupados com a pergunta sobre o Ser, percebe-se uma distinção entre o que é conhecido pelos sentidos e pela razão. De qualquer maneira, esta última permanece o mais poderoso e eficaz instrumento do conhecer. Em Parmênides, porque apreende o único ou idêntico por detrás da instabilidade; em Heráclito porque, ao contrário de Parmênides, é a razão que capta a harmonia dos contrários e a mudança permanente; e também em Demócrito, pois que a constituição atômica dos seres só pode ser por ela alcançada. Já com Sócrates, a verdade ou a essência das coisas – o conhecimento claro e seguro – é passível de conhecimento, desde que os erros comuns dos sentidos e da linguagem sejam corrigidos pela razão dialética. Platão chegou a distinguir quatro graus de conhecimento: a suposição, que permanece adstrita a imagens indiscerníveis de coisas sensíveis (sombras); a opinião, que, embora diga respeito aos seres e coisas naturais, perfeitamente visíveis, não se submete a critérios de descrição e comparação; a razão científica, raciocinante, que atua por hipóteses e abstrações, como, por exemplo, sobre os “entes matemáticos”; e a razão ou inteligência filosófica, que tem por procedimento a dialética e é capaz de se pronunciar sobre o Ser. Aristóteles, por sua vez, nomeou sete formas cognitivas que não se excluem forçosamente, podendo ser acumuladas e aprimoradas numa seqüência ascendente: sensação, percepção, imaginação, memória, linguagem, raciocínio e intuição intelectual. Por fim, dos gregos surgiu ainda a corrente cética ou sofística do pensamento, aquela que nega a possibilidade de um conhecimento seguro do Ser. Dele (e dos entes em geral) apenas se obtêm opiniões subjetivas e, portanto, mutáveis e duvidosas. A verdade converte-se em “questão de convencimento”, cabendo à palavra ou linguagem encontrar os meios de persuadir. Na Idade Média, o princípio da identidade ou semelhança voltou a assentar a base do conhecimento que, segundo Santo Agostinho, é possível porque o homem é imagem e exteriorização de Deus. E por meio da *assimilação* ou da *união* entre sujeito cognoscente e objeto conhecido São Tomás explica a cognição. Mas foi a alta Renascença que passou a atribuir à investigação do próprio conhecimento uma primazia inovadora, ao encarar o ato de conhecer como pré-condição indispensável para o desenvolvimento dos demais temas filosóficos e científicos. Mentalidade decorrente, em boa parte, das transformações produtivas e socioeconômicas do período, da separação que se insinuava entre a filosofia e a ciência (física, matemática), bem como da dessacralização ou laicização do próprio conhecimento filosófico (universidades e academias). Surgia assim a teoria do conhecimento (também gnoseologia, epistemologia, noética), destinada a compreender *como* se dá a produção do entendimento e *quais os critérios* de sua validade. Dito de outra maneira, qual é a capacidade do entendimento para alcançar a verdade, de que modo ele opera e quais os limites do conhecimento obtido. Nos séculos XVII e XVIII, formularam-se então as teorias do inatismo, do empirismo e do criticismo (consultar cada uma em separado), seguidas mais tarde pela dialética hegeliana do século XIX, por correntes da psicologia (como a experimental de Wilhelm Wundt e de Edward Titchener, a Gestalt, a cognitiva de Jean Piaget), pela fenomenologia e pelas epistemologias científicas do século XX. Os elementos e fontes do conhecimento, sob o ponto de vista filosófico, são constituídos pelo par sensação-percepção (conferir), pela

imaginação, a memória, a linguagem, o raciocínio e a intuição intelectual. Consideram-se também como modos de conhecimento, além do filosófico e do científico, o mito, o senso comum e a arte.

CONOTAÇÃO, CONOTATIVO

No campo da semântica, trata-se da relação de significado que uma palavra ou signo lingüístico evoca ou irradia, modificando o sentido básico, ou estritamente referencial, por associações de idéias, analogias ou figuras retóricas de linguagem. Diferentemente da denotação (verificar), o sentido conotativo cria ou remete a novas imagens. Na expressão "imerso em tristeza", o vocábulo imerso vai além ou se diferencia do sentido referencial de "estar sob a água" ou "mergulhado" e evoca, em sua relação com a palavra tristeza, um estado emocional de melancolia "profunda", de sofrimento "interior". O vocábulo foi proposto por John Stuart Mill que a ele se referiu como "o modo pelo qual um nome concreto geral serve para designar os atributos que estão implícitos no seu significado" (Sistema de Lógica).

CONSCIÊNCIA

Do latim *cum-scientia* (com saber ou conhecimento), designa, inicialmente, a faculdade ou capacidade de apercepção, ou seja, de apreender o interior e o exterior do ser humano. Por conseqüência, consiste num *conhecimento ao mesmo tempo: objetivo (consciência imediata), porque relacionado a coisas exteriores – perceber um objeto diferente de mim mesmo, permitindo que eu não me sinta "imerso" ou confundido com as coisas exteriores; subjetivo (ou consciência refletida), pois concernente aos estados interiores – autopercepção de sentimentos, idéias, vontades, ações; e, finalmente, moral, por consistir não só no retorno para si mesmo desses conhecimentos, como importar num julgamento moral próprio, das relações humanas e do mundo (mais do que "ter" consciência, "ser" uma consciência). Em síntese, é um conhecimento teórico e prático desenvolvido na esfera da interioridade e, por isso mesmo, caracterizado pelos dois últimos aspectos: a autopercepção e a reflexão íntima. Nela convivem o sentimento de um *eu* (alguém com a percepção temporal de vivências passadas, presentes e a expectativa das futuras), a *pessoa* (o indivíduo moral, ou seja, alguém dotado de vontade própria, mas tendo de conviver com os direitos dos outros), o *sujeito* (o eu e a pessoa que age e exercita o pensamento, atribuindo um determinado sentido às coisas) e ainda o *cidadão* (o indivíduo na qualidade de ser político e socioeconômico). Plotino, filósofo romano neoplatônico, foi um dos primeiros pensadores a indicar o caráter reflexivo da consciência, distinguindo, em sua estrutura, a ciência ou conhecimento subjetivo – o estar cônscio dos estados psíquicos – e a atividade de retorno à interioridade (na obra Enneades). No primeiro caso, trata-se da percepção do que se sente ou do que se faz (*sinaisthesis*); no segundo, trata-se de um "recolhimento em si mesmo", condição para o exercício da sabedoria, já que na reflexão elimina-se o que é exterior e imediato (a consciência propriamente dita). O recolhimento da consciência pode ser ainda o local da felicidade quando, neste momento, "nos tornarmos o que queremos olhar". Santo Agostinho deu prosseguimento a essa concepção ao afirmar, por exemplo: "Não saias de ti, retorna para ti mesmo, pois no interior do homem habita a verdade, e se achares mutável a tua natureza, transcende-te a ti mesmo" (encontra-se Deus na interioridade, desde que superemos os aspectos subjetivos da mesma consciência). A partir dessas primeiras definições, a consciência de si tornou-se condição primária para a consciência objetiva, das coisas que estão fora. Assim, Descartes entende a consciência como a totalidade da vida espiritual humana (sentir, desejar, pensar, agir), como a certeza da própria existência e ainda a base para todo o conhecimento posterior. Kant, por sua vez, afirma que "a consciência de minha existência no tempo é a consciência de uma relação com alguma coisa fora de mim"; daí também a idéia da consciência ser

consciência de alguma coisa, configurando-se como relação *transcendental*. Isso significa dizer que, para Kant, a consciência, mesmo quando pura, inteiramente reflexiva, necessita de uma relação com o mundo exterior. Argumentando de modo contrário e radicalizando a interioridade da consciência – único critério de um conhecimento seguro – diz por sua vez Schopenhauer (O Mundo como Vontade e Representação): "Ninguém nunca pode sair de si para identificar-se imediatamente com coisas diferentes de si: tudo aquilo de que alguém tem conhecimento certo e imediato encontra-se no interior da consciência". Com esse entendimento, o objeto exterior converte-se numa expressão da consciência, ou seja, só pode existir se houver uma consciência que o faça existir. Mais modernamente, a fenomenologia dedicou-se à investigação daquele caráter transcendental, já exposto por Kant, denominando-o *intencionalidade*. Esta aqui é uma referência de qualquer ato humano, na continuidade da vivência, face a um objeto. Para Husserl, por exemplo, a intencionalidade constitui o fundamento da relação entre o sujeito e o objeto da consciência, não podendo um existir sem o outro. Ela "caracteriza a consciência em sentido pregnante, permitindo indicar a corrente da vivência como corrente da consciência e como unidade da consciência" (Idéias para uma Fenomenologia pura e Filosofia Fenomenológica). Desta forma, as coisas e os fenômenos são correlatos aos estados mentais interiores, sendo impossível separar aquilo que é percebido da ação perceptiva. Logo, a consciência não apenas comporta a totalidade das vivências, mas age de modo intencional, querendo-se dizer com isso que ela "é um ser cuja essência é *estar voltado para significar o objeto*". Ou seja, a consciência procura e estabelece, invariavelmente, um *sentido*. A esse respeito, declara ainda Husserl: "As simples ciências de fatos formam uma simples humanidade de fatos... Na angústia de nossas vidas, essas ciências não têm nada a nos dizer. As questões que elas excluem por princípio são precisamente as questões inflamadas de nossa época infeliz; são questões que se voltam para o sentido ou a falta de sentido de toda a existência humana" (A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia). Existiria, no entanto, uma diferença entre os modos de ser da consciência quando ela se dá como um objeto exterior (consciência transcendente) e quando ela se dá como vivência imediatamente interior (lembranças, desejos, sentimentos), e que é a consciência absoluta. *Alienação, *Ideologia (falsa consciência), *Inconsciente.

CONSERVAÇÃO. *RESTAURAÇÃO

CONSOLO
1. Ornamento arquitetônico projetado da parede, formado por duas volutas invertidas e unidas, que assim desenham um "S". 2. Beirada ou friso embebido, isto é, unido à parede, servindo como apoio a objetos decorativos do ambiente. 3. Prateleira ou pequeno móvel com tampo, para suporte de objetos ornamentais. Do francês *console*.

CONSONÂNCIA
Acordo ou correspondência das terminações das palavras, incluindo-se as consoantes e as vogais, a partir da sílaba tônica. É a rima poética perfeita, como no exemplo de Camões: "Tanto de meu estado me acho incERTO, / que em vivo ardor tremendo estou de frIO; / sem causa, juntamente choro e rIO; / o mundo todo abarco e nada apERTO". *Assonância e *Rima.

CONTATO
Cópia fotográfica positiva de pequenas dimensões, realizada por contato direto com o negativo, geralmente utilizada para que se obtenha uma primeira referência ou visão geral de cada uma das fotos do filme, antes da seleção e da ampliação finais.

CONTEXTO. *TEXTO

CONTO
Do latim *computu* (número, quantidade), passou a designar, na baixa Idade Média, uma "enumeração" sumária de fatos ou de acontecimentos e, portanto, uma narrativa, confundindo-se ainda com o termo *novela. Já por essa época, sua noção envolvia mais precisamente uma história maravilhosa, de enredo fantasioso, repassada por tradição oral, folclórica. Essa significação literária já se encontra assegurada no século XVI, inclusive em língua portuguesa, como o demonstram os "Contos e Histórias de Proveito e Exemplo" (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso. Na qualidade de uma narrativa relativamente curta, baseada em fato real ou apenas imaginativa, o conto pode ser rastreado até o antigo Egito, como fizeram Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai na coletânea Mar de Histórias. Ali encontra-se "A História de Rampsinitos" (um rei à caça de um ladrão em seu próprio palácio), datada do século XIV a.C., mesmo período de "Os Dois Irmãos" e "Setna e o Livro Mágico". Para ambos os filólogos, assim como para certos lingüistas, como o alemão Max Müller, a idéia do conto confunde-se com o desenvolvimento de mitos primordiais, sendo uma das formas de sua expressão. Abrangeria, portanto, apólogos, parábolas, lendas, aventuras e mesmo anedotas, inseridas em obras maiores e de natureza diversa, como a Bíblia. Para separar o que provém dessa tradição mítico-religiosa e popular daquilo que é autoral e voluntariamente tratado de modo literário, há quem distinga (André Jolles, por exemplo) o conto em "forma simples" (a primeira) e "forma artística" (a segunda). Também a língua alemã denomina *Märchen* aos contos folclóricos, lendários, reservando o nome de *Kunstmärchen* àqueles autorais. O formalista russo Vladimir Propp, analisando em duas de suas obras o conto tradicional (A Morfologia do Conto, As Raízes do Conto Maravilhoso), verificou que, a despeito da variedade de seus personagens, ambientes e intrigas, existe um número restrito de tipos fundamentais (31 ao todo), os quais derivam da função desempenhada (a função é o elemento nuclear da narrativa). Em relação ao conto de fadas, por exemplo, o personagem central costuma provir de uma origem obscura e singela, tendo que vencer provas arquitetadas por seus adversários (os representantes do mal). Tanto quanto o romance, foi sobretudo a partir do século XIX que o conto autoral adquiriu maior reconhecimento literário, sob o aspecto de obra completa e independente, servindo muitas vezes também como texto jornalístico, dada a sua adaptação ao espaço restrito desses veículos (jornais e revistas). Do ponto de vista de sua composição, os recursos narrativos, como os diálogos, as descrições e as dissertações, recebem um tratamento sumário e concentrado. Daí dizer-se que o conto é univalente, ou seja, dedica-se a um só conflito, a uma ação determinada, envolvendo poucos personagens, necessariamente tratados de maneira plana. Apresentado o tema ou o enredo, ele é logo resolvido numa seqüência horizontal e objetiva. Entre os grandes nomes do conto moderno encontram-se: Balzac, Stendhal, Maupassant, Daudet, Poe, Gogol, Tchekov, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Virginia Woolf, Kafka, Henry James, Jorge Luís Borges, incluindo-se, no Brasil, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dalton Trevisan ou Osman Lins.

CONTRACULTURA
O conjunto de comportamentos, valores e obras que, de maneira desafiadora e contestadora, opõe-se, de um lado, aos códigos sociais, aos sistemas político-ideológicos ou às tradições artísticas vigentes e hegemônicas; e, de outro, reivindica novos modelos e formas expressivas não-convencionais no âmbito sociocultural, ou mesmo a extinção de regras condutoras. O termo ganhou notoriedade a partir de meados do século XX, em decorrência de movimentos artísticos, político-universitários e comportamentais dos jovens da época. *Pop-art, *Beat,Geração, *Rock e *Underground.

CONTRADIÇÃO (CONTRADITÓRIO) - CONTRÁRIO (CONTRARIEDADE)
Todos estes vocábulos referem-se a relações de oposição ou de exclusão entre termos (proposições, juízos, âmbito da lógica) ou objetos (coisas, âmbito da ontologia), mas sem o mesmo significado. A contrariedade, ou relação entre contrários, exprime a oposição entre termos diferentes entre si, que se excluem mutuamente, ou que, "dentro do mesmo gênero, distam maximamente entre si" (Aristóteles). São contrários, por exemplo, o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, a saúde e a doença, o branco e o preto. Quando aparecem na forma de proposições e dizem respeito ao mesmo objeto, não podem ser, ao mesmo tempo, verdadeiras, embora possam ser falsas. Para certos autores, no entanto, a relação entre os contrários só acontece na realidade, e não como discurso (no plano do juízo). Quanto à contradição, ou relação contraditória, diz respeito à exclusão entre termos aparentemente idênticos ou assemelhados, mas que, confrontados, acabam por negar a identidade. O chamado princípio de contradição foi explicitado igualmente por Aristóteles tanto como fenômeno ontológico – "Nada pode ser e não ser, simultaneamente" – como regra de lógica – "É necessário que toda asserção seja afirmativa ou negativa". No caso da lógica, são contraditórias entre si, por exemplo, as proposições universais afirmativas (todos os homens são mortais) e as particulares negativas (alguns homens não são mortais). Já para Hegel, em seu sistema idealista, assim como para Marx, no materialismo, o princípio de contradição encontra-se na base da dialética, entendida como progressiva conciliação e superação dos opostos ou das contradições em novas unidades históricas. No mundo contemporâneo, uma contradição já prevista por Marx, relativamente ao capitalismo, seria a que se dá entre o desenvolvimento do trabalho morto (maquinaria e equipamentos de alta produtividade) e a retração do trabalho vivo (esforço humano diretamente aplicado e consumido).

CONTRALTO
Em ópera, oratório ou no canto lírico, diz respeito à voz feminina com tessitura e alcance mais graves, tendo ainda designado, anteriormente, a sonoridade dos castrados e das vozes masculinas em falsete. Na clave de sol, o registro médio do contralto vai de fá a ré, uma oitava acima, passando pelo dó central. Opõe-se ao soprano. O termo é um acrônimo da expressão "contratenor altus". Indica ainda, no terreno musical, o instrumento que corresponde a esse espectro vocal.

CONTRALUZ. *ILUMINAÇÃO

CONTRAPESO
Objeto empregado em cenotécnica para equilibrar e manter estável o peso exercido por material cênico suspenso do urdimento. Também Lingada.

CONTRAPONTO
Consiste na técnica e no estudo das regras que permitem associar a uma melodia inicialmente dada, o canto firme, uma ou mais contramelodias, nota contra nota(s). Pelo contraponto se estabelecem as possíveis combinações de duas ou mais linhas melódicas sobrepostas e independentes, ao mesmo tempo em que se mantém uma concordância harmônica (relações de "diálogo" melódico e harmônico). Cada uma das melodias com que lida o contraponto tem o nome de "voz". Um primeiro exemplo seria a de uma seqüência do canto firme em dó, ré, mi, tendo-se por contraponto ao dó o som mi, uma décima acima; ao ré, outra nota ré, uma oitava acima; e ao mi, a nota dó, uma sexta acima. Num segundo exemplo, à mesma seqüência do canto firme dó, ré, mi, o contraponto poderia ser: em relação ao dó, uma pausa; em relação ao ré, duas notas – si (com intervalo de sexta) e lá

(intervalo de quinta); associados ao mi, duas outras notas – sol (com intervalo de terça) e lá (intervalo de quarta). Quanto maior for o número de sons ou notas integrantes do contraponto, maior também as liberdades admitidas na elaboração de linhas paralelas e de cruzamentos possíveis. Como técnica de escrita, o contraponto serviu historicamente para o desenvolvimento das polifonias medievais e renascentista. Mas não se confunde, necessariamente, com a polifonia, pois esta pode ainda significar apenas o concurso de várias vozes, executando acordes fixos, sem a existência de linhas melódicas independentes. Do latim *punctus contra punctum*.

CONTRAPOSIÇÃO
As linhas de força e de reequilíbrio de uma escultura figurativa, ao mesmo tempo ereta e indicativa de um movimento do corpo humano, que redistribuem os pesos, a fim de se obter a ponderação (consultar). Assim, os desvios ou torções relativas ao eixo horizontal necessitam de uma contraposição de massa.

CONTRA-REGRA
Profissional vinculado à encenação, encarregado de regular as entradas em cena dos atores, auxiliar na marcação dos intérpretes e supervisionar os serviços de palco, como a distribuição de objetos a serem utilizados (adereços), sua manutenção e reposição, seja em artes cênicas, cinema, televisão ou gravações publicitárias.

COPIÃO
Cópia de um texto teatral ou de um roteiro cinematográfico contendo as *marcações necessárias, para uso do diretor e assistentes, durante os ensaios e gravações.

CORAL
1. O mesmo que Coro (acepção 2). 2. Peça musical erudita contendo duas e mais “vozes”, ou melodias, mesmo que de interpretação puramente instrumental. 3. Composição característica da música sacra protestante, de estrutura linear e silábica, na qual cada nota corresponde a uma sílaba do canto.

CORDÃO
Grupo carnavalesco fantasiado que sai para dançar unido em ruas e bailes.

CORDEL, LITERATURA DE
Literatura popular, de características folclóricas, em prosa ou verso, impressa em folhetos vendidos em barracas de feira, de mercados, de praças ou em pontos de afluência pública. A denominação foi dada em Portugal pelo hábito de se exporem os folhetos amarrados por cordões ou cordéis. Sua difusão no Brasil ocorreu majoritariamente no Nordeste, em finais do século XIX, sendo produzida por escritores, poetas e cantadores anônimos ou autônimos. Os temas, nascidos principalmente do ambiente rural, abarcam o religioso e o profano, incluindo-se narrativas históricas, lendas e fábulas tradicionais, assim como acontecimentos insólitos ou eventos cotidianos, trágicos ou humorísticos. Ao longo do tempo, figuras, acontecimentos e cenários urbanos passaram a servir de tema aos poetas do cordel. Assim sendo, tanto se encontram personagens reais da vida política nacional, como aqueles elevados à categoria de heróis, de santos ou de bandidos – cangaceiros (Antônio Silvino, Lampião, Corisco) e profetas (Antônio Conselheiro, Padre Cícero, frei Damião); figuras inteiramente fictícias (a negra de um peito só, os malandros João Grilo e Pedro Malasartes) ou ainda fantásticas (o Pavão Misterioso). A prosa é tratada na forma de conto, predominando na poesia os versos em redondilhas, maior ou menor. Um exemplo extraordinário e anônimo: “No tempo em que os ventos suis / faziam estragos gerais, / fiz

barrocas nos quintais, / semeei cravos azuis./ Nasceram esses tafuis / amarelos como cidro. / Prometi a Santo Isidro / levá-los quando lá for, / com muito jeito e amor, / em uma taça de vidro". Os vendedores, ou mesmo os autores, costumam dividir os textos em função do número de páginas, denominando-os: folhetos (até oito); romances (entre doze e vinte e quatro); histórias (acima de vinte e quatro). Alguns títulos, por si sós sugestivos do conteúdo: A Prisão do Gigante da Montanha Assombrosa, Trechos da Vida Completa de Lampião, Roberto do Diabo, Os Martírios de Genoveva, História de um Pescador, A Índia Necy, Dr. Caganeira, Monumento ao Padre Cícero, O Defunto que falou no dia de Finado. Em meio à grande quantidade de escritores populares, ganharam fama Leandro Gomes de Barros e Silvino Pirauá (os primeiros que, em fins do século XIX, fizeram imprimir suas histórias), João Martins de Athayde, José Bernardo da Silva, Rodolfo Teodoro dos Santos, Rodolfo Coelho Cavalcante, Cuíca de Santo Amaro, José Pacheco, Vicente Vitorino, Minelvino Francisco da Silva, José Soares da Silva, Cordeiro Manso, Antônio Pauferro, Enéias Tavares dos Santos e Patativa do Assaré. As origens européias do cordel remontam ao século XVI e, ao que tudo indica, seus primeiros exemplares foram impressos na Alemanha, as chamadas gazetas, onde mais cedo se difundiu a tipografia. A pesquisadora Marion Ehrhardt recolheu cerca de cinqüenta títulos da época, vários deles referentes às viagens dos descobrimentos. No século seguinte apareceu na Holanda, com a denominação de "pamflet" (panfleto). Na França ficou conhecida como literatura de "colportage", por se carregarem as brochuras em um tabuleiro amarrado ao pescoço ("porter au col"). Em todos os casos, as mesmas características, conservadas no Brasil: formato tipográfico em quarto ou oitavo, capas com ilustrações xilográficas ou em clichê, vendas avulsas, sintaxe popular e vocabulário regional. A influência mais direta que recebemos nos veio da Península Ibérica, cujas obras, conhecidas a partir do século XVII, segundo Teófilo Braga, receberam os nomes de "folhas soltas", "folhas volantes", literatura de cordel ou ainda literatura de cego, por ter sido um monopólio de impressão dado pelo rei D.João V à Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos (Portugal), ou ainda "pliegos sueltos", em Espanha. A literatura brasileira modernista e regionalista do século XX, sobretudo após a década de vinte, aproveitou-se das formas e dos temas do cordel, podendo-se citar, entre seus admiradores, José Lins do Rego, Jorge Amado, Ariano Suassuna ou João Cabral de Melo Neto. Na região sul do país, sobretudo em São Paulo, sobreviveu até meados do século XX uma forma de literatura bastante assemelhada. *Pasquim.

CORDOFONE, CORDÓFONO. *INSTRUMENTOS DE CORDA

COREOGRAFIA
Arte da dança que envolve a criação e as notações de passos, gestos, movimentos e figurações corporais para a criação de bailados. Conjunto de movimentos corporais e expressivos, codificados ou espontâneos, vinculado habitualmente a uma composição musical, a seqüências rítmicas e ainda a efeitos sonoros e visuais, capazes de representar ações objetivas, de ritual, ou de simbolizar idéias e emoções de natureza psicológica. *Dança.

CORES, TEORIA DAS
Em artes plásticas, o conjunto de relações combinatórias entre as cores de tintas e pigmentos, tendo-se por base as chamadas primárias ou indecomponíveis – o azul, o vermelho e o amarelo – das quais as outras derivam, e que serve para o estudo prévio e a consecução de obras pictóricas ou, genericamente, plásticas. De um ponto de vista físico, as cores que vemos são ondas luminosas refletidas. Isso quer dizer, por exemplo, que um corpo que reflita todos os raios de luz sobre ele incidentes apresenta-se branco. Já uma

folha nos aparece verde porque absorve os raios vermelhos e azuis, refletindo apenas os verdes. As cores primárias misturadas em proporções iguais fazem surgir as cores secundárias: o laranja (vermelho com amarelo), o verde (amarelo com azul) e o violeta (azul com vermelho). Variando-se as quantidades das misturas, formam-se as gamas cromáticas do amarelo, do azul e do vermelho. Na seqüência, portanto, aparecem as cores terciárias, mais comumente encontradas na natureza, e que são produzidas pela combinação das cores secundárias – por exemplo, o vermelho-laranja, o amarelo-verde ou o azul-violeta. Essas relações podem ser visualizadas em um esquema gráfico denominado círculo das cores, círculo cromático ou círculo de Newton, o primeiro a decompor, em seus comprimentos de onda, a luz solar. No interior do círculo, observam-se que as cores diametralmente opostas apresentam os contrastes mais intensos. Ali é possível perceber-se que a gama do amarelo (cor primária) contrapõe-se à do violeta (cor secundária); da mesma forma, a gama do azul (cor primária) opõe-se à do laranja (cor secundária). Tem-se aqui o conceito de cores complementares. Assim, e de maneira ilustrativa, quando se pretende dar realce ao amarelo, costuma-se colocar ao seu lado uma cor da gama do violeta. É também pela combinação das cores complementares que se chega ao negro (tecnicamente ausência de cor), sobretudo pela mistura, sem predominâncias, do verde e do vermelho. De um ponto de vista expressivo ou de efeito psicológico, a teoria das cores distingue ainda dois pólos: o das cores frias e o das quentes. As frias percorrem as gamas do verde, do azul e do violeta. Assim, por exemplo, o verde sugere sensação de calma, repouso (campo, plantações), suavidade ou passividade; o azul, frieza, transparência, elevação (céu), visão agradável; o violeta, nobreza, fineza, sobriedade, melancolia. As cores quentes situam-se nas gamas do amarelo, do laranja e do vermelho, podendo-se associar ao amarelo idéias de calor (sol), luminosidade, brilho, alegria, riqueza (ouro); ao vermelho, vivacidade, intimidade sensualidade, agressividade (sangue), paixão, ardor, vibração. Diz-se ainda: Cor local – cor de um objeto à luz natural do dia, sem apresentar nuanças de sombras e reflexos; Cor morta – cor neutra ou mais escurecida, usada como fundo (cinza ou castanho-esverdeado, por exemplo); Cor refletida – a tonalidade resultante, ou assim percebida, quando uma cor se reflete em outra; Cor ressaltante – cor quente que dá a impressão de saltar do plano (amarelo, laranja, vermelho); Cor reentrante – cor fria (azul, verde claro) que parece retroceder ou imergir no plano pictórico, ao contrário da cor ressaltante. Outros termos associados às cores são: tom – o valor de uma cor com tendências mais claras ou mais escuras; luminosidade – a quantidade ou intensidade de luz presente na cor; saturação – o índice de pureza que ela apresenta (quanto maior a saturação, mais pura); contraste – mudança brusca de cores contíguas, como a passagem do amarelo ao verde, do branco ao preto.

CORIFEU
No teatro grego do período clássico (tragédias e comédias), referia-se ao chefe dos coreutas, isto é, dos intérpretes dramáticos que ocupavam o coro (consultar). O corifeu indicava o tom a ser cantado e os movimentos de dança (coreográficos) a serem executados. Por vezes, representava sozinho o conjunto dos coreutas e, nessa situação, podia dialogar com o protagonista ou demais atores da peça.

CORNIJA
Parte superior de um *entablamento (consultar), sobre a qual assenta o telhado.

CORO
1. Na Grécia antiga, o grupo de intérpretes que executava a *choréia*, ou seja, o conjunto das ações dramáticas: o monólogo ou o diálogo – *cataloguè* –, o canto em uníssono, acompanhado pela flauta – *mélos* –, os passos de dança – *phorai* – e a pantomima –

schemata. Ocupando um espaço a ele reservado, a orquestra, era constituído por doze a quinze figuras, na tragédia, e por vinte e quatro na comédia, durante o período clássico. Seus integrantes, os coreutas, atuavam mascarados, salvo no ditirambo, representando a coletividade cívica que interrogava e comentava as ações (ver ainda Teatro). 2. Conjunto musical de cantores ou cantoras para voz em uníssono, a várias vozes simultâneas, em vozes alternadas ou em forma de responsório (um solista contraposto aos demais intérpretes), tanto em obras eruditas quanto populares. A apresentação do coro pode se dar com acompanhamento instrumental ou a capela. Coro Misto – formação de canto envolvendo homens e mulheres; Coro Infantil ou de Vozes Brancas – do qual participam apenas crianças e adolescentes, antes da "muda de voz"; Coro Sacro – destinado à execução de peças religiosas; Coro Falado – de execução declamatória, e não cantada; Coro de Órgão – a seleção dos registros mais suaves deste instrumento, apropriados para o acompanhamento do coro. O mesmo que Coral. 3. Na arquitetura religiosa, católica, designa o espaço situado no prolongamento da nave central, após o cruzeiro ou transepto maior (quando existente), e no qual se encontram o altar-mor, a tribuna do coro eclesiástico, os cadeirais dos oficiantes e demais clérigos, e a abside (de teto geralmente abobadado). A mesma denominação aplica-se aos nichos laterais, correspondentes aos prolongamentos das naves colaterais (coros norte e sul).

CORSO
Cortejo de carruagens, de carros ou de veículos motorizados conduzindo foliões carnavalescos. No brasil, o primeiro corso de automóvel deu-se em 1907, no Rio de Janeiro, tendo à frente o carro presidencial de Afonso Pena com suas filhas.

CORTINA
Pano que recobre toda a extensão da boca-de-cena e que se abre para o início e se fecha para o encerramento de espetáculo cênico. Tipos mais usados: a) grega – que se desloca inteira e lateralmente; b) alemã – cortina pregueada que se desloca inteira e verticalmente; c) francesa – que se abre ao meio e se franze para cima; d) italiana – que se abre ao meio, lateralmente, por franzimento; e) polichinelo – que se enrola verticalmente. Uma cortina de fundo de palco recebe o nome específico de *telão. Cortinas luxuosas, habitualmente ornamentadas, são conhecidas como Velário.

COUPÉ
Movimento encadeado e alternado de pequenos passos de balé, servindo como preparação ou transição para outros mais importantes ou expressivos (troca de pernas de apoio, exercício de pliés para que o pé posicionado atrás se coloque à frente, etc).

COURANTE
Música e dança de corte, de andamento rápido, desenvolvida no século XVII. A *courante* francesa possui, geralmente, um ritmo 3/2 que, ao se aproximar do fecho, transforma-se em 6/4. A versão italiana – *corrente* – costuma manter um ritmo simples ternário. As suítes barrocas a incluem em seus movimentos.

COUR D'HONNEUR
Do francês "paço de honra", designa o pátio ou adro de um palácio ou edifício público que dá acesso às dependências mais importantes da construção.

COURONNE, EN
Posição codificada em coreografia de balé, pela qual os braços, elevados e ligeiramente flexionados, desenham uma coroa ("couronne") em torno da cabeça.

COXIA
A parte da caixa teatral situada ao fundo ou ao redor do palco, fora das vistas do público. O mesmo que bastidores (no plural).

CRAVELHA
Dispositivo que regula a tensão das cordas em instrumentos musicais (cordófonos), dando-lhes a altura correta ou a afinação desejada. Situa-se, normalmente, na extremidade superior dos braços do instrumento (violinos, violas, violões, etc). Alguns instrumentos de percussão também possuem essa peça para tensionar o couro ou membrana.

CRÉDITOS
Identificação escrita dos profissionais que tomam parte em uma produção coletiva de arte – película cinematográfica, peça teatral, exposição plástica ou registro fonográfico –, tais como encenadores, cenógrafos, contra-regras, figurinistas, diretores de fotografia, iluminadores, curadores, músicos acompanhantes ou sonoplastas.

CREPIDOMA. *ESTEREÓBATO

CRESTOMATIA. *ANTOLOGIA

CRIPTA
Sepultura de dignitários eclesiásticos e laicos, assim como caixa de relíquias sagradas, parcialmente subterrânea, situada nos coros laterais das igrejas (em absidíolas), ou sob o conjunto central do coro e da abside. Deriva das sepulturas de santos e mártires (as chamadas *confessio*), construídas sob os altares das igrejas paleocristãs.

CRIPTÔNIMO. *PSEUDÔNIMO

CRÍTICA
1. Do ponto de vista de suas origens históricas, a crítica (do verbo grego *krínein*, julgar) indica, de maneira ampla ou genérica, o conjunto de princípios teóricos e de juízos pronunciados sobre uma determinada expressão artística (literatura, pintura, música, teatro, cinema, etc), buscando extrair os significados possíveis de sua natureza, gênese e desenvolvimento históricos, de seus gêneros e técnicas utilizadas, de suas funções e efeitos socioculturais produzidos, de suas características temporais, seja em relação ao seu próprio universo ou domínio estético, seja ainda por referência às demais expressões artísticas ou atividades e conhecimentos humanos (política, religião, ciência, filosofia). Com essa perspectiva teórica, ela tem início nos ensaios ou tratados relativos à poética ou à estética (conferir ambos os termos) escritos já na antigüidade, como o Ion e o Fedro de Platão, a Poética de Aristóteles, o Tratado do Sublime, de Longino, a Arte Poética de Horácio, ou mesmo determinadas passagem das Enéades de Plotino (a arte entendida como acréscimo de beleza onde a natureza não a exibe), entre tantos outros. Prossegue na Idade Média, em parte sob forte influência teológica, como em De Musica, de Santo Agostinho, mas também eminentemente profana, como na *Ars Versificatoria* de Mathieu de Vendôme (século XII) ou em *De Vulgari Eloquencia,* de Dante (início do século XIV). A recuperação dos textos greco-latinos ensejou aos intelectuais do Renascimento uma grande produção crítica ou ensaística, principalmente literária e estilística, de que são exemplos *Grand et vrai art de pleine rhétorique*, de Pierre Fabri (1521), *De Arte Poetica*, de Marco Girolamo Vida (1527), *De Poeta Libri Sex*, de Antonio Minturno (1559), *Abregé de l'art poétique français*, de Pierre de Ronsard (1565), ou *Apologie for Poetrie,* de Phillip

Sidney (1595). No século XVII, o exercício da crítica encontrou no inglês John Dryden (Ensaio sobre a poesia dramática, 1668) e no francês Nicolas Boileau dois dos mais renomados representantes do período. Boileau a praticou tanto sob a forma teórica tradicional (Arte Poética, 1674), como na qualidade de um julgamento particularizado, isto é, de considerações dirigidas a obras e autores específicos (Sátiras, escritas entre 1660-1667 e entre 1684-1695). Sob influência de Boileau, Alexander Pope escreveu seu Ensaio sobre a Crítica (1711) e dois livros (cáusticos) a respeito de autores contemporâneos (Dunciad, em 1728, e New Dunciad, 1742). Com eles, assim como na Alemanha de Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai e Gotthold Lessing, a crítica adquiriu uma faceta igualmente prática ou imediata, destinada a comentários ou juízos emitidos sobre as características de obras individuais (sua forma e conteúdo), assim como à análise de autores em particular, e que avaliam, a partir de critérios preferencialmente racionais, suas qualidades e defeitos. Em ambos os sentidos (teórico ou prático), a possibilidade da crítica justifica-se a partir do pressuposto de que as obras de arte constituem objetos de reflexão e de conhecimento, ou seja, que elas se apresentam não apenas revestidas de uma forma sensível, mas ainda representam determinados aspectos das realidades culturais humanas: histórica, social, psicológica, política, econômica ou religiosa. Conseqüentemente, a crítica procura decompor aqueles mesmos elementos em busca de valores estéticos formais e de sentidos espirituais ali inscritos, ou ainda ausentes. A crítica moderna (isto é, aquela nascida com o século XVIII) expandiu-se com a criação da "esfera pública burguesa" (termo de Habermas), cujos meios de expressão encontravam-se nos clubes, nos cafés, nos jornais e revistas. A esse respeito, comenta Peter Hohendall: "No século das luzes, o conceito de crítica não pode ser desvinculado da instituição da esfera pública. Todo julgamento é concebido com vistas a um determinado público, e a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema. Através de sua relação com o público leitor, a reflexão crítica perde o seu caráter privado. A crítica abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição. Torna-se parte do intercâmbio público de opiniões" (*The Institution of Criticism*, citado por Terry Eagleton in A Função da Crítica). Foi sobretudo a prática do jornalismo que serviu de veículo para a profissionalização da crítica, de uma apreciação regular de produções artísticas (inicialmente literária, mas expandindo-se, posteriormente, para outras manifestações de natureza simbólica). Joseph Addison e Richard Steele, ambos escritores, abriram caminho para essa atividade jornalística nos periódicos Tatler e Spectator. A ambos seguiram-se, ainda na Inglaterra, grandes nomes da crítica, como Leigh Hunt, William Hazlitt ou Thomas Carlyle. Na opinião de Terry Eagleton, que toma o ensaísta Raymond Williams como exemplo, a função da crítica, em seu mais nobre e lato sentido, deve abarcar os significados políticos presentes na produção simbólica da sociedade contemporânea. E assim sendo, opor-se à dominação ideológica da indústria cultural. Tal como a crítica moderna nascida nos meios jornalísticos afirmou-se na luta contra o Estado absolutista e aristocrático, a crítica atual deve resistir e revelar as contradições da cultura de massa, local em que a dominação política é também exercida e se reforça. 2. Especificamente na terminologia do filósofo Immanuel Kant, a crítica diz respeito às condições de possibilidade para que algo se manifeste ou seja possível. Assim, a "crítica da razão" é aquela que investiga as condições e os limites que dão clareza e segurança ao próprio conhecimento racional. Em suas palavras, a crítica se exerce como "o tribunal que garanta a razão em suas pretensões legítimas, condenando as que não tenham fundamento... com respeito a todos os conhecimentos aos quais ela pode aspirar, independentemente da experiência" (Prefácio à Crítica da Razão Pura). *Gêneros Literários, *Formalismo Russo e *New Criticism.

CRITICISMO

Para resolver a questão controversa entre os adeptos do inatismo e do empirismo (verificar os termos), ou seja, se a verdade e o conhecimento provêm basicamente de uma razão inata ou das combinações e seleções que os sentidos exercem sobre fatos empíricos, Kant se propôs a investigar o próprio fenômeno da razão. Assim procedendo, seu criticismo constitui "o tribunal que garanta a razão em suas pretensões legítimas, mas condene as que não têm fundamento" (prefácio à Crítica da Razão Pura). Assim, o criticismo refere-se àquilo que a razão e a experiência podem ou não alcançar ou relevar, bem como as condições e os limites de seus respectivos conhecimentos. Sua análise propõe que a razão seja entendida como estrutura ou forma inata, universal e necessária, anterior a toda experiência. Mas por ser uma "forma pura", a razão apresenta-se vazia de conteúdos. Estes, por sua vez, têm origem nas experiências individuais e coletivas. Logo, tudo o que chega à razão deve passar antes, e necessariamente, pelos sentidos, encarregados de fornecer os conteúdos à forma pura da razão. E assim, contrariamente aos inatistas, não existem para Kant idéias ou verdades inatas, mas uma estrutura ingênita. Mas também em oposição aos empiristas, essa forma não depende, em sua origem, da experiência, que passa a ser compreendida como a oportunidade para que a razão desenvolva as idéias. Ver também Conhecimento e Razão.

CROISÉ
Posição clássica de balé que se refere ao cruzamento das pernas. Subdivide-se basicamente em duas: a) *croisé* para frente (*devant*), com a perna direita avançada e cruzada em relação à esquerda, o pé em ponta e a cabeça ligeiramente voltada para o lado direito; b) *croisé* para trás (*derrière*), estando a perna esquerda esticada para trás e cruzada em relação à direita, o pé em ponta e a cabeça direcionada para o lado direito. Os braços podem assumir posturas variadas: erguido e dobrado, esticado lateralmente, etc. O *croisé* conjuga-se com a posição **effacé*.

CROMLECH
Tipo de dólmen ou construção megalítica da Idade do Cobre (IV e III milênios), destinada a rituais e necrópoles, e caracterizada, nas Ilhas Britânicas, pela disposição circular dos blocos de pedra. *Arte Pré-Histórica.

CROMÓIDE
Gelatina ou película que dá colorido à luz dos refletores em espetáculos cênicos, gravações cinematográficas e trabalhos fotográficos em estúdio.

CRÔNICA
1. Do grego *kronos*, tempo, refere-se a um relato ou gênero literário de caráter informativo e histórico, em prosa ou verso, que narra fatos políticos e socioculturais em sucessão temporal. Foi utilizada largamente durante a Idade Média, desde os "Cânones cronológicos e abreviados da história universal dos gregos e dos bárbaros" (c. 340), do bispo Eusébio de Cesaréia, e da Crônica de Cassiodoro, contendo a lista dos cônsules romanos e os acontecimentos do império até resumo o início do século VI. Outros exemplos são "Historia Regum Brittaniae" (História dos Reis da Bretanha - séc. XII), de Geoffroy de Monmouth e as "Cronicas" de Ramón Mintaner, sobre os reinados espanhóis de Jaime I, Pedro III, Afonso III e Jaime II (séc. XIV). À época de Diderot, conforme o artigo que escreveu para a *Enciclópedia Francesa*, a crônica se apresenta como relato fatual, histórico, no qual "os fatos, abreviados, se juntam segundo a ordem das datas e, nesse sentido, é sinônima de anais... A crônica, não se prendendo senão ao grosso das ações, não será muito instrutiva a não ser que parta de uma mão habilidosa que saiba, sem pesar mais do que o gênero requer, mostrar esses fios imperceptíveis que respondem, de um lado, a causas menores e,

de outro, aos maiores acontecimentos". Aos poucos, e já no século XIX, o termo passa a ser empregado como relato de fatos do dia-a-dia e das impressões que sugerem ou provocam, como as *Crônicas Italianas* de Stendhal, tanto quanto narrativa curta em que surgem personagens existentes de fato ou fictícios, mas que se relacionam com fato reais. A crônica entra para o universo jornalístico, para o noticiário fatual do cotidiano, abrangendo domínios como os da vida política, das artes, do mundanismo de celebridades, dos costumes populares, dos eventos policiais. Esse comentário pessoal e sucinto da atualidade já estava previsto pelo mesmo Diderot, mas então em seu artigo sobre "jornalista": "Um jornalista é um autor que se ocupa em publicar sumários e juízos sobre obras de literatura, de ciências e de artes à medida em que elas aparecem; daí se vê que um homem dessa espécie jamais faria algo se os demais descansassem". No sentido original, a crônica pressupõe que o autor tenha conhecimento do passado, seja contemporâneo dos últimos fatos relatados e lhes saiba atribuir a devida importância histórica. O desenvolvimento da mentalidade historiográfica, a partir do Renascimento, substituiu definitivamente o termo, nesta acepção, pelo de História, como o empregado pelos autores do império romano. São igualmente considerados como "crônicas" os relatos de viagem nos quais se descrevem os usos e costumes de um povo, como os quatro livros de Jean de Froissart (século XIV, versando sobre a Inglaterra, a Escócia, a Aquitânia e a Itália), a Viagem à Itália, de Goethe, bem como várias obras do período colonial brasileiro, normalmente escritas como tratados ou diários. É o caso de textos como os de Pero de Magalhães Gândavo (Tratado da Terra do Brasil), de Gabriel Soares de Souza (Tratado Descritivo do Brasil), de Pero Lopes de Souza (Diário de Navegação) ou o do padre Fernão Cardim (Tratado da Terra e da Gente do Brasil). 2. A partir do século XX, e com a expansão da imprensa, a palavra adquiriu, também em Portugal e no Brasil, o significado de comentário pessoal sobre acontecimentos datados, os fatos esparsos e diversificados do cotidiano, publicado em periódicos, e tratado de maneira coloquial e arguta, variando da fineza e graça à contundência e ironia. Os assuntos podem ser os políticos, econômicos, sociais, policiais, artísticos ou esportivos, além dos propriamente literários (obras). Menos comprometida com a objetividade, no sentido de entrelaçamento lógico de premissas e conclusões, a qualidade da crônica depende, em primeiro lugar, de sua elaboração literária. Na época de Machado de Assis, o cronista ainda era conhecido como folhetinista, e assim foi visto pelo escritor: "O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas generosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política". Entre nós, são considerados grandes cronistas o próprio Machado de Assis, João do Rio (cuja compilação de textos jornalísticos recebeu, em 1908, o nome de *A Alma Encantadora das Ruas*), Emílio de Menezes, Raquel de Queirós, Clarice Lispector, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Marques Rebelo, Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Carlos Heitor Cony, Nelson Rodrigues, Fernando Sabino, João Ubaldo Ribeiro e Luís Fernando Veríssimo, entre outros. Em relação aos demais gêneros literários, a crônica, neste último sentido, tem contra si a perda gradativa do interesse, por se vincular, habitualmente, a um fato corriqueiro e dificilmente memorável no próprio veículo que a publica.

CRUCIFIXO
Pequena cruz e objeto simbólico e portátil do cristianismo, representativa do martírio final de Jesus, assim como qualquer obra pictórica ou escultórica do Cristo supliciado.

CRUZ
Símbolo maior do cristianismo, seja ele católico, ortodoxo ou protestante, a cruz representa o suplício de Jesus para a redenção humana, assim como a idéia de elevação ou de

verticalidade ascensional do homem após o sofrimento terreno. Está presente em todas as cerimônias cristãs, como nas celebrações eucarísticas, administração dos sacramentos e bênçãos. Fazer o sinal da cruz é professar, de modo sucinto, a própria fé, o que também levou a igreja católica a adotar alguns de seus formatos em suas plantas arquitetônicas. Os ortodoxos fazem o sinal com três dedos unidos, significando a trindade, e dois dobrados na palma da mão, relembrando a dupla natureza de Cristo, a humana e a divina. Alguns tipos de cruzes: Cruz Latina (*crux immissa*) – de braço horizontal mais curto que o vertical; Cruz de Santo Antônio (*crux comissa)* – em forma de T; Cruz de São Pedro – cruz latina invertida, relembrando a forma de crucificação do apóstolo; Cruz de Santo André – em forma de X; Cruz Celta – braço vertical mais longo que o horizontal, contendo um círculo na intersecção de ambos; Cruz Grega – braços com dimensões iguais; Cruz de Constantino – formada pela superposição das letras gregas X (chi) e P (rho), iniciais de *Xpistos* (Cristo). Antes de Cristo, no entanto, a cruz já era sinal de manifestações antropológicas e místicas para povos semitas, do Egito, da Mesopotâmia e ainda de Creta. Simbolizou, entre outros, o encontro do céu e da terra, os quatro cantos do mundo (pontos cardeais), o cruzamento de forças cósmicas, os quatro elementos da natureza (água, terra, ar e fogo) ou ainda a promessa de vida e de renascimento – a cruz do Nilo (um T com um pequeno círculo colocado acima da junção dos braços).

CRUZEIRO
Na arquitetura das igrejas católicas, o espaço existente na intersecção da nave principal, ou central, e do transepto maior. Bastante difundido nos estilos românico e gótico e derivados posteriores.

CSÁRDÁS. *XARDA

CTÔNICO
Culto ou religião vinculada à terra e às regiões subterrâneas, envolvendo os deuses correspondentes ou suas entidades protetoras, e de que são exemplos, na Grécia antiga, os mistérios de Deméter e de sua filha Koré, os de Dioniso e os de Orfeu. Diferencia-se da religião celeste e dos cultos "olímpicos", realizados em locais elevados e consagrados aos deuses "superiores". Do grego *Khthonikós*, terrestre.

CUBISMO
Uma outra perspectiva - Entre os anos de 1907 e 1914, a pintura registrou uma revolução formal tão profunda quanto aquela trazida pelo Renascimento (sem a durabilidade e a extensão deste último): o cubismo. As duas revoluções, que chegaram a resultados díspares, tiveram, no entanto, um ponto de união ou de convergência – a criação de uma *perspectiva pictórica*, ou o estabelecimento de relações geométricas pelas quais pudessem ser compostas formas e espaços.

No Renascimento, a ilusão conseguida pela perspectiva, baseada na seção áurea, rompeu com o caráter rígido ou hierático da pintura gótica, cujas figuras surgiam por justaposição ou contigüidade, cada uma delas ocupando um espaço independente. Por aquele artifício, os volumes naturais das três dimensões (largura, altura, profundidade) acomodaram-se a uma superfície de apenas duas. Assim, a obra pictórica passou a mostrar-se indivisível, espacialmente ordenada e simultânea, valendo-se das linhas convergentes ao ponto de fuga. A arte renascentista havia criado, ao seu modo, uma totalidade espacial, capaz de expressar e descrever, com "naturalidade", ou linearidade, grandes cenas. Pois o cubismo, de um ponto de vista formal, também instituiu a sua totalidade e simultaneidade, mas a partir de uma nova concepção. Caso nos desloquemos para os lados de um objeto, anteriormente captado a partir do ponto fixo da perspectiva

geométrica-renascentista, percebemos que ele apresenta diferenças de volume e de configuração, provocadas justamente pelo movimento efetuado. Conseqüentemente, há uma espécie de quarta dimensão que se procurou incorporar ao plano. Com isso, o objeto deixou de ser apenas "representado" visualmente, convertendo-se em algo a ser "concebido" voluntariamente, a posteriori, como se fosse uma escultura destinada a uma reconstrução mental.

Cézanne e o geometrismo - Por outra via, o cubismo deu prosseguimento ao estilo mais característico de Cézanne. Este, em sua fase madura, distinguira-se pelo tratamento geometrizante das paisagens (montes ou vegetações) e dos objetos ou utensílios (casas, mesas, roupas ou garrafas, por exemplo), como se fossem "o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva". Seu intuito era o de unir o desenho particular daquilo que pintava às formas gerais e, portanto, geométricas das quais compartilhavam. Algo que se observa de modo pertinente em telas como Casa do Enforcado, o Jogo de Cartas ou O Monte Saint-Victoire.

Composição mental, distorções e fragmentos - Essa atitude de composição mental ou intelectiva, mais do que visual, não elimina a projeção de sentimentos subjetivos, de realidades interiores, o que já estivera presente nos movimentos expressionistas dos "fauves" e da "Die Brücke" (ver Expressionismo), pelo menos dois anos antes do aparecimento do cubismo. Assim, ao conceber em fins de 1906 "Les Demoiselles d'Avignon", Pablo Picasso rompeu vigorosamente com a tradição várias vezes centenária da pintura ocidental (mesmo seus amigos ficaram horrorizados, e a tela foi posta de lado durante alguns anos). A obra foi elaborada de modo a apresentar deformações intencionais e antinaturalistas; suas figuras foram tratadas ao mesmo tempo sob forma "primitiva", angulosa e esquemática – as duas mulheres centrais olham de frente, mas seus narizes estão de perfil; a da extremidade esquerda encontra-se de perfil, mas seu olho é visto de frente; a que está agachada à direita, posiciona-se de costas, mas sua cabeça, com olhos desalinhados, volta-se para a frente. Impõe-se, por conseqüência, uma visão "simultânea", de um tipo escultórico reconvertido ao plano, sem ilusionismo ou profundidade e, por fim, afastada de qualquer similaridade com a beleza clássica ou mesmo popularmente ocidental.

Nos anos seguintes, Picasso e Georges Braque trabalharam juntos. E a contribuição de Braque em direção ao cubismo direcionou-se justamente para a criação deste novo espaço pictórico. Segundo ele, "Existe na natureza um espaço tátil, um espaço que eu poderia descrever como manual... O que mais me atrai, e que foi o princípio orientador do cubismo, é a materialização desse espaço...". As figuras passaram então a ser justapostas, de maneira quase sólida, evitando-se vazios que induzissem à profundidade. Os planos se fundiram em praticamente um só, as facetas dos objetos se intercalaram ou foram sobrepostas. Assim, aspectos ou pontos de vista diferentes, de coisas cotidianas ou prosaicas, passaram a se acumular como recortes ou fragmentos sobre uma mesma superfície, revelando imagens de impressão compacta.

Em um artigo de 1912, escrito para *Le Temps*, Apollinaire revela que Picasso, Braque e ainda André Derain estavam preocupados com uma "arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados de empréstimo à realidade concebida, e não à realidade visual". O ponto de partida era fazer com que os objetos fossem mostrados sob ângulos visuais diferentes, parcelados ou "analíticos" (como os chamou Juan Gris). Essa fragmentação do tema é que daria condições à remontagem mental posterior, capaz de recuperá-lo em sua integridade. Sobre uma só superfície, apareceram então duas ou mais faces, justapostas ou sobrepostas, fazendo-se com que, em primeiro lugar, a tridimensionalidade se decompusesse em partes; num segundo momento, e para além do campo visual, a

totalidade deveria ser obtida por uma projeção interna e cerebral do espectador, a quem competiria reunir a simultaneidade dos pontos de observação. “Os objetos eram seccionados anatomicamente para que sua aparência visível se mostrasse primeiro em perspectiva e de perfil; a seguir, de frente, em projeção vertical e, depois, na sua espessura, de acordo com a projeção horizontal. Faziam, intuitiva e aproximadamente, operações análogas ao que, em geometria descritiva, se chamam as projeções ortogonais conjugadas” (Severini, in *Ver y Estimar*). Logo em seguida, aumentou-se o grau de abstração – na fase sintética –, significando que a figura e o fundo se tornavam cada vez mais interrelacionados e imprecisos. Com esse procedimento, desfazia-se a relação com a natureza ou com os objetos materiais do cotidiano.

A arte africana, sobretudo a escultura, encarregou-se de complementar a configuração do cubismo, não só com sua tendência aos ângulos bruscos, às superfícies abruptas, mas sobretudo pela mistura de ingenuidade e ferocidade nos traços. Essa nova geometrização (composição triangulada, retangulada, ovalada) fez com que os objetos fossem conduzidos a um limite entre o real e a representação ideográfica. Diferentemente do tratamento geométrico renascentista, a concepção cubista levou seus artistas a se fixarem em formas primárias (ou nas estruturas essenciais), e em assuntos relativamente simples. Grandes cenas ou paisagens multiformes dificultariam a decomposição dos elementos em seus pontos de vista e projeções. A reconstrução mental tornar-se-ia extremamente complicada frente a um número muito grande de componentes, correndo-se o risco de a obra perder a sua unidade. A decomposição da figura e a forte impressão causada pelos modelos “bárbaros” da escultura africana permitiram ao cubismo refazer ainda a noção ocidental da beleza como proporção e equilíbrio. Na verdade, não há “graça” ou harmonia na concepção da obra cubista. Sua beleza vem menos da sensibilidade ao exterior do que da força e da instabilidade construtivas, do jogo das massas tratadas de maneira “cúbica” ou geométrica.

Denominação e primeiros seguidores - O nome – assim como ocorreu com o impressionismo (consultar) – lhe foi atribuído maliciosamente, desta vez não por um crítico, mas por Matisse, em 1908, após visitar uma exposição de George Braque, cujas casas eram pintadas em formatos de cubos. Só depois disso o crítico Louis Vauxcelles encarregou-se de difundir o epíteto, embora não demonstrasse entusiasmo com a estética recém-nascida.

O grupo original formou-se em Paris, na região de Montmartre (Rua Ravignon), onde moravam Pablo Picasso, Juan Gris e Max Jacob. Os casebres da rua, que serviam também de ateliês, eram bastante frágeis e Jacob apelidou o conjunto de *Bateau-Lavoir*, por analogia com os barcos do Sena. Essa denominação, assim como a de cubistas, estendeu-se a todos os que aderiram inicialmente ao movimento (a partir de 1910/1911), entre eles pintores – Marie Laurencin, Jean Metzinger, Fernand Léger, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Marcel Duchamp, André Derain, Raoul Dufy, André Lhote, Gino Severini – e escritores, como Apollinaire, Alfred Jarry, Jean Cocteau e Gertrude Stein.

Escultura - Os valores do cubismo logo chegaram à escultura figurativa. Entre suas características podemos encontrar as formas estilizadas, os ângulos abruptos, os volumes seccionados, as torsões e as composições mistas não-naturais, isto é, em parte retilíneas e, em parte, curvas ou ovaladas. Alguns de seus principais representantes foram Henri Laurens, Pablo Gargallo, Manolo, Duchamp-Villon, Archipenko, Zadkine e Lipchitz.

Tendência à abstração - Sob outro ponto de vista, a decomposição e o evanescimento dos objetos proporcionados pela concepção cubista já continham, como assinalado, grandes possibilidades de abstração, logo experimentada por Delaunay, Léger, Francis Picabia e Frank Kupka, o que levou Apollinaire a batizar essa tendência subseqüente de Orfismo, ou

cubismo órfico. Tal como a música de Orfeu, a pintura poderia dispensar temas reconhecíveis ou materiais e entregar-se a um jogo de formas e de cores representativo ora de dinamismos psíquicos, ou de visões místicas, ora de fluxos de energia que a ciência vinha gradativamente revelando. Com o orfismo (e, paralelamente, com o futurismo), a pintura encaminhava-se para um mundo atravessado por forças dinâmicas e movimentos contínuos, substitutos de figuras estáticas.

Influências literárias – A tendência cubista também exerceu uma razoável atração sobre os círculos literários das vanguardas modernistas, igualmente ao lado do futurismo e do expressionismo. Essa influência tornou-se clara quando se passaram a utilizar – principalmente na poesia – processos de segmentação do discurso ou de seqüências de frases, assim como o de simultaneidade de imagens, à maneira de *flashs* fotográficos justapostos. Um dos primeiros exemplos encontramos no poema Zona, ainda de Apollinaire (1913). Na América Latina, Jorge Luís Borges, ao escrever o manifesto Anatomia do meu Ultra (1921), confessou a sua fascinação por uma "estética ativa dos prismas", baseada em ritmos soltos e mesmo truncados, e em metáforas inesperadas, rudes ou abruptas.

Brasil - Aqui, a estética cubista sugestionou fortemente os nossos primeiros modernistas. Vários deles tiveram a oportunidade de uma observação direta na França e até mesmo de contato pessoal com os novos artistas. Obviamente, essa influência foi "abrasileirada" no uso da cor, na escolha temática e, às vezes, por um tratamento lírico, que amenizaram a severidade original. Entre outros, utilizaram-se da técnica Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro (duas obras suas, denominadas Cubismo, foram expostas na Semana de 22), Tarsila do Amaral, Antonio Gomide, Cândido Portinari, Milton Dacosta, Eugênio Sigaud, Santa Rosa, Ismael Nery e Aldo Bonadei.

CÚPULA

Tipo de *abóbada, de formatos curvo ou esferóide regulares, que recobre um espaço arquitetônico de base quadrada, circular ou poligonal. As bases de sustentação de uma cúpula são os pendentes, estruturas triangulares curvas que se elevam do solo apoiadas nos vértices mais delgados do triângulo (como se fosse um guarda chuva aberto e pousado no chão, e do qual se houvesse retirado o cabo). Dependendo de suas dimensões e peso, além dos pendentes pode haver uma estrutura intermediária, o tambor, espécie de cinturão mural inteiramente circular, colocado sobre os pendentes, e acima do qual assenta-se a cúpula propriamente dita. Essas grandes cúpulas, como a da catedral de São Pedro, no Vaticano, são ainda formadas por duas calotas, ou seja, uma abóbada interna e oca, e outra superior, unidas na mesma base. Denomina-se cúpula de bolbo aquela utilizada na arquitetura religiosa ortodoxa (Europa Oriental), contendo um bojo que, ao se erguer, contracurva-se e eleva-se novamente até o topo. Cúpula geodésica é um tipo de construção inteiramente em abóbada, inventada no século XX pelo arquiteto Buckminster Fuller, e que se caracteriza por uma malha de faces geométricas regulares, construída por tubos de material leve, deixando à mostra os alvéolos interestruturais. Na Renascença, quando o arquiteto Brunelleschi encontrou as soluções técnicas para erguer a cúpula da igreja de Santa Maria del Fiori (Florença, meados do século XV), sua estrutura tornou-se a representação real e objetiva do espaço celestial e protetor, mesmo que os céus – o físico e o metafísico – fossem infinitos. A infinitude estava indicada pelas nervuras estruturais que convergiam para o ponto mais alto. Por essa razão, Leon Alberti chegou a escrever que a cúpula da del Fiori "erguia-se acima dos céus". Também Domo ou *Zimbório.

CULTERANISMO, CULTISMO. *BARROCO, MANEIRISMO

CULTO

1. Como substantivo, corresponde ao conjunto de práticas religiosas que reverenciam, homenageiam ou invocam uma divindade, assim como os entes ancestrais, por intermédio de preces e de atos simbólicos, entre os quais o cortejo, a música, a dança e o sacrifício (real ou representado). 2. Como adjetivo, refere-se a uma pessoa formalmente educada, instruída, detentora de uma linguagem esmerada, e que exerce um relativo domínio sobre os códigos da alta cultura, ou seja, daquela que se propõe universal. Em ambos os casos, deriva do latim *cultus*, no sentido de acatamento, de honra ou respeito.

CULTURA E CIVILIZAÇÃO

Etimologias e primeiros significados - O termo cultura provém do latim *colere*, cultivar, tratar, cuidar, abrangendo dois vocábulos gregos diversos: "georgia" (cultura do campo, agricultura) e "mathemata" (conhecimentos adquiridos). Da antigüidade à Renascença, utilizaram-se mais correntemente as palavras *humanitas* ou *civilitas* (este do latim *cives*), para se designar um homem não apenas educado, intelectual ou artisticamente, mas inserido numa ordem racional e politicamente construída. Cícero, no entanto, já houvera empregado a expressão *excolere animum* (cuidar bem da alma) com o mesmo significado metafórico de "humanitas". Também se pode ler nas *Tusculanae*, 2, 5, 13: "Nem todas as almas que se cultivam produzem frutos. Mas um campo, por mais fértil que seja, não pode ser produtivo sem cultura, da mesma forma que uma alma sem ensinamento... Ora, a cultura da alma (*cultura animi*) é a filosofia: é ela quem arranca os vícios pela raiz, quem prepara as almas para receber as sementes, quem as fornece e, por assim dizer, semeia o que, uma vez desenvolvido, produzirá os frutos mais abundantes". Daí também o motivo pelo qual o poeta e crítico de cultura Samuel Coleridge utilizou-se do vocábulo "cultivation", nos inícios do século XVIII, para se referir a um "desenvolvimento subjetivo e harmonioso das disposições do espírito e de suas faculdades", características distintivas do ser humano (citado por Raymond Williams, *Culture and Society*). E o próprio Williams observou que o sentido da cultura como "aperfeiçoamento espiritual" demonstrava, à época, uma resposta à já visível e crescente maquinização do mundo, à irrupção das massas na cena urbana e à ruptura das solidariedades comunitárias. Por conseguinte, o cultivo intelectual e estético era também o sentimento de um tempo em declínio, o refúgio de uma consciência subjetiva, infeliz e nostálgica.

A palavra, como hoje a conhecemos em sua extensão social ou coletiva, passa a ser usada pela língua alemã no século XVIII ("Kultur") com o sentido de refinamento espiritual ou enobrecimento de todo um povo pelo "cultivo" de conhecimentos.

Um terceiro significado semântico, lembra Hannah Arendt, é o de cultuar, tanto no que se refere ao cuidado dos deuses, como o de rememorar os eventos fundadores da vida, das gerações, e os antepassados, fazendo com o que o presente conserve seus compromissos com o passado do qual se originou. Finalmente, é de cuidar e elevar que deriva a noção de *puericultura*, ou seja, a de educação da infância e, de maneira análoga, a de *fisicultura*, cuidado e embelezamento do corpo.

Uso moderno na antropologia - Do ponto de vista das ciências sociais e, mais especificamente, da antropologia, o conceito de cultura foi expresso, inicialmente, pelo britânico Burnett Tylor, em 1871, na obra *Primitive Culture*, sendo-lhe sinônimo o vocábulo civilização. Identificando ainda história e cultura, no sentido de capacidade intelectual que se desenvolve por meio de diferentes manifestações, afirmou então ser ela "O complexo de conhecimentos, crenças, artes, leis, moral, hábitos, costumes e capacidades adquirido pelos homens como membros de uma sociedade".

Características gerais - O entendimento de cultura vem sendo estabelecido por oposição ao de Natureza, podendo-se entender esta última como um princípio ativo e permanente de criação, espontânea ou divina, substância comum de todos os seres ou como qualquer fenômeno não gerado pela vontade humana. De início, portanto, há um componente universal e natural do ser humano – sua animalidade, configuração e estrutura biológicas, sua libido e pulsões inatas. No entanto, a cultura só é possível pelo fato do Homem não se comportar *inteiramente submetido* à Natureza. A partir de um determinado momento de sua filogênese, o antropóide que viria a ser homem converteu-se em um ente "desviante", isto é, não adaptado ou especializado de uma vez por todas ao ambiente de criação. Daí Marx denominá-lo *Mängelwesen* – um ser falto, imperfeito, no sentido de não inteiramente conformado à Natureza e, portanto, capaz de produzir-se e produzir o seu próprio mundo. Esta mesma concepção encontramos em Nietzsche, quando o filósofo diz ser o homem "um animal ainda não definido". Não definido tanto pela inexistência de um conceito único a seu respeito quanto por não estar inteiramente acabado.

Ernst Cassirer, cuja filosofia liga-se intimamente ao conceito de "formas simbólicas", assim escreve (Escritos sobre a Arte): "O que chamamos de cultura humana pode ser definido como a objetivação progressiva de nossa experiência - a objetivação de nossos sentimentos, de nossas emoções, desejos, impressões, intuições, ideias e pensamentos". Essa objetivação, o projetar-se para fora e reagir ao mundo, se faz ,sobretudo, por meio de símbolos, ou seja, de formas com as quais o homem, mesclando o sensível e o inteligível, se libera das determinações naturais, formulando com isso um sentido ou finalidade para si, que também é uma compreensão valorativa de seu agir no mundo. Assim, a linguagem, o pensamento mítico-religioso, a arte, a ciência, a técnica, o direito e as instituições sociopolíticas constituem formas simbólicas e, por isso mesmo, culturais. Por forma simbólica, explica ainda Cassirer (Três Ensaios sobre o Simbólico), "é preciso entender a energia universal do espírito pela qual um conteúdo de significação se prende a um signo sensível, concreta e intrinsicamente adaptado a esse signo. Assim, a linguagem, o universo mítico-religioso e a arte se apresentam como formas simbólicas particulares. Todas carregam a marca de um fenômeno básico: nossa consciência não se satisfaz em receber uma impressão do exterior, mas vincula cada impressão a uma atividade de expressão e a impregna. Um mundo de signos e de imagens que se criaram por si mesmos avançam à frente daquilo que denominamos a realidade objetiva das coisas e perante ela se afirma em sua plenitude e força original".

Na mesma direção, escreveu Arnold Gehlen: "Permitam-me o pressuposto de que no Homem se tenha dado um projeto global da natureza, um projeto absolutamente único, nunca experimentado de outra maneira... Apropriar-se do mundo é também apropriar-se de si mesmo; a tomada de posição perante o exterior é uma tomada de posição face ao interior e a tarefa dada ao Homem.. é sempre uma tarefa objetiva de padronizar-se perante o exterior e subjetiva em favor de si mesmo. O Homem não vive, mas *conduz* a sua vida" (O Homem. Sua natureza e lugar no mundo).

Por tais razões, tudo o que se atém ou decorre de *regras sociais significativas*, transmissíveis e educativas, diz respeito à cultura (normas, valores, conhecimentos práticos e teóricos e comportamentos grupais, contendo significados). Se a natureza obedece a leis imprescritíveis e universais, a cultura, por ser um fenômeno essencialmente humano, permite ações livres ou de constante recriação.

E o primeiro paradoxo da cultura encontramos aqui. Pois uma de suas características é a da *relatividade* ou particularidade, já que os grupos humanos estabelecem estruturas de convivência, regras e códigos simbólicos próprios, singulares e, conseqüentemente, diferenciados. Ao mesmo tempo, todos os povos, indistintamente, criaram padrões e valores sociais, indicando a *universalidade* do fenômeno cultural. Assim, se de um lado a cultura responde universalmente a necessidades naturais, inclusive pela faculdade comum

da linguagem, suas formas de representação, de consciência e de ações coletivas podem assumir uma larga diversidade. O fenômeno cultural corresponde, portanto, a uma *segunda natureza*, exclusiva do ser humano. A natureza, como princípio ativo ou substância comum, contém em si um determinismo, uma necessidade causal (ou é assim percebida habitualmente). Já na cultura, encontram-se opções voluntárias de transformação, escolhas relativamente livres de ação ou de construções racionais (ou pelo menos racionalizantes). E essa possibilidade permite relações variadas dos homens entre si e com a própria natureza. Um conjunto de ações e de valores que não apenas procura satisfazer as carências primárias ou imediatas, como permite criar outras e novas necessidades, tão ou mais importantes que as anteriores (a teoria das necessidades em Marx).

Sob o ponto de vista dessas transformações, a cultura passa, também, a ser sinônimo de história. Pelo menos aquelas que se modificaram ou romperam os ritmos exclusivamente cíclicos (naturais), criando formas produtivas, sociais e conhecimentos mais complexos. Ou seja, aquelas culturas que estabeleceram uma "flecha do tempo", que se lançaram a um futuro incerto, diferentemente das comunidades que permaneceram sem Estado, ágrafas, "arcaicas" ou "primitivas".

Sistema de signos - Visto genericamente, o âmbito da cultura constitui a maneira pela qual os homens instituem socialmente as suas relações políticas, as formas econômicas de produção, de distribuição e de consumo, os processos de criação e de difusão de conhecimentos, os valores que elegem do ponto de vista moral, as crenças de origem (religiosas), as formas e conteúdos estéticos e mesmo os hábitos cotidianos de vida. Ou seja, a uma cultura material corresponde uma cultura espiritual. No dizer de Claude Lévi-Strauss, "toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos em cuja primeira fila se situam a linguagem, as relações econômicas, a arte, a ciência, as relações matrimoniais (e de parentesco) e a religião. Todos esses sistemas visam exprimir certos aspectos das realidades física e social e, mais ainda, as relações que ambos os tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros" (Introdução à obra de Marcel Mauss, Sociologia e Antropologia).

Embora esse campo se caracterize por sua complexidade, o que não deixa de dificultar as correlações possíveis entre as esferas mencionadas, pode-se perceber que tais manifestações se conjugam em sistemas de signos, em códigos mentais e de comportamento, ou ainda em ordenamentos simbólicos, ora homogêneos e compartilhados, ora contraditórios e conflitivos, servindo para revelar e dar significado às ações cotidianas e concretas de grupos sociais e de indivíduos.

As "formas simbólicas", no entendimento de Ernst Cassirer, constituem o único cerne de uma possível e abrangente definição da natureza humana. Segundo o filósofo, "A característica destacada do homem, sua marca distintiva, não é a sua natureza metafísica ou física, mas o seu trabalho. É este trabalho, o sistema das atividades humanas, que define e determina o círculo da 'humanidade'. Linguagem, mito, religião, arte, ciência e história são os constituintes, os vários setores desse círculo... (elas) estão unidas por um vínculo comum... não um *vinculum substantiale*, como foi imaginado e descrito pelo pensamento escolástico; é antes um *vinculum functionale*... Se o termo humanidade quer dizer alguma coisa, quer dizer que, a despeito de todas as diferenças e oposições que existem entre suas várias formas, todas elas estão trabalhando para um mesmo fim... Em sua totalidade, a cultura humana pode ser descrita como o processo de progressiva autolibertação do homem. A linguagem, a arte, a religião e a ciência são as várias faces desse processo. Em todas elas, o homem descobre e experimenta um novo poder – o poder de construir um mundo só dele, um mundo 'ideal" (Ensaio sobre o Homem).

Já como ressalta Pierre Bourdieu, o sistema simbólico é também um poder simbólico. Mesmo reunindo entendimentos de autores diversos, tal concepção permanece

praticamente invariável. Por exemplo, comparando-se Durkheim e a dupla Marx-Engels: "O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma *ordem gnoseológica*: o sentido imediato do mundo supõe aquilo que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer 'uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências'... A tradição marxista privilegia as *funções políticas*; esse funcionalismo explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses das classes dominantes. As ideologias, por oposição ao mito... servem interesses particulares que tendem a se apresentar como interesses universais... A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante e para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto; portanto, para a desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; e para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções... a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções, compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante" (O Poder Simbólico).

Por fim, é no interior do sistema simbólico que se "estabelece uma oposição entre as coisas consideradas como objetos dignos de serem pensados e experimentados, e aqueles considerados indignos da conversação e do pensamento, o impensável ou indigno de ser mencionado". Somente aquilo que passa a circular, a ser codificado, transmitido, aceito e memorizado como símbolo é que se torna cultura. O que vai sendo expurgado dessa valoração simbólica, por ausência de uso e de circulação, deixa de pertencer ao seu universo vivo ou orgânico. Quando muito, lhe resta a lembrança cronológica. Exemplificando de maneira simples, a socialização infantil, que antes se construía nas zonas rurais ou mesmo nas ruas das cidades, alterou-se com o adensamento das metrópoles. Deixou de ser pública e aberta para se fazer privada e resguardada, sob estímulos mais fortes de objetos eletrônicos e tecnológicos. Com essa mudança, os signos e interesses infantis também se transformaram, em decorrência dos novos meios de vida, aproximando-se dos valores e dos comportamentos adultos. Ou seja, passa a ser outra a relação da criança com os seus brinquedos (industrialmente prontos), sua experiência e aprendizado com as formas lúdicas, com a natureza (já bastante afastada da vivência cotidiana), com os grupos primários, com a educação formal e com o conteúdo imaginário que ela recebe e recria.

De outro ponto de vista, no momento em que a Reforma protestante burguesa reconheceu o direito do indivíduo de interpretar a lei divina, o significado cultural que ela expressava não se restringiu à simples recusa do poder papal ou à diminuição da autoridade clerical. Abriu, progressivamente, caminho à reorganização política da época, propiciou, ou pelo menos justificou, a reformulação do espírito econômico (o do capitalismo) e deu lugar à descoberta e ao exercício do que Hegel denominou de subjetividade (realce do individualismo e da liberdade de ação). Ou seja, as aspirações individuais passaram a ter importância crescente frente às instituições tradicionais (políticas, sociais e religiosas) e a autonomia da ação humana tornou-se uma responsabilidade particular a ser reconhecida.

A idéia de Nação, que já se identificou, durante o período absolutista, com o poder suserano ou real e suas linhagens familiares, foi sendo redefinida, gradativamente, por novas forças econômicas e políticas, até ser entendida como um conjunto histórico legitimado em nome do povo e de suas tradições (Ver Cultura Popular e Folclore). No primeiro caso, a produção simbólica esteve marcada pela realeza e a aristocracia (classicismo, barroco); no segundo, pelas camadas da burguesia (romantismo, modernismo). A nação é também, e conseqüentemente, um "artefato cultural" que pode até

mesmo submeter-se a instituições supranacionais (comunidade de nações), ou vir a desaparecer.

Outras formas de manifestação cultural - A partir de meados do século XIX, em plena era romântica, percebe-se que as finalidades míticas, religiosas ou cívicas desapareceram das obras de arte (o que levou T.S.Eliot, por exemplo, a considerar a cultura contemporânea como decadente). O valor e o sentido da experiência sagrada ou da formação cívica foram substituídos pelo esteticismo puro e pelo espetáculo característico da cultura de massa (ver a expressão, além de Arte no Século XX e Modernidade e Pós-Modernidade). Essa viragem simbólica correspondeu a uma concepção predominante, qual seja: a arte encarada não apenas como atividade prosaica ou profana, que não se pretende transcendental, mas ainda, no dizer de Ortega y Gasset, muito menos antropocêntrica, muito menos biomórfica, e sobretudo lúdica e irônica. Nem sacralidade, nem política. Com isso, alterou-se a estrutura do imaginário corrente e redefiniram-se os interesses que aliam os produtores e a esfera culturais à "massa" consumidora, inteiramente disponível para o divertimento, bem como as formas de projeção e de identificação entre obra e espectador.

Se a revolução industrial permitiu ao homem a experiência prática da velocidade das máquinas e da produção em série, aos poucos ela se converteu em uma modalidade de cinese não mais restrita à produção de objetos fabris, mas extensiva também à dinâmica das imagens simbólicas, presentes no cinema, no rádio, na televisão, no vídeo, nos computadores e na publicidade, e até mesmo nos esportes radicais de vertigem ou nas experiências turísticas. Um dinamismo que, por sua vez, realimenta a velocidade agora vital da reposição econômica.

Por outro lado, a realidade imediata do trabalho assalariado não denota apenas uma remuneração econômica, mas, ao mesmo tempo, reafirma, simbolicamente, uma relação hierárquica intersubjetiva (sendo o outro sujeito o capital), instituída pelo Direito. O que nos remete, simultaneamente, à estrutura social da propriedade, ao revelar a maior ou menor integração dos assalariados na apropriação ou distribuição da riqueza gerada, ou capacidade de consumo propagado pela sociedade.

A possibilidade de se eleger um determinado candidato por voto secreto e universal não lhe confere apenas, e individualmente, o direito de exercer um poder na esfera política (tal poder poderia ser alcançado de outra maneira). Significa também a forma atribuída à democracia contemporânea na configuração da instância política – a *representação* ou participação indireta (a democracia ateniense não se valia do voto, mas do sorteio, aliando a este último a idéia de igualdade) – bem como o reconhecimento da importância feminina, o que é relativamente recente.

O tipo de mobiliário e sua disposição numa casa (simetria, dessimetria, ordem ou promiscuidade) não indicam, concretamente, só o poder de compra de uma família, ou sua classe socioeconômica, mas a vivência e a reação estéticas à forma e à visibilidade do espaço íntimo, bem como o envolvimento emocional de cada membro com os objetos particulares e os comuns.

Assim, a toda satisfação de necessidades materiais (que nas sociedades chamadas históricas tendem a se transformar e a criar novos valores) e a cada relação social determinada, corresponde uma produção simbólica (mais ou menos explícita) que consagra, adapta ou repudia o uso social. Por isso, a cultura pode também ser entendida como "leitura", ou seja, como entendimento de um fenômeno objetivo, ao criar uma relação especular (de espelho) que fornece sentido a tudo o que é, aparentemente, imotivado, indiferente ou "natural". Representa uma ordem simbólica por meio da qual homens determinados exprimem relações com a natureza, entre si e com seus próprios significados.

Cultura e indivíduo - Torna-se evidente que as culturas agem e retroagem continuamente sobre os seus portadores, estabelecendo uma relação permanente entre a espécie humana (o substrato biológico), a sociedade (o lado coletivo, antropológico) e o indivíduo (a subjetivade). Conforme observou – entre outros – a antropóloga Ruth Benedict, a *personalidade* dos indivíduos deriva em grande medida dessas conexões (Padrões de Cultura). Também por essa razão, lembra Edgar Morin que a cultura "Impregna, modela e eventualmente governa os conhecimentos individuais. Trata-se aqui não tanto de um determinismo sociológico exterior, quanto de uma estruturação interna. A cultura e, via cultura, a sociedade, estão ambas no interior do conhecimento humano. O conhecimento está na cultura e a cultura está no conhecimento. Um ato cognitivo individual é, *ipso facto*, um fenômeno cultural e todo elemento do complexo cultural coletivo atualiza-se num ato cognitivo individual" (O Método). Os elementos culturais não são, portanto, estoques reservados de informações, mas sim mecanismos que criam, refletem, selecionam, favorecem e rejeitam determinadas ações, relações e valores, genéricos e subjetivos.

Humanismo X barbárie - Também por esse motivo, percebe-se que o entendimento mais antigo do vocábulo humanitas, ou aprimoramento espiritual, pode ser integrado à análise do sistema de signos, pois é possível aplicá-lo a uma apreensão gradativa e a uma articulação coerente dos significados presentes nas relações sociais.

Mas deve-se ter cautela com a concepção segundo a qual a ordem simbólica da cultura realiza sempre, ou necessariamente, um movimento de elevação espiritual, de refinamento dos sentidos, de produção e repartição dos saberes, ou de desvelamento das representações inscritas na realidade ou por ela pressupostas. Pois se a cultura exerce o papel de retirar o homem de um hipotético estado de barbárie primitiva – entendida como ausência de ordenamentos ou indistinção de regras –, sua relação dialética com a linguagem, com as formas sociais, com as ideologias e estruturas produtivas pode conduzi-la a um estado paradoxal de "barbárie civilizada". Seja pela violência manifesta ou sutil das regras políticas ou de convivência social ("o bárbaro é um adolescente que perdeu a inocência da criança, sem ter adquirido o controle do adulto" – Arnold Toynbee), seja por um certo irracionalismo (*dementia*) incapaz de distinguir meios e fins no interior das relações e das práticas socioeconômicas, gerando com isso enormes desequilíbrios e injustiças.

Podemos aludir aqui ao totalitarismo, aos dogmatismos, às sociedades segregacionistas, às intolerâncias, às torturas, aos cultos da violência, às censuras do Estado, à mentalidade "cientificista" ou meramente instrumental da razão, aos genocídios, aos mecanismos prepotentes das burocracias, à corrupção, à ignorância e misérias materiais e espirituais de populações marginalizadas, aos atentados ambientais e à vida cotidiana da atualidade, agitada, materialista, estimulada por uma espiral vertiginosa de consumo. Em suas teses sobre o Conceito da História, Walter Benjamin, observando a ausência de simetrias entre o que se apropria do passado e a construção do futuro, entre a experiência das gerações anteriores e a expectativa das vindouras, advertiu: "Não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E como ele próprio não está isento de barbárie, também não o está o processo de transmissão cultural pelo qual ele passa das mãos de uma cultura a outra".

Labirinto - Por ser um sistema de signos abrangentes e entrelaçados, compreende-se também que a cultura se constitui em forma de "labirinto" extremamente complexo. Cada parte que nela existe ou se evidencia, acaba por estabelecer relações com um "aposento" vizinho. E ambos, sucessivamente, com os demais domínios da ação e da reflexão humanas. Suas galerias, portas e janelas permanecem sempre abertas, e dificilmente se

encontrará um ambiente ou espaço absolutamente resguardado ou intocado pela sombra ou pela presença de outro. Impossível é sair-se dele.

Igualdade ou hierarquia? - Se o esforço dos antropólogos culturais foi o de encontrar estruturas ou constantes universais nas diferentes realidades que as culturas assumiram – a faculdade da linguagem, as oposições binárias do parentesco, a proibição do incesto, o mito como experiência de um dilema permanente entre o mundo contínuo e sua percepção fragmentada –, outros pensadores detiveram-se em uma análise de sentido inverso. Ou seja, se uma certa antropologia buscou afirmar, senão a igualdade, pelo menos a impropriedade de hierarquias entre as culturas, outra linha de investigação teve o intuito de explicar a predominância histórica da cultura ocidental.

No primeiro caso, e tomando-se como exemplo Claude Lévi-Strauss, diz ele que as diferenças entre os grupos humanos decorrem de circunstâncias geográficas, históricas e sociológicas, mas não de aptidões inatas ou de características étnicas. Além disso, só por ambição ou orgulho, exteriorizados sob a aparência de argumentos racionais, se poderia falar em uma só escala cultural. Não existiria um desenvolvimento único, nem etapas a serem vencidas. As culturas são plurais e, acima de tudo, valores, não verdades inconcussas.

Já no segundo caso, nos deparamos com as investigações de Max Weber em sua obra "A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo". No texto, o autor pergunta-se pelos motivos que levaram a civilização européia a um desenvolvimento universal em valor e significado. Se apenas ela foi capaz de fazer evoluir as ciências naturais, a música, a arquitetura, a historiografia, o Estado de direito, a educação, o trabalho ou a economia, é porque houve algo diferencial em sua maneira de perceber e agir sobre o mundo que as demais culturas não lograram obter. E essa originalidade está na *ação racional*, na diferenciação dos saberes e nas capacidades de organização, de acumulação e de previsão, qualquer que seja o domínio visado: artístico, científico, intelectual, social ou econômico. Em sua elocução sobre a Ciência como Vocação, asseverou: "Em escritos hindus, é possível encontrar elementos de uma lógica análoga à de Aristóteles. Contudo, em nenhum outro lugar que não a Grécia percebe-se a consciência da importância do conceito. Foram os gregos os primeiros a saberem utilizar esse instrumento que permitia prender qualquer pessoa aos grilhões da lógica, de maneira tal que ela não se podia libertar senão reconhecendo ou que nada sabia ou que esta, e não aquela afirmação, correspondia à verdade, uma verdade *eterna* que nunca se desvaneceria, como se desvanecem a ação e a agitação cegas dos homens... A essa descoberta do espírito helênico associou-se, depois, o segundo grande instrumento do trabalho científico, engendrado pelo Renascimento: a experimentação racional. Tornou-se ela meio seguro de controlar a experiência, sem o qual a ciência empírica moderna não teria sido possível".

A respeito da música, Weber assevera que a racionalização ocidental deu-se não apenas pela construção de regras harmônicas, isto é, o estabelecimento de relações matemáticas entre os intervalos e para os acordes, bem como pela exploração de sonoridades fora do âmbito místico ou mágico. O caráter modal da música (conferir música modal) foi sendo posto de lado, no ocidente, a partir da *ars antiqua*: "Temos que nos recordar do fato sociológico de que a música primitiva foi afastada, em grande parte, e durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos, nomeadamente apotropéicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos). Com isso, ela sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa está exposta" (Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música).

No dizer ainda de George Steiner, "continua a ser um truísmo que o mundo de Platão não é o dos xamãs, que a física de Galileu e de Newton tornou inteligível para a mente uma

importante porção da realidade humana, que as criações de Mozart vão além das batucadas ou dos sinos javaneses – por mais que estes possam ser comoventes e carregados de outros sentidos" (No Castelo do Barba Azul).

Mas é igualmente preciso reconhecer que esta cultura ocidental universalista e conquistadora é radicalmente dialética, considerando-se que os avanços técnicos são capazes de destruir a vida em toda a sua amplitude na terra, arruinar sistemas ecológicos inteiros e criar sociedades neuróticas, de culto irrestrito aos valores mercantis de troca, tão violentas quanto as do passado, em que o máximo de conforto e de bem-estar parece conviver com o indispensável conformismo político de "servos voluntários". Uma tal ambivalência pode ser vista também sob a ótica de Freud.

Repressão e sublimação - Para ele, a cultura ou a civilização desenvolve-se num movimento duplo, qual seja, o de uma construção devedora da "morte da natureza", indicando-se por essa expressão a forma pela qual o homem se auto-reprime, social e biologicamente, tendo por finalidade suplantar sua condição básica de carência. Sob o aspecto construtivo, há dois lados ainda. Em um deles, "ela compreende todo o saber e o poder que os homens adquiriram a fim de dominar as forças da natureza e conquistar seus bens para a satisfação das necessidades; de outro, todas as organizações que são necessárias para regular as relações dos homens entre si e, especialmente, a repartição dos bens de que podem assegurar-se" (O Futuro de uma Ilusão). Ao mesmo tempo, a cultura torna-se sinônimo de coação dos instintos primários, das pulsões naturais que constituem o princípio de prazer. Identifica-se com o princípio oposto, o princípio de realidade. A animalidade primordial do homem, que persegue a satisfação imediata de seus anseios ou desejos, transforma-se em "humanidade" por força de um mecanismo específico – a sublimação (conferir à parte) – e pelas regras posteriores e impositivas da cultura, ou seja, pela restrição dos prazeres, pela implementação do trabalho, da segurança e das gratificações adiadas.

Essa organização do ego, realizada pelas próprias instituições culturais, oferece as condições para o surgimento do *sujeito* (individual e coletivo) consciente, social e histórico. Por essa razão, a cultura é o instrumento mais poderoso ou eficaz de controle da liberdade e do prazer (que, como impulsos, jamais desaparecem), seja na história da espécie (filogênese), seja na do indivíduo (ontogênese). Mas ao mesmo tempo em que a cultura sublima as paixões eróticas (dessexualizando as práticas humanas), libera ou deixa escapar as pulsões destrutivas do instinto de morte (Tanatos). Essas, por sua vez, devem ser condicionadas para o exercício de uma "destrutividade socialmente útil", que domina e viola a natureza. Assim, o caráter "racional" da cultura estabelece um jogo duplo: de um lado, potencializa as capacidades humanas – seu aspecto claro e construtivo – e, de outro, fecunda a lógica da dominação, tanto do aparelho mental como das relações sociais, a partir de Eros e do instinto de morte (lembrando que esta última pulsão não significa pura destrutividade, mas também uma tendência para o alívio de tensões, fuga à dor e à própria repressão).

No entanto, um modo de atividade do aparelho mental, e que repousa sobre o princípio de prazer, tende a manter-se independente ou a exteriorizar-se de maneira mais flexível face ao princípio de realidade, contribuindo para a formação da cultura. Tal processo é o de elaboração da *fantasia*, capaz de unir o inconsciente à razão, o sonho à realidade. Por seu intermédio desenvolvem-se a imaginação, as atividades lúdicas, a divagação e a criação artística. Representa assim a forma visível e sublimada do retorno do reprimido, contrariando as necessidades de desempenho e as coações inerentes à própria civilização. E avizinha-se daquela função catártica descrita por Aristóteles como o objetivo da arte, ao opor e reconciliar, acusar e absolver, ao mesmo tempo, as relações do homem consigo e com a natureza.

Civilização - A relação entre as idéias de cultura e de civilização sempre foi muito próxima, ocorrendo casos em que ambos os termos aparecem como sinônimos; em outros, como estágios de uma sucessão histórica.

Etimologicamente, civilização provém de *civis*, *civitas*, conceito latino da *polis* e do cidadão gregos, mas empregada, por pensadores franceses, como "a cultura encontrada ou desenvolvida nas cidades". Que tipo de cultura? Aquela que permite a existência de pessoas liberadas das tarefas mais imediatas e básicas da atividade produtiva e econômica – da agricultura, do comércio e da indústria. Nesse sentido, civilização refere-se às sociedades em que os trabalhos manual e intelectual já se encontram separados e nas quais vimos surgir, no passado, os administradores e servidores do Estado ou das cortes, os sacerdotes, os políticos, os soldados, os artistas e homens de letras, assim como, a partir da era industrial, os novos profissionais por ela gerados: cientistas, técnicos, burocratas, jornalistas, vendedores, publicitários, etc. Esta disjunção ou especialização acaba por instituir uma complexidade de relações e de domínios sociais desconhecida em comunidades pré-civilizadas. A civilização, portanto, é a sociedade que adquiriu uma configuração dinâmica, de tendência aberta, o que a estimula a conquistar certos objetivos mediatos ou futuros, dependentes, é óbvio, de possibilidades particulares e de suas visões material e espiritual: objetivos territoriais, religiosos, políticos, artísticos, técnicos e econômicos. Deste ponto de vista, a civilização pode ser compreendida como a busca de uma superação, de uma transcendência ou expansão cuja realidade, uma vez forjada por aspectos distintivos, reflita o entendimento de vida e de mundo que se queira exemplar para outras gerações e sociedades.

Sob esse aspecto, Engels entendeu a civilização como aquele estágio da evolução material e histórica a partir do qual se modificaram substancialmente as condições de vida e de mentalidade das sociedades, e no qual convivem vários aspectos ambivalentes: avanços técnicos, complexidade sociocultural, desigualdades e dominação política. Ultrapassado o período da horda primitiva ou selvagem, instituiu-se na seqüência a ordem gentílica ou ainda da barbárie tribal (gens, fratrias e suas subdivisões familiares), fundamentadas em relações comunitárias de organização, de produção e consumo. Nesse estágio, "É o grandioso, mas também o limitado da constituição gentílica, que ela não tenha espaço para a dominação ou servidão. Internamente, ainda não há diferença entre direitos e deveres... O que é feito e utilizado em comum é propriedade comunitária" (A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado). Com o advento das atividades pastoris e agrícolas, garantindo e estimulando a produção excedente de bens, ocorreu então a primeira grande divisão social do trabalho. E assim, "o aumento da produção em todos os ramos – criação de gado, agricultura, manufatura caseira – deu à força de trabalho humana a capacidade de criar um produto maior do que era necessário para sua manutenção. Conseguir novas forças de trabalho tornou-se desejável. A guerra as forneceu: os prisioneiros de guerra foram transformados em escravos... Da primeira grande divisão social do trabalho surgiu a primeira grande divisão da sociedade em classes: senhores e escravos, exploradores e explorados".

Aqui tem início a civilização, caracterizada, em linhas gerais, por uma economia de trocas, pela propriedade privada dos meios de produção, pelo aparecimento das classes e segmentos sociais e, finalmente, pelo Estado. "A fase superior da barbárie nos traz uma divisão ainda maior do trabalho; com isso, a produção de uma parcela crescente de produtos para a troca; com isso, ainda, a elevação da troca entre produtores individuais passa a ser uma necessidade vital da sociedade. A civilização consolida e amplia todas essas divisões prévias do trabalho, acentuando sobretudo a antítese entre cidade e campo, e acrescenta a isso tudo uma terceira divisão do trabalho, peculiar a ela, e decisivamente importante: ela cria uma nova classe que não se ocupa mais com a produção, mas apenas

com a troca dos produtos – os comerciantes... A constituição gentílica tinha caducado. Estava implodida pela divisão do trabalho e por sua resultante, a divisão da sociedade em classes. Ela (a comunidade gentílica) foi então substituída pelo Estado".

Mas existe ainda uma outra acepção que, embora vinculada à de cultura, foi sugerida como o inverso de uma visão expansionista. É a de Oswald Spengler, trazida em sua obra A Decadência do Ocidente. Para ele, "cada cultura tem a sua própria civilização. Pela primeira vez, estas duas palavras, que até agora designavam uma vaga distinção ética, acham-se aqui empregadas num sentido periódico, como expressões de uma sucessão orgânica, estrita e necessária. A civilização é o destino inevitável de cada cultura. Com isso, alcançamos o cume onde se tornam solúveis os derradeiros, os mais difíceis problemas da morfologia histórica. Civilizações são os estados extremos, os mais artificiosos que uma espécie superior de homens é capaz de atingir. São um término. Seguem ao processo criador como o produto criado, à vida como a morte, à evolução como a rigidez, ao campo e à infância das almas como a decrepitude espiritual e a metrópole petrificada, petrificante. Representam elas um fim irrevogável, ao qual sempre se chega, com absoluta necessidade... A transição da cultura à civilização realizou-se, na Antigüidade, no decorrer do século IV a.C. No ocidente, teve lugar durante o século XIX... A época atual é uma fase civilizada, não uma fase culta... O homem do ocidente já não dispõe de capacidade para criar uma grande pintura, nem tampouco uma grande música. Suas possibilidades arquitetônicas estão esgotadas há cem anos".

Restrição do conceito - A imagem mais restrita que se tem da cultura, isto é, a de um universo exclusivamente artístico e intelectual, costuma ser encontrada no âmbito do poder público (ministérios e secretarias *de cultura*), nos meios de comunicação, em instituições educativas e em mercados de arte e de entretenimento. Um tal entendimento deriva de certos fatores históricos, econômicos e sociais. Entre outras, podem-se aventar as seguintes hipóteses: a) desde a Renascença, o status social do artista foi-se modificando, passando ele da simples condição de artífice ou artesão a cavalheiro e homem erudito, freqüentador das cortes laicas e religiosas. Esse engajamento explícito que a nobreza e a aristocracia do período promoveram junto aos artistas contribuía, evidentemente, para o esforço político de ostentação e de valorização patrimonial de seus acervos e propriedades. Com isso, consagrou-se o fenômeno das novas virtudes cavalheirescas, de que é símbolo o famoso livro *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione, editado em 1528: educação primorosa, gosto artístico, talento, ecletismo, apreciação do tempo livre e "savoir-faire". A convivência desses mecenas com personalidades do mundo das artes, ainda que provenientes de estratos inferiores, abriu-lhes possibilidades sociais e de reconhecimento pessoal, inexistentes no período medieval (ver ainda Cultura Popular e Folclore, Relações Sociais de Produção Cultural e Artesanato); b) a significação dada à obra de arte como elemento de prestígio e de distinção de classe que o mecenato aristocrático transferiu à burguesia e às instituições modernas. Ou seja, o mundo da arte incorporou-se ao "estilo de vida" das classes dominantes – aos seus conjuntos de bens materiais e de práticas socioculturais –, permitindo configurar as distinções de classe e de gosto. Quanto mais o "estilo de vida" se afasta das pressões e das necessidades imediatas, maior a distinção artístico-cultural. A esse respeito, diz Bourdieu: "Os gostos obedecem, assim, a uma espécie de lei de Engels generalizada: a cada nível de distribuição, o que é raro e constitui um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível inferior, torna-se banal ou comum, e se encontra relegado à ordem do necessário, do evidente, pelo aparecimento de novos consumos, mais raros e, portanto, mais distintivos" (Gosto de classe e estilo de vida); c) a valorização do "gênio" artístico (talento inato para a inventividade, ou *ingenium*) que a cultura do século XVIII forjou e o movimento romântico exacerbou; d) a progressiva transformação da obra artística em objeto de coleção particular

e mercadoria, preenchendo as necessidades de matéria-prima para as atividades comerciais e a indústria cultural; e) o fato da obra de arte ser um veículo privilegiado de comunicação simbólica, o que facilita sua identificação imediata com o sistema de signos. A esse respeito, verificar o item Arte.

CULTURA DE MASSA

A industrialização do espírito – Cultura de massa é aquela que passou a predominar mundialmente no século XX e que se tem manifestado, ao mesmo tempo, como a "industrialização do espírito" numa "sociedade de espetáculos". Ou seja, de um lado corresponde à produção em série, mercantil e de consumo massificado de bens e serviços, de normas e símbolos relativos à vida prática. De outro, constitui a valorização predominante de um imaginário abstrato e sedutor, substitutivo da realidade cotidiana, e gerado nos meios técnicos de comunicação.

A cultura de massa evoluiu e se consagrou como resultado concreto de alguns fatores objetivos, entre eles: a) uma economia política de predominância liberal e capitalista; b) a possibilidade de se mercantilizar todo e qualquer bem, seja ele material ou espiritual; c) a instauração de suportes técnicos ou tecnológicos de produção e reprodução de idéias, informações e imagens, captadas, criadas e transmitidas pelos meios de comunicação; d) a progressiva formação de uma "sociedade de massa" (e de "homens massa"), na qual diversas camadas populacionais tornaram-se relativamente afluentes, em decorrência das novas forças produtivas e de conquistas sociais vinculadas ao mundo do trabalho; e) a progressiva eliminação de exigências, de pré-requisitos ou de códigos vinculados à alta cultura, como o domínio de métricas literárias ou de informações em rede ou mosaico; f) simultaneamente, um aumento vertiginoso de experiências sensitivo-visuais e imediatas, comparadas então às experiências reflexivas e cognitivas; g) uma crescente disponibilidade de tempo livre e de atividades de *lazer* (conferir), a partir da primeira metade do século, submetida a uma "moralidade do prazer" (*fun morality*); h) conseqüentemente, uma sociedade de consumo generalizado, que integrou o campo à cidade, o rural ao urbano, a fantasia à realidade, promovendo uma razoável identidade mundial nos estilos de vida – tendência à globalização.

Algumas dessas facetas já podiam, no entanto, ser encontradas em meados do século XIX, o que levou Baudelaire, em seus comentários sobre Edgar Allan Poe, a afirmar, em 1852: "Impiedosa ditadura aquela da opinião nas sociedades democráticas... Poderíamos dizer que do amor ímpio da liberdade nasceu uma tirania nova, a tirania dos animais ou zoocracia, que por sua insensibilidade feroz se parece com o ídolo de Jaggernaut... o tempo e o dinheiro adquiriram aí um valor excepcional. A atividade material, exagerada até às proporções de mania nacional, deixa nos espíritos um lugar muito estreito para as coisas que não sejam terrenas. Poe... dizia que entre um povo sem aristocracia o culto do Belo não pode senão corromper-se, diminuir e desaparecer... acusava seus concidadãos, apesar do luxo enfático e oneroso, de possuírem os sintomas dos recém-chegados... que considerava o Progresso, a grande idéia moderna, como o êxtase fátuo de engole-moscas". Na opinião de Hannah Arendt, o "homem massa" é o indivíduo abandonado à sua subjetividade (nem isolado, nem solitário), mas egocêntrico, facilmente excitável pelas novidades, consumista e incapaz de julgar ou de estabelecer critérios movidos por reflexões mais consistentes. O tipo de homem a que David Riesman chamou de "extrodeterminado", isto é, conduzido pela publicidade e pela necessidade de ser reconhecido em função de sua capacidade de consumo. Um fenômeno já visível portanto nos altos círculos do filistinismo do século XIX, e que se propagou numérica e socialmente na época contemporânea.

O apelo ao consumo e a difusão informativa para grandes públicos cresceram vigorosamente desde o início do século XX: a criação das lojas comerciais de departamentos; a ampliação de atividades destinadas ao divertimento público, como os

cafés-concertos, os teatros de variedades, os “vaudevilles”, assim como a instauração de ligas e campeonatos esportivos; as expansões do telégrafo sem fio e da indústria cinematográfica; a difusão da imprensa popular, caracterizada pelo tratamento de informações condensadas e variadas, de cunho puramente anedótico, por uma linguagem de extremo coloquialismo, por apelos sensacionalistas e exploração de aspectos íntimos ou meramente pessoais de figuras públicas (políticas ou da área do entretenimento). Os marcos dessa imprensa, que se tornou dominante, foram, entre outros, o Daily Mail e o Daily Mirror ingleses (de Alfred Harmsworth ou Lorde Northcliffe), o The Journal e o New York Journal americanos (de Randolph Hearst), ou o francês Le Petit Journal, de Marioni. Suas tiragens, por volta de 1905, já ultrapassavam o extraordinário número de 600 mil exemplares diários. E aliada a esses novos empreendimentos, encontrava-se a publicidade comercial. Surgia assim o que H.G. Wells chamou de “o século do homem comum”.

Formas importantes - Uma de suas primeiras características é a de que a comunicação, a transmissão das informações e dos conhecimentos, a circulação dos signos, os apelos para o consumo e os conteúdos do imaginário acontecem de modo interativo, permanente e global, reunindo duas ou mais linguagens. Não é apenas verbal ou escrita, ou seja, exclusivamente linear, como nas culturas tradicionais, mas, ao mesmo tempo, "verbo-voco-visual". Ou seja, a comunicação se efetiva incessantemente em uma unidade composta por palavras, sons e imagens. E por suas possibilidades técnicas, é possível fazê-la irradiar-se e ser consumida, ao mesmo tempo, em todas as direções e fronteiras, o que lhe dá uma configuração *multidirecional*. Essa faculdade a torna *onipresente* (ou ubíqua) no cotidiano das relações sociais. Seus produtos e símbolos atuam permanentemente na existência diária, deixando um espaço reduzido e vulnerável ao "exílio interior", à introspecção, ao devaneio subjetivo, à reflexão. Para tanto, a cultura de massa deve ensinar a todos os públicos e classes o desejo imediato, o que se obtém pelo excesso de imagens, pela provocação de emoções intensas (o “império do gozo”) e pela carência de conceitos duradouros.

Organizada em função e conformidade com o modelo industrial, a cultura de massa tende a apresentar uma tríplice concentração – técnica, burocrática e econômica – que se expressa em conglomerados, oligopólios ou cadeias de produtores, sobretudo em seus meios mais influentes: a televisão, o rádio, a imprensa escrita, o cinema e o vídeo, a produção fonográfica, a publicidade, as indústrias do entretenimento e da informática. É essa concentração tríplice e sua relação interdependente com um mercado de massa que lhe permite, de um lado, a padronização de valores, de comportamentos e de produtos desejáveis e, de outro, uma atuação mundial que universaliza novas necessidades e, em parte, sua correspondente satisfação.

Para tanto, trabalha dois pólos de maneira simultânea, segundo a análise de Edgar Morin: o do “ecletismo” dos temas e o do “sincretismo” das formas. A grande maioria dos filmes, telenovelas ou das histórias em quadrinhos, por exemplo, trazem as doses indispensáveis de amor, aventura, suspense, violência, humor ou erotismo. Os noticiários, as revistas ilustradas e os programas de auditório abordam os mais diferenciados assuntos, mas, justamente por isso, devem fazê-lo superficialmente, nas formas ligeira do tempo ou compacta do espaço de veiculação. Essa bipolaridade tem o objetivo de alcançar um consumidor impessoal, abstrato e universal, pois só assim é possível permear a massa ou o mais vasto público. Como conseqüência, tendem a desaparecer as barreiras etárias, com uma dominante média que é o público jovem; e as diferenças de classe, com uma dominante nos estratos médios das sociedades.

Comentando os “Problemas Estéticos na Sociedade de Massa”, escreveu Ferreira Gullar: “A característica primordial da cultura de massa é o esquematismo... A realidade é, ali, apresentada sem resistências, num simplificado imutável, nos quais os personagens, os

heróis, estão a salvo dos problemas reais: estão acima das condições humanas... O esquematismo da arte de massa não é fruto de uma orientação apriorística que parta de algum obscuro centro de controle. Na verdade, o esquematismo decorre da própria natureza dessa arte, natureza essa que é determinada por seus objetivos comerciais e pelas condições em que esses objetivos se cumprem". Ou seja, a necessidade de preencher todos os espaços e todos os tempos possíveis e disponíveis torna a cultura de massa um fenômeno ao mesmo tempo mercantil e sociocomunicativo de enorme celeridade, de sincretismo permanente (mistura de todos os fatos, de personalidades e realidades) e de concisão extremada (empobrecimento das próprias linguagens utilizadas, a começar pela linguagem escrita).

Opiniões condenatórias - A assim chamada Escola de Frankfurt procedeu a uma análise ou hermenêutica que repudia a cultura de massa, observando em suas manifestações, mas principalmente em seus valores, o fracasso do projeto Iluminista (conferir os termos Iluminismo/Ilustração) e sua crença na redenção racional do homem. Ela não realiza um mundo propriamente humanístico, mas o *mundo do capital* sob a forma utilitária, mecânica e, atualmente, eletro-eletrônica do espírito. A razão converteu-se ou permaneceu instrumento de uma dominação encantatória e por isso mesmo atraente, mas afastada, em seu propósito, de uma possível autonomia individual. É capaz de absorver, senão de imediato, ao menos gradativa e seguramente o incômodo, a tensão ou a negatividade da arte superior e da crítica, valendo-se dos poderosos e sedutores mecanismos de alienação. "A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança... Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço... A racionalidade da técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena" (Adorno, Horkheimer - O Iluminismo como Mistificação das Massas). Sua arte seria a de um estilo em estado bruto, barbárie estética, porque se recusa a qualquer tensão entre o particular e o universal. Toda ela é divertimento ("amusement"), o denominador comum e a totalidade da vida cultural. Não deve exigir esforço, já que se lida com "mentalidades médias", mas propiciar prazer. O divertimento que lhe é inerente renuncia à reflexão sobre as instâncias sociais e à dor constituinte do ser humano (esquecendo-se que a dor faz parte do orgasmo).

Na época dessa reprodutibilidade técnica, a obra de arte industrializada perde sua "aura", o valor de uma presença única, que a remete a uma história, a uma autoridade, a uma autenticidade. Abre-se o espaço a uma "arte pela arte" que gera conseqüências muito além desse domínio exclusivo, pois o que se rompe é o valor da tradição cultural, da memória e das exigências anteriores que, não satisfeitas em seu tempo passado, são atiradas ao esquecimento na modernidade, impedindo-as, mais uma vez, de se efetivar. E o pior de tudo, com o consentimento e a inércia das massas consumidoras.

O que na verdade ocorre, para Walter Benjamim, é a transformação profunda e radical da percepção da realidade (o cinema lhe serviu de exemplo), que a reprodutibilidade técnica exerce. A perda da "aura" é um empobrecimento do "maravilhoso" e do distante que envolvia a narração tradicional. A narração noticiosa atual, radiofônica ou televisiva, limita-se a uma reprodução exata (em tese) e imediatista (necessária à objetividade técnica), o que uniformiza os relatos da experiência humana e empobrece o imaginário do indivíduo receptor, preso ao que é apenas contingente. A cultura de massa está assim comprometida com o ritmo vertiginoso da atualidade, ou, ao contrário, gera esse dinamismo voraz de um presente constante, que é o seu quadro de referência, seu comportamento lúdico e sua estética. Constrói a sua realidade e seu imaginário com mitos prosaicos (ídolos, estrelas, vedetes), religiosamente profanos, dando a ilusão de que, ao menos na terra, "todos têm direito a quinze minutos de celebridade". Concorrendo e influenciando

todos os valores e comportamentos ainda remanescentes das demais instituições – família, casamento, educação escolar, trabalho, religião, etc – formaliza os grandes modelos da vida (Ver também Cultura Popular e Folclore).

Já Hannah Arendt, em seu texto sobre A Crise da Cultura, observa: "A sociedade de massa *não quer* a cultura, mas os lazeres (a diversão) e os artigos oferecidos pela indústria dos lazeres são confortavelmente consumidos pela sociedade como todos os demais objetos de consumo... Servem, como se diz, para passar o tempo, e o tempo vazio que assim é experimentado não constitui o tempo da ociosidade (à moda dos gregos clássicos e da Roma Republicana), ou seja, o tempo no qual estamos livres de toda preocupação e atividade necessárias e, por isso, livres *para* o mundo e sua cultura; é mais o tempo da sobra, ainda biologicamente determinado pela natureza, aquele que resta após o trabalho e o sono terem cumprido os seus deveres". Assim, "aqueles que produzem para o *mass media* pilham todo o domínio das culturas passada e presente, na esperança de encontrar um material apropriado. Este material não pode ser apresentado tal como é; torna-se indispensável modificá-lo para que se converta em lazer; é preciso prepará-lo para que seja fácil consumi-lo... Não faço aqui alusão, bem entendido, à difusão de massa. Quando os livros ou as reproduções são atiradas ao mercado a preços baixos, e vendidas em quantidade considerável, isto não alcança a natureza dos objetos em questão. Mas sua natureza é atingida quando estes mesmos objetos são transformados - reescritos, condensados, digeridos ou reduzidos ao estado de bugiganga ou pacotilha... Isto não significa que a cultura se espalhe pelas massas, mas que ela se vê destruída para engendrar o lazer".

Pela mesma época, meados do século, escrevia Fidelino de Figueiredo: "Há hoje, bem patente, um movimento geral de ascensão das massas despertas, de forte curiosidade intelectual, ardente sede de saber e de informação acerca de tudo – movimento ascensivo que as facilidades de comunicação revelam, estimulam e contentam... À sombra desta manifestação de saúde é que se definiu a doença nova: a falsificação da cultura. Pensam os fornecedores da cultura – que não são nunca os seus criadores – que a vida moderna é vertiginosa, precisa de aproveitar o tempo avaramente... será preciso condensar, abreviar, simplificar, tornar assimilável, pela pequenez do seu espírito, a grandeza do pensamento e a imensidão da cultura acumulada... É uma espécie de trepanação intelectual em série. Intervém-se no próprio funcionamento da máquinas das idéias e das emoções. Até a alegria se torna oficial, forçada e regulada. Tira-se o que lá está e põe-se o que quer que lá esteja, como fazem os hipnotizadores... ministram-se logomaquias ou slogans, fórmulas epigráficas e enganosas, como se fossem bengalas aos cegos" (Um Colecionador de Angústias).

A partir de análises como estas, Dwight MacDonald criou o termo "midcult", em cuja categoria se insere a cultura média pequeno-burguesa, aquela que promove uma transposição empobrecida, banalizada ou paródica da alta cultura, comumente veiculada em programas televisivos, filmes banais ou peças teatrais adaptadas e "atualizadas".

É ainda, e por fim, uma *sociedade do espetáculo* (expressão de Guy Debord), isto é, uma cultura tão pródiga na criação de imagens que estas tomam o lugar central do cotidiano e, por sua força constante e persuasiva, realizam todas as aspirações possíveis no terreno do imaginário. A difícil possibilidade de "ser" transfere-se para as experiências cômodas e móveis do "aparecer". Os vínculos sociais (ou a ausência deles) localizam-se agora na abstração das telas, permitindo que se prefira antes a incorporeidade da imagem virtual do que a realidade das coisas.

Essa transferência torna "divinamente prosaica" a busca de seres e objetos transcendentais, cujo poder a ciência vem secularizando – uma radicalização do que Feuerbach já percebera em seu tempo: a de que a ilusão tornara-se sagrada, e a verdade profana. Em forma de aforismos, escreveu Debord: "Toda a vida das sociedades nas quais

reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. Considerado em sua totalidade, o espetáculo é, ao mesmo tempo, o resultado e o projeto do modo de produção existente (o do capitalismo que tudo transforma em mercadoria, inclusive os bens espirituais). É o âmago do irrealismo da sociedade real. Ou seja, a representação "deve ser" o real, exigindo-se deste que se espelhe na imagem da representação. O espetáculo domina os homens quando a economia já os dominou totalmente". Sobre o mesmo assunto, conferir Dramatização.

Celebrações - Por outro lado, e apesar das variadas críticas que lhe possam ser feitas, dada a sua superficialidade, sua platitude e errância em modismos, há os que celebram a cultura de massa. Bem ou mal, ela realizaria uma "democratização" e uma extensão dos conhecimentos como nunca ocorreram em épocas passadas; estimularia e responderia a necessidades jamais experimentadas, mesmo em seu movimento permanente de insatisfações; desenraizaria o homem de sua particularidade, oferecendo-lhe os valores abrangentes do cosmopolitismo; vigiaria o poder político com mais intensidade do que as culturas tradicionais o permitiram, ainda que para isso se valha do "espetáculo"; permaneceria aberta às criações e às experiências artísticas mais sérias, estimuladoras da reflexão, mesmo que nos limites periféricos de seu tempo e espaço, ou seja, seria por seu poder de difusão que a própria crítica da cultura se manifesta – em periódicos, programas televisivos e de rádio, redes de informática e no cinema.

Argumenta-se ainda que o mundo do divertimento ou dos apelos simplistas, meramente emocionais, sempre foi um atrativo para as multidões, desde o circo romano, não podendo corresponder a uma degeneração dos costumes, mas a uma nova maneira de satisfazê-las em seus "apetites naturais". O que determinados analistas perguntam (Zygmunt Bauman ou Mike Featherstone, entre outros) é se não se estaria confundindo a cultura em seu sentido antropológico, ou seja, o fato de todas as sociedades criarem representações de suas práticas, com a cultura privilegiada de uma camada de intelectuais, daqueles que são especializados na produção dos símbolos da alta-cultura (acadêmica, artística ou científica). Não estariam estes últimos se sentindo ameaçados e, conseqüentemente, reagindo a uma possível perda dos antigos privilégios, decorrente de uma competição em que seus "projetos universais" já não encontram ressonância popular? Ou ainda, como justifica Cas Wouters, foi no interior desta cultura de massa que novas formas de comportamento (individual e social) e de exploração das emoções e dos sentidos, anteriormente proibidas ou condenadas, puderam surgir e se contrapor aos domínios políticos e morais (por exemplo, os movimentos "contraculturais" estudantis e da juventude na segunda metade do século XX).

Por fim, e na opinião de Umberto Eco, "o erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída a este condicionamento... Na verdade, o problema é saber qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais" (Conferir Ação Cultural).

CULTURA POPULAR E FOLCLORE

A alta cultura descobre o povo - A noção de uma cultura popular destacada e característica do povo, por oposição aos conhecimentos, às instituições, requisitos, normas ou práticas de poder, bem como aos símbolos de elites políticas, sociais, econômicas e

intelectuais, são relativamente recentes e provêm desses mesmos estratos superiores, ou seja, da alta cultura. Por essa razão, ou ela tem sido definida negativamente – cultura não-oficial, cultura da não-elite – ou como expressão das classes "subalternas" (Gramsci), isto é, daquelas cuja força de trabalho e modo de vida estão na dependência da compra ou de obrigações perante uma classe superior, detentora dos meios de produção.

Se, como fenômeno sociocultural, pode-se dizer que sempre tenha existido – ao menos a partir de sociedades divididas em classes – as idéias sobre ela formuladas ganharam revelo e se converteram em tema de estudo e discussão no final do século XVIII: com as eclosões populares que estiveram na origem da Revolução Francesa e com as estéticas do pré-romantismo, do movimento *Sturm und Drang* e do romantismo. Mas o entendimento que prevaleceu daquela época até o início do século XX modificou-se, substancialmente, com o advento da cultura de massa (conferir à parte).

Assim é que, em 1774, em sua obra "Uma Outra Filosofia da História", Johann G. Herder, contemporâneo e conhecido de Goethe, introduziu a expressão Espírito do Povo ou Espírito Nacional – *Volksgeist* – para defender uma concepção nacional ou exclusivista de cultura (por sua influência, Goethe interessou-se pelo recolhimento de canções alsacianas e pela arquitetura gótica alemã). Baseando-se na positividade de suas próprias raízes, isto é, nas tradições seculares dos povos germânicos, Herder promoveu o elogio dos valores, das crenças, dos hábitos sociais e dos modos peculiares de criação e de reação espirituais de cada comunidade étnica – o "ethos" que impregna e confere consistência às culturas particulares. Chamou a atenção para as criações artísticas populares – no caso alemão, os *lieder* – (cuja coleção publicou em 1778), pois "os seus cantos são os arquivos do povo, o tesouro de sua ciência e de sua religião, de sua teoria e da cosmogonia, dos feitos de seus antepassados e dos acontecimentos de sua própria existência, reflexo do coração, imagem da vida doméstica, na dor e na alegria, do berço ao túmulo". Idéias como as de virtude, comunidade, beleza, verdade ou justiça só teriam sentido na vivência real e histórica de cada povo (ver ainda *Sturm und Drang*).

Deve-se notar que essa defesa constituiu, ao mesmo tempo, um ataque ao universalismo das normas clássicas e abstratas, conservadas pelos iluministas franceses, orgulhosos de sua supremacia intelectual no continente, e à qual até mesmo vários monarcas se haviam rendido. "Clássico, que praga essa palavra! Ela fez de Cícero um orador clássico; de Horácio e Virgílio poetas clássicos, de César um pedante, de Tito Lívio um falador!". Convém mencionar-se, entretanto, que a idéia de "Volksgeist", para Hegel, difere da de Herder. Neste, o "espírito do povo" é a origem e o produto de forças naturais que fazem uma história particular. Para Hegel, ao contrário, consiste em uma tarefa a ser cumprida, a da formação racional, consciente e deliberada de uma universalidade política, alcançada unicamente pelo Estado, e não pela Nação, um conceito ainda muito apegado ao "sentimento natural" e, portanto, rude e alienado.

Pouco depois, Jacob Grimm (Pequenos Escritos) procurou demonstrar que as poesias épica, lírica ou de trabalho constituíam as formas mais autênticas e naturais (*Naturpoesie*) de um povo. Referindo-se aos autores desconhecidos dos Nibelungos, afirmou que o anonimato e a multiplicidade das versões revelavam o verdadeiro espírito nacional ("como é usual em todos os poemas nacionais, e assim deve ser, porque pertencem a todo o povo").

Com o mesmo ímpeto, mas após o período revolucionário, monarquistas e tradicionalistas franceses, exemplificados na figura de um Joseph de Maistre, iriam pregar pelas características coletivas e regionalistas da pátria e, em nome do povo, reclamar o retorno à velha ordem social, a única que poderia garantir um verdadeiro "espírito francês". Com ideários semelhantes, apesar das diferenças nas intenções políticas, argumentavam ambos que ninguém nasceria trazendo, do berço, valores universais. Ao contrário, todo indivíduo tornar-se-ia humano apenas na medida em que incorporasse os traços e as tradições dos antepassados, a começar por sua fisionomia, sua língua, suas relações de

vida familiar, seus sentimentos e saberes. Era essa configuração de nascimento e de vida comum, de solidariedade interna – donde a idéia de Nação – que forjaria uma identidade necessária, porque enraizada na proximidade das relações primárias, em uma imaginação coletiva solidária, e, portanto, segura, confiável e real. Nação, portanto, aproximava-se da idéia de povo com o significado de "natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade. Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de uma certa forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo... A principal razão estética era a que se pode chamar de revolta contra a 'arte'. O 'artificial' (como 'polido') tornou-se um termo pejorativo, e natural (*artless*), como 'selvagem', virou elogio" (Peter Burke, Cultura Popular na Idade Moderna).

Ainda assim, o significado de popular continuaria ambíguo ou limitado, politicamente, aos estratos de artesãos e proprietários, bem como aos profissionais assalariados privados ou das instituições do Estado. Uma categorização próxima à de povo, mas na acepção dada pela república romana: *populus* – corpo jurídico e legislador, diferente da plebe despossuída ou do populacho rural e urbano. Voltando a Herder, ele mesmo não confundia o povo com as classes subalternas. Em suas palavras, "o povo não significa a ralé das ruas, que nunca canta ou cria, apenas uiva e mutila". Portanto, não era extensivo à totalidade das gentes, a um direito indistinto de cidadania. O povo simbolizava, fundamentalmente, uma comunidade orgânica, em cujo meio haveria um sentimento de semelhança, um débito de memória e uma necessidade de interação material ou de complementaridade de trabalho na vida cotidiana. E a cultura popular, dada pelo viés ideológico, era tratada na condição de uma cultura das particularidades, dos exclusivismos geográficos, da fidelidade aos ancestrais, a voz da natalidade ou a nacionalização do espírito.

Embora avessa ao cosmopolitismo e às críticas dos autoritarismos e das superstições, contidas na filosofia das Luzes (ver Iluminismo), a "invenção" ou a "descoberta" da cultura popular exerceu seu fascínio no mundo ocidental, ainda que de maneira idealizada. Primeiramente, na literatura pré-romântica, e, subseqüentemente, em todos os romantismos nacionais, sobretudo musical e literário, como foi o caso brasileiro em sua vertente indigenista. Os românticos iriam em busca dos épicos e dos líricos medievais, ou de suas fábulas anônimas. À procura do autêntico, entendido como o conjunto das tradições maternas e comunitárias, pré-capitalistas e pré-estatais. Assim o fizeram, entre muitos outros, os escritores Brentano e Arnim na compilação de poesias populares germânicas – O Corno Mágico do Menino (*Des Knaben Wunderhorn*) –, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (Contos Infantis e Domésticos), Walter Scott (Cancioneiro da Fronteira Escocesa), o italiano Niccolò Tommaseo (Cantos Populares), o finlandês Elias Lönrot (Kalevala), Jan Willems (Canções Flamengas e Holandesas), o espanhol A. Durán (Romanceiro), o poeta checo F. Celakovsky (Poesias Populares Eslavas) e o português Almeida Garret (Romanceiro).

Novos estudos ou disciplinas - Assim, logo após a virada do século, a recém-chegada mentalidade ensejou não apenas o interesse por pesquisas literárias mas igualmente históricas. Mais do que isso, estimulou o surgimento de novas disciplinas, também auxiliares do colonialismo emergente: a etnografia (1807), ligada aos povos ágrafos e primitivos; a demosofia (conhecimento ou saber popular, o "Volksunde" alemão) a etnologia ou antropologia cultural (1839), e o folclore (1846), termo este proposto pelo arqueólogo inglês William J. Thoms, e logo aceito internacionalmente, proveniente de *folk,* de sentido mais cultural do que a palavra *people*. Em uma carta endereçada à revista Athenaeum (sob o pseudônimo de Ambrose Merton), Thoms afirmava: "Quem quer que tenha estudado os usos, costumes, cerimônias, crenças, romances, rifões, superstições, etc, dos tempos

antigos, deve ter chegado a duas conclusões: a primeira, o quanto existe de curioso e de interessante nesses assuntos, agora inteiramente perdidos; a segunda, o quanto ainda se poderia salvar, com esforços oportunos".

Para além de um recolhimento de reminiscências, nascia ali o estudo das tradições e antigüidades populares, não-institucionalizadas, ainda sobreviventes ou adaptadas a épocas contemporâneas. O folclore incluiria tanto os aspectos simbólicos (mitos, crenças, hábitos sociais, festividades e expressões artísticas), quanto, mais tarde, os materiais (objetos de consumo, técnicas e artefatos de uso cotidiano, genericamente abrangidos pelo artesanato). Proveniente de um acervo imemorial, ele permaneceria, apesar de mudanças sucessivas e graduais, como "cultura existencial", isto é, vivida inconscientemente por meio de costumes e crenças. Na opinião de Renato Almeida, embora haja um terreno comum entre a etnografia e o folclore, cabe a este último "a cultura espiritual e tudo quanto na material a ela se referir. O fabrico de instrumentos musicais, por exemplo, interessa ao folclore porque são feitos para atender à folcmúsica e não, como os instrumentos eruditos, fabricados dentro da técnica do som. A cozinha será folclórica sempre que, como acontece com comidas e bebidas da afro-baiana e da afro-cubana, se ligar ao culto ou ainda relacionar-se com determinados ciclos como, em certas regiões do Brasil, os doces de milho pelo São João; em suma,,, se não tiver por finalidade a alimentação apenas" (A Inteligência do Folclore).

As investigações sobre os costumes e as formas de vida antigas das populações rurais permitiram verificar, por exemplo, que determinadas fábulas sobre o lobisomem, ou contos infantis, como o de Chapeuzinho Vermelho, tiveram uma origem bastante provável nos séculos XV e XVI. Isso porque os registros de caça ao lobo e histórias fantásticas a seu respeito eram freqüentes na época, em decorrência dos ataques que aqueles animais selvagens faziam em propriedades e rebanhos (quando Charles Perrault as coligiu e publicou, no ano de 1697, sob o nome de "Les Contes de ma Mère L'oye, ou Contes du temps passé", a sua verdadeira contribuição foi a de incluir as moralidades indispensáveis a um autor ilustre da Academia). Catástrofes naturais, doenças, pestes e períodos de fome eram assumidos como sinais misteriosos ou prodígios de um Deus vingativo. No imaginário ingênuo das populações campestres, a presença do sobrenatural envolvia os acontecimentos mais prosaicos do mundo, levando o cristianismo, no dizer de Jean Delumeau, a se tornar folclórico, por sua concepção fortemente animista. O Bem e o Mal, energias transcendentes ou extra-humanas, manifestavam-se em quase todos os acontecimentos do dia-a-dia. Também por essa razão, a insegurança, e com ela um medo constante e difuso expandiram-se nos casos de bruxaria, na criação de bestiários, em exorcismos de dança macabras, na subversão de festas mascaradas, em tabus alimentares e sociais.

Uma diferenciação histórica - No âmbito da história moderna, a separação mais profunda entre níveis culturais ocorreu a partir do Renascimento. Entre suas causas estavam: a urbanização e a monetarização econômica crescentes, a formação dos estados nacionais, a centralização política do absolutismo monárquico, aliado ao elitismo nobiliárquico e de consumo conspícuo (copiado ou simulado pelos novos e ricos burgueses), bem como a consolidação das instituições universitárias, o surgimento de academias e de um mecenato mais pródigo (eclesiástico, privado ou estatal), dirigido para os poderes simbólicos da aristocracia. Como resultado, evidenciou-se uma cultura citadina, formalmente regrada e transmitida, investigativa, de caráter propositivo, em permanente transformação e com pretensões universalistas, isto é, capaz de circular geograficamente entre vários Estados e temporalmente elástica (a alta cultura ou cultura letrada). O desdém pelas manifestações populares acentuou-se nas camadas dirigentes, embora se tolerassem, sob vigilância, várias de suas expressões. Assim sendo, a música e a dança das camadas inferiores,

tradicionais e anônimas, a assistência a espetáculos dramáticos da *commedia dell'arte* e do teatro de animação (consultar à parte ambos os verbetes) mantiveram-se nas festas reservadas (de casamentos e de banquetes, das corporações e confrarias, das consagradas à religião) e nas festividades amplas ou abertas de caráter farsesco ou licencioso: a dos Loucos (*festa stultorum*), dos Bobos, dos Asnos (*festa asinorum*), dos Inocentes, comemoradas inicialmente no interior das igrejas, durante o inverno, e as de Carnaval.

Simultaneamente, desenvolveu-se uma hostilidade franca entre populações rurais e urbanas, assumindo essas últimas uma postura de altiva superioridade. De seu lado, a pequena nobreza rural, embora reconhecendo a rusticidade dos camponeses, passou a enxergar nos hábitos do campo valores mais honestos e seguros que os vivenciados pelo novo mundo urbano, progressivamente burguês. As narrativas literárias de um Noël du Fail, datadas do século XVI, atestam os conflitos sociais da época, na região norte da França e nos Países Baixos. E os séculos seguintes, o XVII e o XVIII, aprofundaram o desprezo das elites pelas culturas populares, rurais ou urbanas. As sociedades de corte, letradas e politicamente dominantes, associadas à burguesia intelectual, elaboraram e protegeram uma norma de cultura refinada, para a qual o analfabetismo, as superstições e a ignorância das classes subalternas eram absolutamente desprezíveis.

Até mesmo o corpo e o vocabulário sexual, que gozavam de uma estranha permissividade, mesmo para os padrões atuais, foram civilizadamente reprimidos. Rabelais, tão modelar nesse aspecto, do ponto de vista literário, teve suas obras condenadas por La Bruyère, por "semear o lixo". Um exemplo, ente outros, inscrito no Gargantua, é o do personagem que pergunta ao amigo beberrão: - "Seu eu mijasse vinho, você chuparia meu pinto?". Como observou Norbert Elias, em A Civilização dos Costumes, desenvolveu-se deste tempo em diante um processo que conduziu as elites a se diferenciar nitidamente das classes inferiores, tanto em comportamento público quanto nos domínios da arte.

Entre os pólos da alta cultura (ou cultura erudita) e da cultura popular/folclórica existem, obviamente, degraus ou estratos intermediários. Logo, os níveis de maior ou menor complexidade, as influência mútuas, podem ser bastante variados. De qualquer modo, é útil ter-se em mente o modelo do antropólogo Robert Redfield: a alta cultura provém de uma "grande tradição", cultivada em escolas, academias ou templos religiosos, transmitida de maneira fechada ou esotérica, sob regras mínimas de criação; a popular corresponde à "pequena tradição" e atua espontaneamente na vida dos iletrados (ou menos letrados), em comunidades dispersas e abertas. A grande participa da pequena de uma forma ou de outra (assistência, aceitação ou rejeição crítica), enquanto a segunda pouco ou nada recolhe da primeira. Quando o faz, procede de modo paródico, simplificado ou desviante (como no carnaval).

O rural e o urbano - Sintetizando as noções aqui apresentadas, podemos verificar que, inicialmente, a cultura popular consistiu na expressão de mentalidades, de hábitos e de comportamentos cujas características se enraizavam em épocas imemoriais e em condições de produção agrárias, comunais ou do tipo feudal, sob o predomínio de técnicas artesanais, e, geograficamente, delimitadas. De um ponto de vista espiritual, o imaginário seria do tipo auto-referenciado, mantido por gerações e por uma constante transmissão oral. Em segundo lugar, com o advento do capitalismo mercantil, a atração da vida citadina e a revolução renascentista, instituiu-se uma segunda vertente de cultura popular – a urbana –, desde então marcada por uma espécie de sincretismo ou duplo movimento: a manutenção de tradições rurais e a adaptação das formas e das expressões da alta cultura, primeiramente aristocrática e, na seqüência, burguesa, incluindo-se a transmissão escrita (das líricas, das baladas e romances). A cultura popular urbana veio a ganhar maior

dinamismo do que a anterior, em virtude das influências e das relações de troca que passou a efetuar. A partir do século XVIII, por exemplo, a literatura de *colportage* ou de cordel (consultar) – livretos baratos e adaptados à compreensão popular, vendidos nas ruas e mercados – expandiu-se largamente na França, na Suíça, na Alemanha e nos Países Baixos, promovendo uma pedagogia vulgarizada e de entretenimento. Abordava temas diversificados, funcionando ora como veículo de educação religiosa ou social (as virtudes do trabalho e da vida familiar), ora como crônica ou forma de evasão e catarse (histórias de amor e de crimes, jogos sociais). Seus escritores, a maioria anônima, provinham de um estrato já relativamente letrado e serviam como mediadores entre a cultura erudita, suas normas e símbolos, e o universo popular. Na opinião de Robert Muchembled, "a partir dali, a cultura das elites e a dos humildes não podia estar mais diretamente em contato, como o estivera na Idade Média. Um nível intermediário as separava, o que iria permitir a lenta mas irresistível vitória da ideologia dominante, à qual ele se vinculava, por oposição à 'barbárie do vil populacho" (*Culture Populaire et Culture des Élites*).

Teríamos então duas formações de cultura popular, em permanente cruzamento. Por uma delas, haveria o fenômeno da folclorização, ou seja, da criação ou adaptação coletiva e funcional (não gratuita) de fatos ancestrais ou contemporâneos a um patrimônio comum (por funcionalidade deve-se entender que uma determinada expressão ou mantém um sentido antigo, mesmo no presente – o que se denomina *pervivência* – ou adquire um significado recente, conservando, em linhas gerais, as formas passadas). Por exemplo, se as cavalhadas no Brasil ainda são encenadas atualmente, e já não possuem o caráter tradicional de celebração da vitória da cristandade hispânica sobre os sarracenos, a função religiosa se conserva na superfície, aliada, no entanto, à distinção da comunidade, ao ensejo da festa, ao exercício de papéis sociais de prestígio e como atrativo turístico-comercial.

Pela outra via, existiria uma cultura popular nascida com a revolução industrial, gerada ou reaproveitada em *centros profissionais e especializados* na produção de obras, de eventos, e na difusão de signos e valores. É aquela que adquire uniformidade não propriamente em seu conteúdo, mas sobretudo na lógica que a preside: um conjunto de expressões simbólicas que promove aspirações e molda necessidades constantes para o imaginário popular (entendido tanto no sentido de povo como no de plebe), e o visualiza, acima de tudo, como mercado economicamente lucrativo. A que vulgariza parte da alta cultura, artística ou científica, em formas medianas e palatáveis, comumente superficiais, mas deixando margens em que são possíveis se destacarem a criatividade, a inteligência e a renovação. Pois há nela, indiscutivelmente, níveis variados de qualidade formal, de apreensão e reelaboração artísticas dos temas humanos (e qualquer intelectual, ainda que de mau grado, poderia fazer uma razoável lista de bons artistas e obras populares do século XX). Uma cultura concorrente e substituta de outras instituições socioculturais – a escola, a igreja, a família e o próprio Estado –, assim como dos meios primários e tradicionais de comunicação e de socialização. Criadora de um espaço de vivência homogêneo, transparente e sedutor, deliberadamente organizado como espetáculo e mercado – a Cultura de Massa –, produzida e distribuída em moldes industriais por intermédio do disco, do rádio, do cinema ou da televisão.

CURADOR

Em sua origem, e cujo significado se mantém, é um termo jurídico aplicado a pessoa incumbida de zelar pelos bens e direitos dos que não o podem fazer por si mesmos, representando-o em instâncias legais (do latim *curatore*, aquele que cuida ou administra em nome de outrem; tutor). No século XIX, no entanto, a palavra migrou para o terreno das artes, indicando inicialmente o responsável pela guarda legal, catalogação e exposição de coleção de artes plásticas particulares, bem como a de documentos e de obras literárias

entregues a seus cuidados. Já no século XX, passou a concorrer e mesmo a substituir, sobretudo no âmbito de fundações públicas ou privadas, a denominação tradicional de conservador-chefe de museus, ou seja, o dirigente encarregado de preservar, recuperar e promover exposições de acervos, sugerir e justificar novas aquisições e ainda divulgar pesquisas da instituição por meio de publicações e seminários. De maneira corrente, o curador tem sido o profissional incumbido de sugerir e orientar o conteúdo de eventos de artes plásticas modernistas e contemporâneas (bienais, por exemplo), conforme temas ou critérios pessoais, e mesmo o de administrar, financeiramente, as exposições.

CURADORIA, CURATELA
Função ou cargo de *curador.

CURTAIN WALL
Traduzida por janela-cortina, é a fachada arquitetônica suspensa, criada pelas correntes modernas do século XX, correspondendo ao espaço livre e de uso funcional entre as lajes de concreto ou de metal de um edifício, normalmente fechado com módulos repetitivos de vidro (janelas) ou com estruturas leves de metal (painéis).

CUT-UP. *BEAT, GERAÇÃO