

Q

QUADRATURA. *TROMPE L'OEIL

QUADRILHA

Em sua origem, *quadrille*, dança viva e coletiva, executada aos pares, assim como baile e música das cortes aristocráticas da França e da Inglaterra, popularizada em fins do século XVIII e início do XIX. Trazida pelos portugueses, difundiu-se no Brasil durante a época da Regência, contando ainda com o concurso de orquestras francesas, como as de Miliet e Cavalier, e repertório do compositor Musard. Aqui, adotou variantes regionais entre as populações e compositores de vários Estados, mantendo, no entanto, a clássica divisão em cinco partes, de coreografias fixas ou marcadas, todas elas com andamentos rápidos, em compassos de 2/4 e 6/8. Dançava-se a quadrilha em festas familiares, clubes, e em datas festivas, incluindo-se o carnaval. Já no século XX, conservou-se vinculada predominantemente aos festejos juninos, ora sendo conhecida como quadrilha de São João, ora como quadrilha caipira (Estado de São Paulo) ou ainda contradança (provavelmente por influência da expressão inglesa “country dance” – dança campestre ou rural). Na disseminação do urbano para o rural, os termos franceses utilizados para o comando dos passos, e outras referências, sofreram uma curiosa modificação prosódica. Como exemplo, a ordem “anarriê”, dada pelo chefe da quadrilha ao retorno da fila de dançarinos (originalmente “en arrière”), ou o próprio baile, chamado no Centro-Oeste de “sarué” (modificação de “soirée”). As marcações coreográficas influenciaram ainda passos e evoluções de fandangos sulistas.

QUADRINHOS. *HISTÓRIA EM QUADRINHOS

QUADRO

1. Obra pictórica feita sobre tela, madeira ou qualquer outro material, com a característica de fácil transporte; pintura. 2. As cenas de uma peça teatral que ocorrem dentro do mesmo cenário (quando na encenação estas se modificam) e formam o ato.

QUARTETO

Composição musical escrita para quatro vozes ou instrumentos, assim como o conjunto de intérpretes constituído desse número.

QUARUP. *KUARUP

QUESTÃO COIMBRÃ

Reação inicialmente anti-romântica de literatos portugueses, desencadeada em 1865 nos redutos universitários da cidade de Coimbra, e também chamada Dissidência de Coimbra ou Geração de 70. O movimento ganhou a amplitude de uma contestação cultural generalizada em prol da modernização portuguesa. Trouxe para o debate não apenas a necessidade de superação da estética romântica (oposição ao sentimentalismo e ao passadismo de escritores e intelectuais), como a adesão ao espírito científico e às reformas político-institucionais do país (em favor do liberalismo monárquico, por exemplo). O estopim da disputa acendeu-se por uma referência irônica que Feliciano de Castilho houvera feito a Antero de Quental e a Teófilo Braga, então jovens poetas, que já haviam publicado, respectivamente, Odes Modernas e Tempestades Sonoras, sob influência do

parnasianismo francês. Em sua menção, Castilho contestava o novo “espírito metafísico” de ambos os autores. Em resposta, Antero lançou a carta-panfleto Bom Senso e Bom Gosto, em que atacou, desabrida e sarcasticamente, o consagrado romancista e seus admiradores. Alguns trechos dessa carta são: “O que se ataca na escola de Coimbra... não é uma opinião literária menos provada, uma concepção poética mais atrevida, um estilo ou uma idéia... a guerra faz-se à independência irreverente de escritores que entendem fazer por si o seu caminho, sem pedirem licença aos *mestres*, mas consultando só o seu trabalho e consciência... Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grécia e de Roma; requentando fábulas insossas diluídas em milhares de versos sensabores; não é com idílios grotescos, sem expressão nem originalidade... não é sobretudo lisonjeando o mau gosto e as péssimas idéias das maiorias que se hão de produzir as idéias, as ciências, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando”. As reações imediatas vieram de Camilo Castelo Branco, que fez publicar Vaidades Irritadas e Irritantes, e de Ramalho Ortigão (que mais tarde, no entanto, aderiria aos contestadores). Dezenas de manifestos foram distribuídos ou publicados na imprensa, contra ou favor da nova geração, adepta do realismo literário e, no caso de Quental, das idéias socialistas que ganhavam força no continente. A Questão estendeu-se, portanto, para além de problemas propriamente estéticos, servindo para debater características sociais, econômicas, políticas e até mesmo religiosas do período, propondo-lhes uma ampla revisão de valores e de objetivos, sob a influência dos países centrais europeus que então se modernizavam.

QUERELA DOS ANTIGOS E DOS MODERNOS. *MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

QUERELA DOS BUFÕES. *BUFÃO, *BUFO

QUERELA DOS ICONOCLASTAS. *ICONOCLASTA

QUIASMO

Figura estilística de retórica em que as palavras ou imagens se cruzam, invertendo a ordem da construção. Assim, por exemplo: “Também a verdade é ela uma luz interior e a luz uma verdade que se desdobra fora; a razão é uma luz racional e uma razão luminosa. Mas quer você procurar a razão da luz? Busque-a na luz de toda razão: é lá que está a razão da luz e de todos os seres” (Marcilio Ficino). “Tinha a alma de sonhos povoada / E a alma de sonhos povoada tinha” (Olavo Bilac). Do grego *chiasmós*, dispor em forma de cruz.

QUINÁRIO

Verso de cinco sílabas, pentassilábico, ou ainda redondilha menor. *Pentassílabo e *Redondilha.

QUINTETO

Obra musical, grupo de instrumentos ou de vozes para cinco executantes.

QÜIPROQUÓ

Termo usado geralmente na comédia teatral, mas extensivo a obras narrativas, para designar um mecanismo técnico ou situação dramática humorística na qual existem duas séries de acontecimentos independentes, mas que se complementam de maneira “casual” e coincidente, tendo-se como resultado uma duplicidade de sentidos ou confusão de

significados, que leva ao riso, a situações hilárias. Normalmente, um primeiro personagem pensa, fala ou age referindo-se a um determinado assunto, enquanto o segundo julga tratar-se de outro. Assim ocorre, por exemplo, na obra *Aululária*, de Plauto. O avarento personagem Euclião, cujo dinheiro fora roubado, discute com Licônides, amante e pretendente de sua filha. Euclião acusa Licômides pelo “mal” que cometeu a seu “mais precioso bem”. O amante, por sua vez, não apenas se confessa culpado, como promete compensar o dano causado. Mas a argumentação do avarento está centrada no roubo da “panelinha” ou cofre em que guardava suas economias, enquanto Licômides pensa tratar-se de seu caso amoroso, cuja solução será o casamento. O *qüiproquó* mantém-se pelo uso de expressões vagas, apenas alusivas, sem que haja menções diretas às duas séries de ações. As freqüentes ilusões de Dom Quixote, confundindo o sonho e a realidade (moinhos com gigantes, ovelhas com exércitos) constituem igualmente situações hilárias de *qüiproquó*. Do latim “quid pro quo”, tomar ou entender uma coisa por outra – isto por aquilo.

QUIXOTESCO

Calcado na “triste figura” de Dom Quixote, obra-prima de Cervantes, qualifica uma pessoa idealista, de visões sociais ou pretensões morais utópicas, que sonha e age em defesa de valores humanos universais, como a justiça, a fraternidade, a verdade, a honestidade, sofrendo, no entanto, revezes e desilusões permanentes. É a tentativa vã ou inglória de modificar a realidade comezinha e materialista da vida social. Apesar disso, a necessidade de uma perseverança quixotesca é indispensável, na opinião de Miguel de Unamuno, conforme o diz no prólogo à *Vida de Dom Quixote e Sancho*: “Procura viver em contínua vertigem apaixonada; somente os apaixonados levam a cabo obras verdadeiramente duradouras e fecundas”. A esse respeito, igualmente, escreveu Carlos Drummond de Andrade o seguinte poema: “ - Gigantes! (Moinhos de vento...) - Malina mandinga, traça d’espavento! (Moinhos e moinhos de vento...) - Gigantes! Seus braços de aço me quebram a espinha, me tornam farinha? Mas brilha divino santelmo que rege e ilumina meu valimento. Doído, moído, caído, perdido, curtido, morrido eu sigo, persigo o lunar intento: pela justiça no mundo luto, iracundo”. De outro ponto de vista, no entanto, a irrealização das esperanças, embora dignas e respeitáveis, também provém da incapacidade de se perceber e enfrentar as situações como elas de fato se apresentam ou se relacionam, incluindo-se os aspectos sombrios, corruptíveis, irracionais ou mesquinhos da natureza humana. É preciso lembrar que Cervantes faz terminar sua obra devolvendo a “razão” ao nobre Dom Quixote, livrando-o das loucuras fantasiosas a que os romances de cavalaria o haviam induzido. Numa acepção mais popular ou redutora, alguém completamente desvinculado da realidade, louco ou ingênuo.

R

RACIOCÍNIO. *JUÍZO E *LÓGICA

RACIONALISMO

Doutrina ou atitude filosófica que faz da Razão (consultar) o principal instrumento ou a faculdade privilegiada de apreensão do real, da aquisição de conhecimentos, da determinação da verdade e do controle da conduta pessoal (a contenção das paixões). A atitude racionalista acredita ou procura demonstrar que as coisas, os fenômenos e suas relações se oferecem de tal modo que se tornam apreensíveis pelo pensamento (a chamada razão objetiva), e que o intelecto humano, por sua vez, é perfeitamente capaz de refleti-las e conhecê-las (a razão subjetiva). Assim, na célebre fórmula de Hegel, expressa em sua Filosofia do Direito, “aquilo que é racional é real, e o que é real é racional”. Também foi ele o primeiro a reunir sob essa denominação os filósofos anteriores do inatismo (ver), pelo fato de terem atribuído à razão a primazia na tarefa de revelar o conhecimento, ao contrário do empirismo (verificar). Antes de Hegel, no entanto, Kant já houvera adotado o termo racionalismo para caracterizar toda a sua filosofia transcendental. E o estendia também ao campo da moral, afirmando que, neste âmbito, “o racionalismo do juízo, que da natureza sensível toma apenas o que a Razão Pura pode pensar por si, ou seja, a conformidade com a lei”, difere dos juízos práticos empíricos. *Iluminismo / Ilustração.

RAIZ, RADICAL

1. Sob os pontos de vista da gramática e da semântica, constitui o elemento fundamental e irreduzível do significado de uma palavra, comum a vários outros vocábulos. No termo *desregularizar*, por exemplo, o elemento lingüístico irreduzível é *reg*, a partir do qual podem ser formadas as seguintes palavras: régua, reger, regular, regularizar e desregularizar. Uma variante daquela raiz ou radical primário é ainda *regr*, que conduz a regra, regrar ou desregrada. Ver também Cognato. 2. No âmbito da filosofia, considera-se raiz o elemento primário, a origem necessária de um fenômeno, de uma relação ou reflexão, assim como o elemento final a que se chega após uma análise das relações possíveis. Radical, por sua vez, consiste na decomposição de uma realidade ou de uma idealidade que permita alcançar os princípios (as raízes) do fenômeno investigado. A esse respeito, por exemplo, diz Marx: “A teoria é capaz de se apoderar das massas desde que ela demonstre *ad hominem*, e ela demonstra *ad hominem* desde que se torne radical. Ser radical é tomar as coisas pela raiz. Ora, a raiz, para o homem, é o próprio homem” (Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel). Com esse entendimento, pretende-se enfatizar a necessidade de se considerar o ser humano, em sua vivência e relações concretas, como princípio e fim das ações sociopolíticas e socioeconômicas.

RADIONOVELA, TELENOVELA

As origens mais antigas da radionovela encontram-se nos folhetins (consultar) ao mesmo tempo literários e jornalísticos do século XIX, e que ainda persistiram na primeira década do XX. Esta forma radiofônica do melodrama seriado ou em capítulos foi criada nos Estados Unidos em 1930, por meio de emissões diárias com duração de quinze minutos, sendo as duas primeiras *Painted Dreams* (Sonhos Coloridos) e *Children's Today* (Crianças de Hoje). Com a expansão do sistema radiofônico naquele decênio, acompanhada pela venda de unidades domésticas, as empresas químicas de sabão e de

produtos de toalete e limpeza decidiram investir na produção de séries mais longas (30 minutos), tendo como público-alvo de suas campanhas publicitárias as donas-de-casa. Por esse motivo, receberam a alcunha de *soap-operas*. As radionovelas norte-americanas optaram mais comumente por uma dramaturgia baseada em pequenas histórias diferentes, mas completas em cada edição, vividas por um personagem destacado, uma família ou grupo social de vizinhança (*Ma Perkins, Home Sweet Home, Song of the City, The O'Neills, The Guiding Light, Road of Life*). O mesmo sucesso de público ocorreu em Cuba, ainda nos anos 30, cujo tratamento excessivamente romântico deste tipo de melodrama serviu de modelo para a América Latina (*Los Angeles de la Calle, El Derecho de Nacer, Divorciadas, Mujeres que Trabajan, Yo no Quiero ser Mala, El Dolor de ser Madre*), e ainda revelou um autor prolífico e bastante requisitado, Felix Caignet. À diferença de sua congênere norte-americana, a radionovela cubana optou por entrecijos mais longos e fragmentados, formato seguido pelas produções mexicanas, argentinas e, mais tarde, as brasileiras. Aqui, a radionovela estreou em 1941, após Oduvaldo Viana, então diretor artístico da Rádio São Paulo, tê-la conhecido na Argentina. Naquele ano, sua emissora pôs no ar *A Predestinada*, enquanto a Rádio Nacional preferiu a versão da cubana *Em Busca da Felicidade*. Tanto em Cuba quanto no Brasil, as mesmas indústrias químicas norte-americanas foram as que investiram mais assiduamente nesses programas, estimulando a criação ou a adaptação de uma média superior a 30 emissões anuais somente naquelas rádios. O advento da televisão trouxe consigo a telenovela, cujo tratamento acabou por incorporar, ainda que parcialmente, a tradição do teatro e a linguagem cinematográfica. No Brasil, a primeira experiência deu-se em 1951, na TV Tupi de São Paulo – *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster. Embora se tenham criados textos especiais para o novo gênero, com destaque para José Castelar (*Um Beijo na Sombra, Rosas para o meu Amor, Direto ao Coração*) e J. Silvestre (*Uma Semana de Vida, Meu Trágico Destino, Abismo*), ambos provenientes do rádio, o período entre 1952 e meados da década de 60 caracterizou-se sobretudo pelas adaptações de romances consagrados, nacionais e estrangeiros, o que afastou a telenovela, nesses primeiros anos, do melodrama radiofônico mais característico: *Senhora*, de José de Alencar, *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, *Oliver Twist*, de Charles Dickens, *Miguel Strogof*, de Julio Verne, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *Ana Karenina*, de Leon Tolstói, *Scaramouche*, de Rafael Sabatini, *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas ou *Anos de Ternura*, de A.J. Cronin. Ainda nesses anos iniciais, a telenovela só contava, geralmente, com duas emissões semanais e não desfrutava do mesmo prestígio e audiências alcançadas pelo *teleteatro. Em seu formato diário, a telenovela implantou-se na TV Excelsior em 1963, com a peça “2-5499, Ocupado”, de autoria do argentino Alberto Migré. A decisão decorreu de um acordo entre aquela emissora e a multinacional Colgate-Palmolive, interessada na substituição da radionovela por um meio publicitário em expansão. A experiência, que se revelou promissora após dois meses, deu impulso às audiências cativas e populares obtidas desde então. Tanto que, no ano seguinte, Borelli Filho, um articulista da Revista do Rádio, podia escrever: “... as novelas em TV, por obra não se sabe do quê, viraram epidemia neste país. É uma doença agradável, que se contrai com prazer e alcança foros epidêmicos que ultrapassam toda imaginação”. A partir daí, e embora continuassem havendo adaptações de narrativas nacionais e estrangeiras, a telenovela foi absorvendo temas, situações e tipos marcadamente brasileiros, com perspectivas mais realistas e uma linguagem prosaica e contemporânea. Como resultado dessa inflexão, deu-se o aparecimento de autores nacionais ou aqui radicados que logo adquiriram renome no universo televisivo. Entre tantos, a cubana Glória Magadan, Benedito Rui Barbosa, Oduvaldo Viana, Ivani Ribeiro, Raimundo Lopes, Geraldo Vietri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso (que com Beto Rockfeller – 68/69 –, baseado em um personagem pícaro, revolucionou o gênero), Marcos

Rey, Janete Clair, Walter Durst, Chico de Assis, Jorge de Andrade e Dias Gomes (os dois últimos, dramaturgos já consagrados quando contratados para a produção telenovelistica), Cassiano Gabus Mendes ou Sílvio de Abreu. Registre-se ainda que as telenovelas brasileiras, sobretudo as da emissora Globo, converteram-se em produto de exportação para vários países da Europa e da Ásia.

RAGTIME

Gênero norte-americano de música e dança popular, desenvolvido a partir das “plantation melodies”, isto é, das canções rurais negras entoadas durante os trabalhos de plantio e de colheita nas regiões banhadas pelo rio Mississipi. Sua característica firmou-se com a introdução de síncopas, de efeito rítmico e harmônico, enquanto se mantinha uma batida regular no acompanhamento “baixo”. Essa modificação começou a surgir nos espetáculos musicais de *minstrel* (conferir), assim como em cabarés e bares freqüentados exclusivamente por negros, após a Guerra de Secessão, consolidando-se na última década do século XIX em clubes como o Chestnut, o Market Street e o Maple Leaf. Segundo escreveu um cronista da época (1899), Rupert Hugue, “Os negros chamam de ‘ragging’ ao ato de dançar de tamancos, e a dança, ‘rag’, consiste num arrastar de pés. É uma espécie de frenesi, com amiudados uivos de prazer por parte dos dançarinos e dos espectadores, este últimos a acompanhá-los com bater de mãos e de pés. A figuração do banjo ressalta muito na música de ‘ragtime’, e a divisão de uma das batidas entre duas notas breves tem relação com o bater das mãos” (citado por Gilbert Chase *in* Do Salmo ao Jazz). Logo o piano substituiu o banjo, propiciando o aparecimento de um estilo pianístico que aumentou os recursos harmônicos. Assim, a mão esquerda passou a encarregar-se da execução de acordes continuamente “quebrados”; à mão direita coube a melodia, acrescida também de algumas figurações; por fim, a diferença de acentuação entre as mãos produzia o efeito das síncopas. Entre seus maiores compositores, citam-se: Kerry Mills (*At a Georgia Camp Meeting, Meet me in St. Louis*), Scott Joplin (*Original Rag, Maple Leaf, Sugar Cane, Sunflower Rag*), seguido por “Plunk” Henry, Thomas Turpin, Louis Chauvin, Ben Harney, James Scott, Felix Arndt e chegando-se a George Gershwin (*Rialto Ripples*), Zez Confrey (*Dizzy Fingers*) e Irving Berlin (*Alexander’s Ragtime Band, That Mysterious Rag*). Joplin chegou inclusive a criar uma ópera-ragtime, *Treemonisha*, cuja heroína é uma garota negra que ascende socialmente por se dedicar aos estudos. Figura importante para a divulgação e o registro do ragtime foi a do empresário John Stark, protetor de Joplin. Segundo escreveu ainda o compositor (no livro de partituras *The School of Ragtime*), “nunca toque ragtime depressa”. Em grande parte, no entanto, a aceleração da cadência abriu caminho para o jazz. Outros autores brancos que também alcançaram prestígio no meio foram George Botsford, Charles Hunter, Joseph Lamb e Percy Wenrich.

RAIONISMO. *ARTE ABSTRATA, ABSTRACIONISMO

RANCHO

Durante a fase do Brasil Império, deu-se esse nome aos grupos populares de canto e de dança que saíam em procissões festivas e religiosas do período natalino, incluindo-se a comemoração de Reis. Por influência das adorações feitas ao menino Jesus, esses blocos adotavam nomes de bichos da lapinha – rancho do boi, do burro, do cavalo – estendendo-os depois aos animais da região (rancho da lagartixa, do peixe), a animais fabulosos e até mesmo a plantas. Os instrumentos mais utilizados à época eram a viola, o cavaquinho, a flauta, o ganzá e o pandeiro. Os homens trajavam roupas domingueiras, como ternos brancos, e portavam chapéus guarnecidos com fitas coloridas. As pastoras, integrantes femininas, usavam saias brancas e flores no chapéu. À frente do cortejo

seguiram uma baliza, uma porta-estandarte e um mestre-sala. O rancho percorria fazendas ou casas urbanas solicitando dinheiro em troca do folguedo. O *terno* também equivale a rancho, com uma diferença apontada por Nina Rodrigues: o primeiro seria mais irreverente e “democrático”; o segundo mais sério e “aristocrático”. Posteriormente, no final do século XIX, no Rio de Janeiro, os ranchos e ternos passaram a incorporar também o carnaval como período de festividade, adotando então formas musicais integralmente urbanizados – a marcha rancho e a marcha carnavalesca. A esse respeito, escreveu José Ramos Tinhorão: “A liberação da mão-de-obra escrava, com a decadência do cultivo do café no Vale do Paraíba... e a formação das primeiras empresas industriais começaram a diferenciar a população, criando toda uma gama de distinções sociais... Essa diversificação vinha pôr em relevo... o problema da participação de camadas novas numa festa que, pelo menos desde meados do século, se havia estruturado num esquema rígido: as camadas baixas ‘jogavam o entrudo’... as famílias burguesas assistiam aos bailes de máscaras nos teatros... Assim, os elementos que vinham compor a classe média propriamente dita teria que ficar de fora, não fora a reestruturação do carnaval vir dar vez a todos... Para os antigos ranchos criados pelos baianos da zona da Saúde, na área dos trapiches do porto, e agora integrados pela pequena humanidade dos pretos, mestiços e brancos... o problema de uma música própria não constituía dificuldade. Era dessa camada que... saíam os músicos das bandas militares e dos conjuntos dos chamados chorões... Atraídos para os novos ranchos, emprestaram o seu estilo chorado à lenta evolução dos desfiles... (o que resultou em) uma forma de marcha cadenciada e dolente, mais tarde fixada como gênero, sob o nome de marcha-rancho” (Pequena História da Música Popular). Antes de sua consolidação, no entanto, que ocorreu na década de 30, os ranchos se utilizaram de marchinhas alegres, barcarolas e dobrados, com o propósito de elevar o nível musical dos desfiles. Conforme relata Jota Efegê (Ameno Resedá, o rancho que foi escola), “Os ranchos, no carnaval de ontem, uma das mais imponentes manifestações artístico-musicais de conteúdo recreativo... tinham nas marchinhas... fator importante da atração que exerciam sobre o povo. De melodia rica, própria para ser explorada por grandes conjuntos de vozes, tais marchinhas, sempre vibrantes e muitas vezes épicas, empolgavam, a um só tempo, aos que as cantavam e aos que as ouviam... O Ameno Resedá... além de saber exprimir com o mais perfeito sentimento os poemas artisticamente musicados, serviu de padrão para a remodelação dos seus congêneres”. Posteriormente, no entanto, o lirismo dolente, o bucolismo e o retorno ao andamento lento dados a certas composições já feitas para o disco, firmaram as características da marcha-rancho, entre cujas obras mais conhecidas estão: A Jardineira (de Benedito Lacerda e Humberto Porto, mas na verdade de procedência folclórica e baiana, como o demonstrou Almirante), Ri, Palhaço (Catulo da Paixão e Miguel Júnior), Bem-te-vi (Lamartine Babo), Vem aos meus braços (Joubert de Carvalho), As Pastorinhas (Noel Rosa e João de Barro), Estrela do Mar (Marino Pinto e Paulo Soledade), Marcha da Quarta-Feira de Cinzas (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), Noite dos Mascarados (Chico Buarque). *Carnaval.

RANHURA

1. Sulco ou reentrância delgada, sem muita profundidade, executada na superfície de um elemento construtivo (parede, coluna, silhar, etc), servindo-lhe como ornamento. 2. Encaixe vazado de uma peça de madeira ou de metal destinado a engastar-se em outra complementar e, ao contrário, saliente, sem necessidade de pregos ou parafusos.

RAP

Uma das acepções da palavra, em inglês, é a de “vociferar, praguejar, dar bronca”, o que de fato ocorre freqüentemente nas letras deste gênero musical pop. Acabou servindo,

entretanto, como sigla para a expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), cujo sentido mais exato indica a declamação de um texto poético (letra) sobre uma base rítmica simples e repetitiva. Por conseguinte, é um tipo de manifestação musical e de dança populares baseadas, sobretudo, num ritmo vigoroso e repetitivo, de andamento acelerado, sem ênfase ou importância nos demais elementos musicais – os melódicos e harmônicos. Com ele, desenvolveu-se também um estilo de comportamento juvenil e grupal, o *hip-hop* (ver à parte). A característica básica do *rap* está em provocar interrupções (“breaks”), colar ou misturar sons e trechos musicais já existentes, os “samples”, alterar velocidades (“phasing”) e fazer comentários durante a rotação de discos. Essa técnica de manipulação eletrônica teve início em fins dos anos 1960, na Jamaica, com os disc-jóqueis ou Djs locais, os “toasters”, e foi introduzida no Bronx nova-iorquino, na década seguinte, pelo imigrante Clive Campbell, apelidado Kool Herc, com o objetivo de animar festas particulares. O que Herc fez foi, usando dois exemplares de um mesmo disco, prolongar ou repetir os “breaks”, retornar a trechos anteriores (“back-spinning”) e superpor comentários sobre o cotidiano dos negros, a política e a vida sexual. Logo depois, Herc deixou a parte vocal a cargo de um amigo, Coke La Rock, criando ambos a figura do MC (mestre de cerimônias), ou “rapper”. Na seqüência, os jovens Joseph Saddler (auto-intitulado Grandmaster Flash e criador da primeira banda de rap, o Furious Five) e Africa Bambaataa conseguiram, com suas festas (as “block parties”) e gravações profissionais, repercussão nacional. Com a proliferação de novos grupos musicais, as falas do MC foram se tornando cada vez mais rápidas, quase um exercício de balística verbal, recuperando a velha tradição negra dos “dirty dozens”, duelistas de insultos ou repentistas de histórias cotidianas. Tanto Flash, Bambaataa quanto Wizard Theodore incluíram o “scratch”, ruídos percussivos, e passaram a desconstruir ou a recombinar não apenas trechos de canções, mas os próprios ritmos (de rock, jazz, soul e música latina). Outra influência marcante veio com o grupo negro radical dos “Last Poets”, fixados no Harlem e adeptos nostálgicos do movimento *Black Power*. Coube ao grupo *Sugarhill Gang*, no entanto, o primeiro grande sucesso de venda no mercado fonográfico “pop”, o disco *Rapper’s Delight* de 1979. De maneira habitual, as letras possuem um tratamento coloquial e rude, às vezes violento e até mesmo obsceno, com uso constante de gírias. Reproduzem e comentam situações de conflitos social, racial e policial, os fatos corriqueiros, as dificuldades e os valores daquelas camadas mais pobres e marginalizadas. Sua entoação é rápida, declamatória, não chegando a se configurar nem como canto, nem como recitativo, em parte devido à carência melódica. Os movimentos da dança (também chamada “broke”) são bruscos, quebrados ou mecânicos, e executados individualmente. Sua influência espalhou-se pela Europa e pelas Américas, adaptando-se às condições locais, conservando, no entanto, a coloquialidade e as expressões de agressividade com que surgiu. No final dos anos 1990, o *rap* ultrapassou, em vendas, gêneros tipicamente norte-americanos, como a música *country* e o *rock*.

RAPSÓDIA

1. Trechos ou fragmentos de poemas épicos na Grécia, bem como cada um dos livros atribuídos a Homero (a *Ilíada* e a *Odisséia*). 2. Por extensão, epopéia de um povo ou nação. 3. Peça instrumental de música que se baseia em cantos ou melodias tradicionais e populares (folclóricas), como as compostas por Villa-Lobos ou Brahms. 4. Narrativa em prosa ou tipo de romance cujo enredo provém de tradições étnicas ou populares, e que procura ser desenvolvida como um encadeamento de suíte musical. Por essa acepção, Mário de Andrade chamou o seu *Macunaíma* de rapsódia, por se basear em lendas indígenas da Amazônia. Ver ainda Rapsodo.

RAPSODO

Cantor e intérprete itinerante de narrativas épicas na Grécia antiga, que não se fazia acompanhar da lira, e cujas origens remontam ao século VII a. C., mas cujo número parece ter-se expandido após a fixação escrita dos cantos homéricos mandada elaborar por Pisístrato (meados do séc. VI). A função foi reservada, no início, a um descendente da tribo original ou formadora da pólis e, portanto, a um integrante da aristocracia. Mais tarde, a partir do século V antes de nossa era, o rapsodo converteu-se em artista profissional. Na origem semântica do nome (*raptō*) está o ato de coser, costurar. Ou seja, o cantor-intérprete era aquele que “costurava” os cantos (*oide*), dando-lhes um ordenamento pessoal.

RAZÃO

1. Proveniente do latim *ratio*, equivalente ao grego *logos*, tem originalmente, em ambas as línguas e culturas, o significado de contar e reunir, não só ordenando as sensações, as percepções, fatos e acontecimentos, mas ainda os exprimindo comunicativamente. Como atividade ao mesmo tempo espiritual, expressiva e particularmente humana, a razão está inscrita na faculdade da fala. Daí ter Aristóteles definido o homem como “animal dotado de fala” (*zoon logon ekhon*), que se traduz como “animal racional”, isto é, capaz de um discurso ordenado e comum, universal. Antes de Aristóteles, Heráclito houvera reivindicado para a razão este caráter universalista, ao dizer: “É preciso seguir o que é universal, comum a todos... a maioria vive como se cada um tivesse uma mente particular” (Fragmentos, 2). Constitui, assim, a faculdade humana de pensar (de exercer o pensamento), de se orientar no âmbito da indagação ou da investigação e ainda de se conduzir de maneira controlada, isto é, evitando ou restando os instintos e as paixões (constituintes igualmente inevitáveis da condição humana). Em seu Discurso do Método, Descartes a definiu como “a capacidade de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso... é por natureza igual em todos os homens; logo, a disparidade de opiniões não provém do fato de umas serem mais racionais do que outras, mas apenas de conduzirmos nossos pensamentos por caminhos diferentes, sem levar as coisas em consideração. Não basta ter o espírito sã; o principal é exercê-lo bem”. Por este conceito cartesiano, são a clareza, o encadeamento necessário e a correlação indubitável dos atos do pensamento que caracterizam a razão, fazendo-a diferir da simples “opinião” (que os gregos chamavam *doxa*). Como capacidade distintiva do ser humano, o que lhe permite estabelecer relações comunicativas de grande complexidade, a razão abrange pelo menos três sentidos: 1) é a consciência intelectual que leva o homem ao conhecimento e à ação sobre o mundo exterior; 2) é a consciência intelectual e moral que favorece o autoconhecimento e a ação reguladora sobre a vida interior e emocional; 3) é a consciência intelectual e moral que induz o homem a prescrever e a valorizar normas gerais de comportamento ou de ações éticas, de mútua responsabilidade social, com a finalidade de alcançar, tornar melhor ou conservar o bem-comum. Tais sentidos constituem a chamada *razão subjetiva*. Um quarto sentido é o de se atribuir à realidade da natureza um modo *racional* (ordenado) de se manifestar em suas causas, efeitos e relações internas, pois somente assim se torna possível a compatibilidade entre a razão subjetiva (humana) e os fenômenos naturais. A natureza como manifestação racional é então denominada de *razão objetiva*. Em comum, as razões subjetiva e objetiva operam de modo a refletir (no primeiro caso) e a assinalar (no segundo) que há causas e interrelações compreensíveis na vida humana, bem como causas, interrelações e efeitos necessários nos fenômenos naturais. A esse princípio, que assegura as possibilidades do pensamento, do entendimento e do conhecimento, dá-se o nome de *razão suficiente* ou causalidade. Na filosofia kantiana, em particular, a razão é dita também o “sujeito do conhecimento”, no sentido de estar configurada como estrutura inata, pura, isto é, sem

conteúdos, preexistente em todos os seres humanos e, portanto universal. A razão, como estrutura a priori, é ativada primeiramente pela *sensibilidade* (conferir), ou seja, pelas percepções sensoriais ou conjunto dos sentidos (formas, cores, grandezas, sucessões temporais, etc); a organização subsequente desse material sensível, que a razão é capaz de absorver ou perceber, é realizada pelo *entendimento*, ou atividade *intelectual*, em forma de idéias e conceitos. Existem ainda três outros princípios da razão formulados pela lógica clássica (consultar) – identidade, não-contradição e terceiro excluído. A razão subjetiva atua por intermédio de duas modalidades nem sempre excludentes: 1) *intuição* ou compreensão instantânea, não mediatizada, de um objeto ou fenômeno, sem o recurso de demonstrações. Diz-se intuição sensível quando a compreensão provém das qualidades captadas pela sensibilidade (cores, dimensões, distâncias, etc). Intuição intelectual é uma visão imediata ou repentina, mesmo quando resulta de juízos e raciocínios anteriores, que poderiam ou não levar à conclusão obtida. O “penso, logo existo” de Descartes é um exemplo clássico; 2) *raciocínio*, ou razão discursiva, que atua por investigações, demonstrações, análises e sínteses. Nesse caso, a razão possui três outros procedimentos básicos: 2.1) indução – a formulação de leis ou de constantes, baseada em fenômenos particulares assemelhados, que possam ser generalizados; 2.2) dedução – procedimento inverso ao anterior, pois tem início em uma teoria geral anteriormente aceita ou bastante provável, para se aplicar aos casos particulares; 2.3) abdução – forma semelhante à indução, mas que não se processa de maneira instantânea, senão que de modo mediato. É a reunião progressiva de sinais ou de indícios que vão sendo interrelacionados e levam a conclusões não indubitáveis, mas possíveis, tal como ocorre nos enredos policiais (termo introduzido por Charles S. Peirce). Existem ainda vários outros qualificativos para a atividade racional. Entre outros: razão analítica – quando aplicada à classificação, à dedução ou decomposição de grandes conjuntos de elementos ou fatores; razão concreta – normalmente atribuída às descrições dos fenômenos ou às narrações de tipo histórico-cronológico; razão prática – que se ocupa da vontade em confronto com a moral, ou dos interesses particulares frente aos gerais, éticos e universais; razão instrumental – oposta à razão prática, pois que devotada exclusivamente aos aspectos técnicos ou funcionais, sem que se discutam ou se considerem as finalidades ou efeitos éticos ou sociais decorrentes; razão dialética – verificar Dialética. A ciência contemporânea, e por seu intermédio a filosofia atual, chegaram a conclusões que desmentem, em parte, ou põem em dúvida certos princípios lógicos tidos como clássicos (identidade, não-contradição) e de razão suficiente quando aplicados aos processos naturais. Por exemplo, a dupla natureza da luz (onda e partícula), a realidade extremamente complexa e oposta das reações intercelulares e intramoleculares, as chamadas *cesuras microscópicas*, a teoria da simbiogênese para o desenvolvimento da vida, a indeterminação dos fenômenos quânticos ou a teoria da relatividade que põe as leis da física na dependência do observador. Ainda assim, é evidente que a própria razão foi e tem sido a mais poderosa forma de reflexão, de proposição, de ordenamento e de percepção da própria falseabilidade dos princípios e dos raciocínios discursivos. Inclusive daqueles que contrariam os antigos pressupostos e conclusões. Sob tal aspecto, a razão continua a demonstrar-se como o critério mais adequado para a conquista do conhecimento e de uma pacífica, justa ou civilizada convivência humana (consultar, adicionalmente, os itens Conhecimento, Pensamento e Iluminismo/Ilustração). 2. Prova ou conjunto de argumentos que procuram estabelecer a veracidade de certas relações entre as coisas e fenômenos, sejam estes materiais ou espirituais.

READY-MADE. *DADÁ-DADAÍSMO

REAL, REALIDADE

1. Em princípio, considera-se como real o que existe em ato, de fato, no mundo exterior, e não o que é apenas possível, assim como o que se refere a um objeto ou fenômeno, e não à sua denominação (ao nome). Por conseguinte, a realidade diria respeito ao modo de ser da coisa, independentemente da mente humana ou de sua interferência, diferindo, portanto, da idealidade (do ser-ideal ou de algo fictício, ilusório, puramente imaginado). Embora o conceito de real-realidade tenha nascido no século XIII com a escola de Oxford (Duns Scot), tal preocupação filosófica já estava presente na Grécia. Parmênides, por exemplo, identificou o ser (o que é) com o pensamento, com a idéia. Platão, ainda que aceitando a existência das coisas no mundo sensível, mas na qualidade de “sombras”, atribui às Idéias o estatuto de máxima realidade (mundo verdadeiro e uno). Quanto a Aristóteles, o real exprime-se pelo conjunto de uma substância (*ousía*, essência) que permanece (que era e continua a ser), da matéria e da forma. Em Scot, a realidade (*haecceitas*) indica a individualidade de um ente, a sua existência singular. Com a perspectiva cartesiana de que o objeto do conhecimento humano é antes de tudo a *idéia*, e o pensamento a garantia primeira da realidade, tornava-se problemática a existência real ou autônoma das coisas. Mas o próprio Descartes assegurou a existência dos fatos reais a partir da veracidade divina e da impossibilidade de um “Deus Enganador” que permitisse ao ser humano ter idéias ou juízos que nada representassem de efetivo. Há, pois, uma realidade espiritual do conhecimento (*res cogitans*) e uma realidade material, caracterizada pela extensão (*res extensa*). Já o empirismo entendeu a realidade como aquilo que é percebido, e não como a evidência da coisa em sua autonomia. Ou seja, com a filosofia moderna, instaurou-se a dúvida sobre a *transparência* da realidade, sobre a sua inteligibilidade: pode o real adequar-se inteiramente ao pensamento do sujeito que conhece ou deve o pensamento ultrapassar os fatos como eles apenas aparecem, transportando-se para o objeto? Schopenhauer afirmou que a existência ou a “essência dos objetos intuíveis” fundamentava-se na *ação* sobre o sujeito e sua representação. O que porventura estiver fora desta *ação sobre* não pode ter existência real. Numa linha de pensamento assemelhada, Wilhelm Dilthey atribuiu a realidade das coisas à condição delas exercerem uma *resistência* a qualquer tipo de movimento ou transformação. Heidegger, por sua vez, procurou eliminar a dúvida sobre a presença real do mundo exterior, pois o homem, o ser-aí, já está, desde o princípio, imerso no mundo das coisas. Esta facticidade exclui um sujeito desprovido de mundo, posto no vazio, e o problema se encontra então na maneira como as coisas reais se relacionam como o homem. De qualquer forma, as relações entre o real e o conhecimento que dele se possa ter conduzem à necessidade de serem estabelecidos critérios de verdade.

2. No terreno da estética, os fenômenos artísticos são produzidos de modo fluido ou ambíguo, no sentido de terem e não terem realidade própria. Como representações que são, ainda que naturalistas ou veristas (miméticas), as artes instituem imagens artificiais, fictícias, ilusórias, ou seja, constroem uma segunda realidade que se remete a um referencial anterior, externo e material, interno ou psíquico. *Arte. Ao mesmo tempo, no entanto, apresentam-se como objetos sensíveis e inteligíveis que se submetem a leis naturais e constroem o artista em seu processo de elaboração (a *resistência* de que fala Dilthey). Assim, um pintor não pode desconsiderar as propriedades químicas dos pigmentos e das tintas, um arquiteto não consegue eximir-se da gravidade e das relações de força, nem um músico poderia compor com frequências sonoras humanamente inaudíveis (mas existentes).

REALISMO - NATURALISMO

Literatura e cotidiano social - Literariamente, o romantismo não foi indiferente à observação e à influência do real. Mas quase sempre o recusou, como se a busca idealizada de outras vidas e relações, a preferência pela imaginação livre e subjetiva, povoada por sonhos, desejos, mistérios e fantasias sentimentais pudessem ou revelar os mais díspares e profundos movimentos da alma, ou reconstruir um mundo melhor, pois menos degradado.

Já o realismo, reagindo a esses distanciamentos, ora temporal ou geográfico, ora social, propôs-se a agarrar os fatos materiais como se apresentam, selecionando os essenciais ou significativos, a respeitar os comportamentos e as soluções humanas em sua plausibilidade, a descrever em minúcias a vida contemporânea, com suas contradições, anomalias e grandezas. E os mais pródigos domínios dessa nova eleição estética do século XIX foram sem dúvida o romance e o teatro.

A partir de 1830, a contra-revolução francesa instituiu o modelo de um novo poder, isto é, consolidou a aliança entre a nobreza reinante e a grande burguesia de fato decisória. O darwinismo biológico (apesar das condenações cristãs) e o utilitarismo liberal conjugaram-se para justificar a sociedade industrial como um campo de luta natural, destinado à sobrevivência dos mais fortes. Momento em que “o racionalismo econômico que acompanha a par e passo a industrialização progressiva e a absoluta vitória do capitalismo, o progresso das ciências exatas e históricas (o autor refere-se aqui aos seus primeiros grandes estudiosos, como Augustin Thierry, Tocqueville e Michelet) e o cientismo filosófico geral que com ele se relaciona, a experiência repetida de uma revolução falhada e o realismo político que daí resulta – tudo isso prepara o caminho para a grande batalha contra o romantismo, que permeia a história dos cem anos seguintes” (A. Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*). Época do “compromisso vitoriano”, que Chesterton resumiu nas seguintes particularidades: liberalismo político, positivismo científico, fé no progresso material, crença exterior nas disposições e mandamentos protestantes, conservação das regras sociais aristocráticas, caridade cristã compensatória, opressão das classes operárias e imperialismo econômico. A liberdade preferida era a econômica, o direito inviolável da competição, segundo a Escola de Manchester.

Os “romances de costumes” de Honoré de Balzac, como *Gobseck* (1830), *A Mulher de Trinta Anos* (1831), *O Coronel Chabert* (1832), *Eugénie Grandet* (1833) e *Pai Goriot* (1834-1835) instauraram o realismo das cenas privadas e cotidianas, nas quais se refletem as instâncias gerais da sociedade da época. Seus personagens elevam-se à condição de tipos representativos da diversidade ou das variadas “espécies sociais”. Exposto o quadro ambiental preliminar, segue-se o retrato pessoal, abordado do exterior – o físico, os modos de se vestir e de falar, o comportamento manifesto – compondo-se então o caráter de suas criaturas. Segundo o próprio autor, “A sociedade francesa seria ela mesma a historiadora, não sendo eu senão o secretário”. Em sua *Comédia Humana* (consultar), encontramos então a história dos novos valores mercantis em que “o dinheiro é o único Deus moderno no qual se tem fé” (*A Prima Bete*), dos cinismos e ambições por eles geradas, as artimanhas jurídicas para salvaguardar as grandes fortunas, a corrupção e os labirintos das burocracias que corróem todas as possíveis virtudes e moralidades, públicas ou privadas.

Mesmo Stendhal, espírito romântico e de salão, para quem o ser humano é sempre guiado pelo prazer, pela “caça à felicidade”, e que se entregou a reflexões psicológicas e quase científicas sobre o amor (*De l'Amour*, obra de 1822), já não se deixa conduzir primordialmente pela imaginação. *N'O Vermelho e o Negro*, a narrativa procura desenvolver-se como reconstrução de um fato real, jornalístico, ou, como admitiu o autor, de uma autêntica “crônica de 1830”. Quadro da sociedade, de suas classes e

costumes políticos, no qual o herói, Julien Sorel, é um sedutor ambicioso em busca de ascensão e fortuna, mesmo à custa de traições e tentativa de assassinato. Seu estilo renega as efusões mais líricas de um Chateaubriand, preferindo o “tom positivo”, uma frieza maior de análise e de comentário.

No final da década de 40, também Champfleury (Jules Husson) adotou decididamente o realismo em seus romances – *Chien-caillou, fantaisie d'hiver* (elogiado por Victor Hugo) e *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, além de lançar um manifesto em defesa desta nova visão social e artística, extensiva à pintura, nas figuras de Daumier e de Courbet.

Se ao menos na Europa o romantismo e o realismo competiam até a década de 50, a segunda poética acabou por se consolidar com a publicação de *Madame Bovary*, em 1857 (ver Bovarismo). Até então, no próprio Gustave Flaubert conviviam dois sujeitos distintos: “um que é apaixonado pelos protestos, por lirismos, pelos grandes vôos de águia, pelas sonoridades das frases e dos cimos das idéias; outro que escava e vasculha a verdade, tanto quanto possa, que gosta de acentuar os pequenos fatos cotidianos, tão poderosamente quanto os grandes, que quereria vos fazer sentir quase materialmente as coisas que reproduz”. Com *Bovary*, portanto, Flaubert escolheu definitivamente a “verdade dos pequenos e grandes fatos”, a tragédia do provincianismo romântico, arrastando consigo, desde então, as formas da narrativa. Ou ainda, em suas palavras, “é preciso partir do realismo para alcançar a beleza... com a imparcialidade que se destaca nas ciências físicas”.

À diferença de Balzac, que escrevia rápida e compulsivamente, sem grandes requintes estilísticos, Flaubert lutava com os ritmos frásicos, buscando sempre uma criteriosa colocação dos adjetivos. Mesmo no mais poético de seus romances, *Salambô*, transposto para a Cartago de Amílcar, no século III, o autor não abandonou os escrúpulos realistas. Debruçou-se durante anos sobre textos antigos, como o do cronista Políbio, visitou a Tunísia, tudo na tentativa de aproximar-se do verossímil ou, pelo menos, do provável. Nos demais, como *A Educação Sentimental*, *Bouvard e Pécuchet* ou *A Tentação de Santo Antão*, detalhadas análises de psicologia, as incisões no real desvelam sua profunda incredulidade e pessimismo relativamente à criatura humana e sua natureza.

Caso raro na literatura foi o dos irmãos Goncourt, Edmond e Jules. Tendo começado por ensaios históricos, sociológicos ou de arte, logo passaram à literatura ficcional, não apenas mantendo a parceria anterior como o princípio da documentação exaustiva a respeito dos ambientes, dos hábitos e das relações sociais contemporâneas. No ideal de ambos propunha-se “a mais viva impressão da verdade humana”. Juntos escreveram romances como *Charles Demailly*, *Manette Salomon*, *Irmã Filomena* ou *Germinie Lacerteaux*, centrados em personagens prosaicos da pequena burguesia. *Germinie Lacerteaux*, por exemplo, é uma das primeiras narrativas dedicadas a um caso de progressiva histeria feminina, obra que, na confissão de Zola, o fez despertar para o naturalismo.

Antipoético como Stendhal, o alemão Gustav Freytag retratou, de maneira cômica, mas favoravelmente, os novos literatos populares que a imprensa absorvia para o entretenimento da classe média (*Os Jornalistas*), defendendo ainda, no romance *Débito e Crédito*, as virtudes da burguesia comerciante, para ele também um símbolo do nacionalismo pátrio, tanto quanto as velhas linhagens prussianas. Assim, ao contrário da maioria dos realistas, Freytag manteve-se um adepto do conservadorismo burguês, inclusive no teatro. Em sua *Técnica de Dramaturgia*, defendeu os dramas nos quais se evitassem “discórdias dolorosas, perversões sociais, o despotismo dos ricos e os tormentos dos oprimidos”.

Em William Thackeray desfilam os mais variados tipos vitorianos, personagens favoritos de suas denúncias morais. Sua veia humorística é destilada, no entanto, com refinamento, sem jamais precipitar-se na acidez. A Feira das Vaidades e O Livro dos Esnobes (termo por ele inventado) demonstram, com exatidão sociológica e conformada desilusão, a falsidade dos hábitos e o anacronismo das regras sociais. Olhar crítico semelhante, embora seco ou muito mais circunspecto, encontra-se em Anthony Trollope. Anti-sentimental por natureza e espantosamente metódico, Trollope veio a ser um émulo de Balzac na Inglaterra. Entre seus 46 romances, dedicados à vida morna e materialista das camadas burguesas, destacam-se *Barchester Towers* e *The Warden* – quadros demonstrativos da vida dos eclesiásticos anglicanos, homens mais econômicos e políticos do que religiosos – e “The way we live now”, síntese da sociedade vitoriana, como o próprio título sugere.

As obras narrativas de Giovanni Verga (contos e romances) tiveram o intuito de construir um painel minucioso dos ambientes e das mentalidades rústicas dos camponeses da Sicília, assim como das esperanças e desventuras da baixa classe média de sua ilha natal (*I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*). Expressando um fatalismo comum aos escritores da corrente, e posto em maior evidência pela situação italiana da época, foi alcunhado ora “o Homero da Sicília moderna”, ora “o Balzac italiano”, revelando-se um estilista ao mesmo tempo sóbrio na composição e requintado na escolha das palavras.

Na Rússia, o realismo implantou-se como ponta-de-lança para o julgamento e a censura às condições semifeudais de vida dos camponeses, aos sofrimentos do povo miúdo e aos abomináveis privilégios aristocráticos. As visões reformistas apregoadas pelos literatos da segunda metade do século vieram amparadas pelas perspectivas liberais e nem sempre otimistas de latifundiários envergonhados com o atraso da “mãe russa” e com a supremacia européia. Entre eles, Ivan Gontcharov (Oblomov), Ivan Turgeniev (Diário de um Caçador, Pais e Filhos) ou Mikail Saltykov (A Família Golovliev, Esses Senhores de Tachkent). Mas também pelas acusações utópico-revolucionárias de intelectuais burgueses, representados por Alexi Herzen (De Quem é a Culpa?) e Nikolai Tchernichevski (Que Fazer?).

À dupla sucessora de Gogol e Turgeniev – Leon Tolstoi e Fedor Dostoievski – coube, no entanto, as maiores repercussões sobre a literatura ocidental. Tolstoi, de família aristocrática e latifundiária, foi ao mesmo tempo um individualista confesso, inimigo do Estado, e um idealista reformador e moralista. Aos 27 anos escreveu em seu Diário que, embora fosse amante das virtudes e da glória, optaria, numa situação extrema, pela última. Mas também escreveu (e buscou obter, após a conquista da notoriedade): “Uma conversação sobre a divindade e a fé conduziram-me a uma grande idéia, para cuja realização sinto-me capaz de dedicar toda a vida. Esta idéia é a fundação de uma nova religião que corresponda ao nível de desenvolvimento da humanidade, a religião de Cristo, mas sem dogma nem mistério, uma religião prática que não prometa a felicidade da vida futura, senão que a realize na terra”. Compôs um vasto painel da cultura russa (Guerra e Paz, 1869), entrelaçando a vida privada de gerações familiares com a história do século. Uma epopéia em prosa praticamente inigualável, na qual se fundem dramas amorosos a eventos sociais e políticos. Criou em seguida a “madame Bovary russa”, Ana Karenina, vítima das eternas mentiras masculinas, para depois entregar-se ao seu catolicismo místico, depositando esperanças salvacionistas na adoção de uma vida agrária simples, “à Rousseau”, de estrita observância evangélica. São desse período final obras como Minha Confissão, O Reino das Trevas, A Morte de Ivan Ilitch e Ressurreição.

Dostoievski (Humilhados e Ofendidos, Crime e Castigo, Os Demônios) é um dos autores mais angustiados da história do romance. Possuidor de uma rara perspicácia

psicológica, escreveu narrativas para expor suas enormes e ambíguas preocupações ético-religiosas e políticas, refletidas em personagens indecisos, flutuantes e perturbados. Motivo, por sinal, da disparidade de interpretações entre críticos e ensaístas. Seu realismo é único porque atravessado pela constância do Mal, pelo irracionalismo inevitável da violência, a força que comanda as relações e os desejos dos homens. Se não há como escapar a tal determinismo, o que pode ser salvo, como alcançar a redenção? Muito de sua obra guardou ainda os traços de uma juventude revolucionária. Condenado nessa época à morte, teve a pena comutada de última hora, cumprindo quatro anos de prisão e de trabalhos forçados na Sibéria, o que reconstituiu no sombrio Recordação da Casa dos Mortos. E, no entanto, acabou exaltando o tzarismo e a supremacia da igreja ortodoxa na condução dos espíritos nacionais. Diferentemente de Tolstoi, liberal e ocidentalista, conservou-se um arraigado eslavófilo. Os conflitos ideológicos, os seus e os da Rússia, encontramos em Os Irmãos Karamazov. A família é aí a Grande Pátria, na qual convivem e se dilaceram princípios encarnados. Por isso, o realismo de Dostoievski adquire uma configuração à parte, carregada de simbolismos existenciais e teológicos.

Esse aspecto de dubiedade ou de diversidade de entendimento também aparecerá mais tarde nos romances de Kafka. Tomando-se O Castelo como exemplo, tem-se a interpretação mística ou alegórica de Max Brod, seu amigo pessoal, para quem a aventura do protagonista é a da procura de um deus que jamais se revela integralmente à compreensão humana. Já para Walter Benjamin, a interpretação realista seria mais correta. Ou seja, o caráter asfixiante da vida moderna, incluindo o sentimento de relações inúteis e absurdas, é fornecido pelas grandes burocracias modernas e suas inumeráveis artérias de grandes e pequenos poderes.

Após suas primeiras experiências na construção de estruturas e enredos de caráter romântico ou romanesco, Machado de Assis evoluiu com mais vigor para o realismo psicológico, cujo marco decisivo encontra-se nas Memórias Póstumas de Brás Cubas. Para alguns comentadores de sua produção, essa passagem construiu-se gradualmente. “Em 1875 – escreve Afrânio Coutinho –, já ele havia quebrado a tradição da narrativa romântica. Já então rompia evidentemente com o linear na narrativa, com o copioso, usando aquela técnica da concentração e eliminação, tão característica de sua arte. O conto foi a dura escola em que se exercitou para atingir a maturidade do método que seria o seu, subordinando a narrativa à análise dos caracteres”. De maneira semelhante, afirma Astrojildo Pereira: “a ruptura, que se processa dialeticamente, nega e não nega o passado, mas conserva dele, como herança útil, o que permanece vivo e luta por sobreviver no presente”. A partir de então, seguiram-se Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacó e Memorial de Aires, entremeados pelos contos de Papéis Avulsos, Histórias sem Data, Várias Histórias, Páginas Recolhidas e Relíquias da Casa Velha.

Com o realismo, Machado aprimorou o estilo fino, arguto, artesanalmente elaborado, e a noção da vida como uma experiência radicalmente solitária, suportável apenas pelas ilusões e as simulações que possamos criar em seu breve intervalo. Daí as contradições insuperáveis de seus personagens, a simplicidade das tramas, o humor permanente e desencantado dos comentários.

Um realismo epigônico teve continuidade com Coelho Neto, ainda romântico, imaginativo e verbalista em suas narrativas iniciais (Miragem, O Rei Fantasma), mas que se encaminhou para uma produção documental a partir de Inverno em Flor (1897), nitidamente naturalista, pois que baseado na hereditariedade da loucura. Em seguida, vieram os romances de testemunho ou fundo histórico, em que se conserva o estilo ornamental e adjetivado – O Morto (revolta da Armada), A Conquista (a jovem boêmia

literária do final do império), culminando naquela que é considerada a sua obra-prima, Turbilhão (1906), o mais formalmente despojado e áspero de seus romances.

Foi ainda a estética literária realista aquela que primeiro estimulou a exploração das particularidades regionais brasileiras, largamente integradas ao modernismo posterior. Esse regionalismo de fatos, de linguagens, de características sociais, econômicas ou ainda extraído do imaginário popular encontrou no gaúcho Simão Lopes Neto um contista de grande argúcia e sensibilidade, como o comprovam as suas Lendas do Sul, de 1913 (O Negrinho do Pastoreio, M'Boitatá) e os Contos Gauchescos. Seguiu-lhe o caminho o paulista Valdomiro Silveira, cronista verossímil do mundo interiorano e caipira, recriado na coletânea de contos Os Caboclos (1920).

Narrativa e determinismos - O termo naturalismo veio a ser atribuído, inicialmente, ao grupo de escritores franceses – Paul Alexis, Henri Céard, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique e Guy de Maupassant – que, reunido sob a liderança de Émile Zola, defendeu um realismo muito mais determinista, exemplificando-o numa coleção de novelas intitulada “Les Soirées de Medan” (1880). Logo depois, o próprio Zola expôs os princípios em três manifestos: O Romance Experimental, O Naturalismo no Teatro e Os Romancistas Naturalistas.

As teses fundamentais do naturalismo basearam-se, ao mesmo tempo, no materialismo evolucionista e biológico de Darwin, no determinismo psicológico de Hippolyte Taine, ou seja, na subordinação do comportamento psíquico às condições fisiológicas, biológicas ou naturais e na aceitação das influências do meio socioeconômico, que então determinariam o indivíduo e suas reações. Por condições fisiológicas dever-se-ia ainda entender os impulsos inatos, a “bestialidade humana” subjacente, bem como os hereditários. “Nosso herói, escreveu Zola, não é mais um puro espírito, o homem abstrato do século XVIII, mas o sujeito *fisiológico* de nossa ciência atual, um ser composto de órgãos e mergulhado num *meio* do qual está penetrado a todo momento... Todos os sentidos agem portanto sobre a alma. Em cada um de seus movimentos, a alma será precipitada ou refreada pelos sentidos (visão, audição, gosto, etc). A concepção de uma alma isolada, funcionando no vazio, tornou-se falsa... Isto não é a vida”. Com esta assumida “doutrina literária”, Zola empreendeu então a série de 20 volumes dos Rougon-Macquart, nos quais se tecem as histórias “natural e social” de cinco gerações de uma família, irradiando-se por toda a sociedade contemporânea. A grande sucessão dos fatos envolvem hábitos provincianos, o mundo das finanças, os ambientes eclesiásticos, dos políticos, dos agricultores, dos artistas e as conseqüências de uma guerra para todos. Com Zola e seus adeptos, o naturalismo descobre a vida da nova classe proletária, a que se organiza e se revolta, fazendo-a emergir a um plano de destaque no mundo da literatura.

Guy de Maupassant, acima de tudo um mestre dos contos e novelas, passou do naturalismo áspero, agressivo e sarcástico de uma primeira fase (*Boule de Suif*, *La Maison Tellier*, *Mademoiselle Fifi*, *Les Contes de la Bécasse*), a um realismo contido, menos satírico, no qual consegue revelar maiores simpatias pelos deserdados ou injustiçados (*Miss Harriet*, *Monsieur Parent*, o romance *Une Vie*). Sua técnica, em peças curtas, consistiu numa visão quase instantânea desses “fatos prosaicos e insignificantes que invadem a nossa existência” e aos quais se misturam a aridez das situações e a caracterização bem delineada de tipos populares e burgueses. Os desfechos, que se tornaram exemplares, isto é, “à moda de Maupassant”, contêm quase sempre uma reviravolta inesperada. Pintura sempre viva, mas continuamente pessimista da criatura humana.

Eça de Queirós (O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias, A Relíquia) tem sido considerado o mais bem sucedido naturalista entre os literatos de língua

portuguesa, alguém que também se debruçou sobre “o áspero estudo da natureza humana”. E se há razões para tal qualificativo, deve-se observar, no entanto, que a ironia sutil e o sensualismo de Eça o distinguem claramente de Zola. Sem ter tido a pretensão de construir um panorama integrado da vida portuguesa no último terço do século XIX, ainda assim é possível reunir seus romances e apreender o modo de vida e de pensar de suas gentes diversas: a ignorância e o misticismo dos provincianos, o conservadorismo exterior do clero, disfarçando a impudência interior de suas alcovas, o reacionarismo político das elites aristocráticas, mancomunadas com a grande burguesia comercial para a manutenção do “status quo”, o atraso material e a decadência cultural de todo o país. Sua mordacidade é a denúncia pela caricatura, típica daquele distanciamento dândi que já não deposita esperanças em seus contemporâneos, e só encontra refúgio nos prazeres estéticos.

Se o naturalismo pendeu para uma concepção pessimista da criatura e da vida humanas, para a crítica universalista dos instintos “bestiais”, recriminando-os com desespero ou sarcasmo, e até mesmo assumindo uma atitude incrédula frente ao progresso material, então podem ser considerados naturalistas escritores como: o francês Jules Vallès (autor de três romances de formação, tendo por herói autobiográfico Jacques Vingtras – a criança, o formado, o insurreto); os espanhóis Blasco Ibañez (sobretudo em seus primeiros romances – Arroz y Tartana, La Barraca, Cañas y Barro) e Pérez Galdós (Fortunata e Jacinta, Dona Perfeita, Gloria, A Família de León Roch); o poeta e romancista inglês Thomas Hardy (Longe da Insensata Multidão, Tess de D’Urbeville, Judas, o Obscuro), cujas histórias, na opinião de T.S. Eliot, constituem verdadeiros momentos de “sadismo para leitores”; ou ainda os neonaturalistas Theodore Dreiser (*Sister Carrie*, *Jennie Gerhardt*, Uma Tragédia Americana), retratista das turbulências do sexo, dos detalhes sociais, moralmente angustiado por perceber que a pequenez de espírito, a mentira e a falta de escrúpulos são meios necessários para o sucesso, embora este seja igualmente ilusório, e Somerset Maugham (Servidão Humana, Giulia Lazzari, Os Fatos da Vida), implacável em sua descrença e na desmistificação das “qualidades superiores” do espírito humano – amor, generosidade, honestidade.

As primeiras décadas do século XX dariam renome mundial a dois autores filiados ao estilo. O maior deles, Thomas Mann (Os Buddenbrook, Morte em Veneza, A Montanha Mágica), foi um admirador simultâneo de Goethe, Flaubert, Zola e dos romancistas russos, preocupando-se com a decadência dos valores éticos no mundo capitalista. Escritor “clássico” pela estruturação das narrativas, e dotado de grande capacidade de análise sociológica, procurou mostrar como as sensações de declínio se exteriorizavam nos comportamentos psicológicos, nesta sensibilidade de estetismo refinado, mas algo doentio, substituto dos valores afirmativos da vida. Quanto a Roger Martin du Gard, veio a ser o último “historiador” social da burguesia francesa com o romance Jean Barois e a série familiar d’Os Thibault. No primeiro, du Gard retrata os conflitos entre o racionalismo laico e o medo místico da ausência de Deus; no segundo, evoca as lutas religiosas entre protestantes e católicos, e as políticas, entre conservadores e revolucionários.

Em um balanço da corrente, o historiador húngaro Miklós Szabolcsi salientou: “O realismo, desabrochado na metade do século XIX, não murcha nem se esvai no final do século: diferencia-se e enriquece-se... Por isso mesmo, uma das obras sintetizadoras da época é Os Buddenbrook (1901) de Thomas Mann... O que caracteriza Anatole France, escritor popular no período compreendido pela virada do século e que, de certo modo, acabou relegado a plano secundário, é um realismo que não mascara o escárnio. A história é marcada pelo ceticismo, pela ironia e pelo relativismo em suas obras... A obra de Joseph Conrad é o terceiro exemplo da vitalidade e das variações do realismo.

Viagens de navio, paisagens exóticas, aventuras, acontecimentos selvagens e violentos constituem as nervosas histórias desse escritor de origem polonesa. Mas tudo isso é exterioridade e simples pretexto para descrever o comportamento humano. O que o motiva é o funcionamento dos instintos, o mecanismo do poder e o comportamento muitas vezes irracional das multidões e grupos". O realismo "tardio", às vezes impregnado de simbolismo, prosseguiria então nos escritos de Romain Rolland (Jean-Christophe), da neozelandesa Katherine Mansfield (Pensão Alemã, Felicidade), do russo Maxim Gorki (Infância, Ganhando meu Pão) ou do dinamarquês Martin Andersen Nexø (Pelle, o Conquistador, Ditte, a Filha do Homem).

No âmbito nacional, o naturalismo aqui aportou nas obras de Inglês de Souza: O Cacaoalista e História de um Pescador (ambas de 1876), O Coronel Sangrado (1871) e O Missionário (1891), a melhor dentre elas, tendo por tema os antagonismos entre fé, razão e a vida medíocre de uma cidade do interior paraense, insuportável para os sonhos do jovem padre Antônio de Moraes. A concepção destes romances parte do pressuposto de que o comportamento humano está fortemente condicionado pelo meio sociogeográfico, correspondendo a uma síntese dos hábitos adquiridos e das predisposições familiares, restando um mínimo de possibilidades para a evolução das personalidades individuais.

Aluísio Azevedo, no entanto, veio a ser o nome de maior vulto da corrente. Tirante o romance de estréia (Uma Lágrima de Mulher) e os textos folhetinescos que escreveu para jornais, por estrita necessidade de sobrevivência, suas melhores obras estão imbuídas da vontade de elaborar grandes quadros sociais da vida brasileira: O Mulato, Casa de Pensão, O Coruja e, principalmente, O Cortiço. Este último é um símbolo da luta pela ascensão social, aquela em que os fins justificam todos os meios. Nele se ultrapassam as desavenças entre os dois personagens de frente (João Romão e o Comendador Miranda), para expor-se em detalhes a vida pobre e conturbada de toda uma coletividade de trabalhadores, que a urbanização caótica já faz surgir marginalizada.

Também adepto do naturalismo, o abolicionista e republicano Adolfo Caminha demonstrou em seus romances ser possuidor de uma linguagem fluente, não se furtando a tocar em assuntos tabus para a época, como o homossexualismo de Bom Crioulo. Embora pouco lembrada hoje em dia, essa narrativa, e seu último romance, Tentação, levaram Lúcia Miguel Pereira a equipará-lo a Azevedo.

Teatro da impiedade - Na segunda metade do século, a literatura dramática seguiu o caminho aberto por Balzac, naquilo que tinha de anti-romântico. Na própria França, Émile Augier (*Le Gendre de M. Poirier*, *Les Effrontés*, *Maître Guérin*) colocou em cena os personagens "antipoéticos" dos vários estratos burgueses do segundo império, reivindicando, em teses "utilitaristas", um comportamento moralista nem sempre "real". Em sentido contrário veio Dumas Filho (*Le Demi-Monde*, O Filho Natural), cuja famosa Dama das Camélias relata a história da "prostituta virtuosa", sacrificada por aqueles mesmos valores de Augier.

Os críticos concordam, no entanto, que a dramaturgia francesa esteve muito aquém da narrativa contemporânea. John Gassner, por exemplo, é de opinião que "mais fascinados pela teatralidade pura do que pela alta arte da dramaturgia, os franceses não criam condições para o nascimento de um único dramaturgo de verdadeira proeminência; e suas contribuições ao realismo... foram de ordem instável. Tentaram criar peças realistas e naturalistas, mas raramente buscaram e atingiram a dramaturgia assentada em significados. A principal realização do teatro francês foi, em sua maior parte... uma intensificação na apresentação das relações no amor e no casamento, mais do que uma experimentação de idéias e condições sociais".

A ser talvez recuperado, Henri Becque sustentou uma visão naturalista e impiedosa sobre as sociedades comerciais (em *Os Corvos*), podendo também o casamento ser uma dessas formas de troca ou de ajuste financeiro – o triângulo amoroso de *A Parisiense*. Sua franqueza e o humor pessimista descarnaram verdadeiras “fatias de vida” da época, na qual homens e mulheres já se atreviam a fazer “qualquer coisa”, pois com a indiferenciação dos valores privados não restava mais nenhum sentimento trágico. Daí suas peças e as de alguns seguidores serem conhecidas como “*comédies rosses*” (comédias mordazes), aquelas em que a ruína moral está convenientemente recoberta pela fachada dos bons modos.

Os grandes mestres do realismo vieram sem dúvida do norte. Caso do norueguês Bjornson (ou Bjoernson), que começou por escrever peças românticas em prosa (Entre as Batalhas, *Os Recém-Casados*), para em seguida aderir às “teses” de Augier, levando-as também aos terrenos político e social, e não apenas sexuais ou familiares. Delatou a venalidade corriqueira da imprensa (*O Jornalista*, ou *O Redator*), o golpe juridicamente protegido das bancarrotas (*Uma Falência*) e o misticismo religioso (*Além de Nossas Forças*). Contemporâneo e concorrente de Henrik Ibsen, soube elogiá-lo quando este começou no Teatro de Bergen.

A influência romântica, isto é, o retorno ao passado medieval, suas sagas e baladas, marcou as obras do “primeiro” Ibsen – *A Noite de São João*, *Dama Inger em Ostraat*, *A Festa em Solhaug*, *Os Heróis de Helgeland*. Ainda nesse período, pretendia construir uma dramaturgia nacional, baseada em fatos ou lendas nórdicas. A partir de Brand (1865), no entanto, surgia a crítica à sociedade individualista, à mesquinharia contumaz e à pobreza espiritual da classe média. Brand é um pastor arrebatadamente idealista, que sofre e faz sofrer a todos, investindo contra a acomodação do ganho e da segurança mercantilistas. A peça causou fundas impressões, contra e a favor, mas também um grande sucesso de público, o que lhe permitiu um razoável retorno financeiro. *Peer Gynt*, na aparência uma obra cômico-fantásica, é um símbolo de ausência de caráter, do individualismo limite, do oportunismo mais selvagem que o teatro dos últimos duzentos anos criou. De simples pícaro ou moleque travesso, Peer converte-se, ao longo de viagens aventurasas, em sedutor covarde, mercador de escravos, contrabandista e financista sem escrúpulos, para ser traído pelo mesmo tipo de gente, com as mesmas armas e subterfúgios por ele utilizados. Investindo mais concreta ou diretamente contra os interesses e as formas imorais do realismo político e dos negócios, ao qual a prática da mentira e da corrupção parece inerente, e também contra a passividade bovina da “maioria silenciosa”, Ibsen projeta nos operários e nas mulheres – nas classes “oprimidas” – a possibilidade de redenção da sociedade, sem com isso tornar-se um socialista. O que persegue, antes de tudo, fundamenta-se numa exigência moral inequívoca, que refreie o *laissez faire* capitalista.

O período que se seguiu (tendo abandonado a composição versificada) foi o de suas peças mais encenadas, desde então: *Os Pilares da Sociedade*, *Casa de Bonecas*, *Os Espectros*, *Um Inimigo do Povo*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *O Construtor Solness*, *Quando*, *Nós*, *Mortos*, *Despertamos*. Nelas corre um veio comum: a condenação das relações humanas nos tempos modernos (familiares, econômicas, culturais), que negam por fim a felicidade individual, apesar das ilusões da riqueza, do conforto e da liberdade.

Admirador de Ibsen e socialista ameno, mas inimigo de sentimentalismos (incluindo-se aqueles que se poderiam externar aos pobres), polemista mordaz ou iconoclasta inveterado, além de intelectual avesso à “arte pela arte”, Bernard Shaw direcionou o teatro inglês para os lados do racionalismo crítico. Primeiro como jornalista e ensaísta e depois como autor de uma dramaturgia de teses, ou, como a chamou Edmund Wilson, “música de idéias” no palco. Por solicitação do encenador J.T. Grein, que acabara de fundar o Teatro Independente, Shaw recuperou uma peça há muito engavetada, “transformando-a

numa grotesca denúncia realista do sistema de exploração dos cortiços, de corrupção municipal e os laços pecuniários e matrimoniais entre eles e as pessoas agradáveis com rendas 'independentes', as quais imaginam que assuntos tão sórdidos como estes nada têm a ver com suas vidas" (prefácio). Assim, veio a público Casas de Viúvos (1892), seguida por um libelo contra a guerra – Armas e o Homem. A prostituição foi abordada n'A Profissão da Senhora Warren, na qual defende duas concepções: a de que a pobreza é a grande mola da "vida fácil" e a de que é preferível levá-la do que se deixar apodrecer em fábricas ou minas, trabalhando doze horas por dia em troca de centavos. O melhor, no entanto, seria refazer as bases materiais dessa sociedade que enseja o dilema, e apostar numa segura educação. Tese, aliás, da comédia Pigmalião que explicita a diferença entre uma florista pobre e analfabeta e uma verdadeira dama. A desigualdade "não reside em como ela se comporta, mas em como é tratada". Em César e Cleópatra, o imperador é tratado como herói pela ausência de sentimentalismos, donde sua capacidade para a tolerância e julgamentos racionais. A vida quase centenária de Shaw permitiu-lhe escrever uma grande quantidade de peças, com destaque para Homem e Super-Homem, Major Barbara, Dilema do Médico, Verdade Demais para ser Bom, Ândrocles e o Leão, A Casa dos Corações Partidos ou Santa Joana, texto em que demonstra um sincero respeito pela heroína francesa.

As idéias socializantes que começavam a ganhar importância na Alemanha, divulgadas pelos hegelianos de esquerda e pela dupla Marx-Engels, assim como a descoberta literária do naturalismo de Zola e de Ibsen, propagadas pelo crítico e encenador Otto Brahm, conduziram o então jovem Gerhart Hauptmann ao teatro realista. Após exercitar-se na criação de contos, Hauptmann interessou-se pela vida degradada de camponeses e de mineiros de carvão de sua Silésia natal, escrevendo o terrível drama Antes da Aurora (ou Antes do Amanhecer), em 1889. Além da veracidade dos fatos e dos condicionamentos sociais que estariam na origem das relações bestializadas dos personagens, estes se exprimiam com os sotaques e vocabulários característicos de suas condições. A acolhida da peça foi notável, mas Hauptmann só voltaria a causar impacto com Os Tecelões (1892), após duas obras pouco convincentes, versando sobre conflitos familiares. Ao reconstituir, no entanto, uma revolta verídica ocorrida entre operários do "domestic system" (produção capitalista por encomenda), o dramaturgo inovou as possibilidades cênicas, trazendo ao palco toda uma classe em luta e desespero. Premidos pelo desemprego e pela fome, os tecelões agem como os ludistas, invadindo e destruindo a casa e o depósito dos novos teares a vapor (causa das dispensas e da baixa dos salários) do insensível empresário Dreissiger. Já A Pele de Castor é uma comédia magnífica sobre, de um lado, a imbecilidade e a incompetência da burocracia e, de outro, as astúcias ou artimanhas de vida do proletariado lumpen, simbolizado por Frau Wolff, ladra e mulher de ladrão.

"Assim como vou fazer solitário no túmulo, da mesma forma, na verdade, vivo solitário". Essa frase de Anton Tchekov (que até poderia ser machadiana) serve de substrato comum à existência de seus personagens: intelectuais, professores, artistas, profissionais liberais ou funcionários públicos frustrados, incapazes de assumir opções que lhes retirem da futilidade cotidiana. Os homens de seu tempo parecem sofrer de uma impotência inata, de um sentimento de esterilidade do esforço, seja porque nada alcança um sentido verdadeiro, seja porque suas ações não passem de arbitrariedades. Mas ainda assim, Tchekhov os observa com ternura e compaixão, sugerindo, nas entrelinhas, que esta dura sorte talvez não lhes seja merecida. Todas as suas grandes obras (A Gaiota, Tio Vânia, As Três Irmãs, O Cerejal), são pacientes *dramas recolhidos*. Conflitos que transcorrem, externamente, no âmbito privado das famílias e, internamente, no coração de homens e mulheres que, na verdade, prefeririam "viver o restante de sua vida sob outra forma" (como sonha o médico Astrov, de Tio Vânia). Nesse mundo restrito, há

sempre uma circunstância imprevista ou alguém que decepçiona ou degenera (como o irmão Andrei de *As Três irmãs*), impedindo a realização dos mais esperados desejos. Antes de Sartre, já Tchekov encontrava “o inferno nos outros”. Mas apesar de todas as vicissitudes e angústias corriqueiras, há protagonistas que teimam em sonhar, depositando esperanças na determinação de seus princípios ou no futuro, o da geração seguinte.

O tratamento ou a visão realistas no teatro serviram ainda como substratos para as principais obras de autores como o sueco August Strindberg (*O Pai*, *Camaradas*, *Credores*, *Senhorita Júlia*). Observador agressivamente mordaz da sociedade, mas acima de tudo antifeminista visceral, para ele a emancipação da mulher só fazia aumentar o eterno conflito dos sexos e das relações familiares, liberando a “monstruosa possessividade” feminina. Um “segundo” Strindberg viria a aflorar em 1912 na peça *O Sonho*, misto de ocultismo, simbolismo e expressionismo, cujos personagens aparecem e desaparecem, reproduzindo as imagens e as formas desconexas do estado onírico. O estilo contaria ainda com as figuras do proletário russo Maxim Gorki (*Pequenos Burgueses*, *Ralé*, *Igor Bulichov*), do italiano Giuseppe Giocosa (*Amor Infeliz*, *Como as Folhas que Caem*, *O Mais Forte*), e de boa parte da dramaturgia norte-americana da primeira metade do século XX, dedicada, preferencialmente, às amarguras de fundo social e às frustrações das classes médias: Eugene O’Neill (*Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, *Desejo sob os Olmos*), Lilian Hellman (*A Hora das Crianças*, *As Pequenas Raposas*), Clifford Odets (*Paraíso Perdido*, *Desperta e Canta*), Tennessee Williams (*À Margem da Vida*, *Um Bonde Chamado Desejo*, *A Noite do Iguana*) ou Arthur Miller (*A Morte do Caixeiro Viajante*, *Depois da Queda*, *O Preço*).

Poesia - Para a produção poética correspondente ao realismo-naturalismo, consultar, em separado, o verbete Parnasianismo.

Pintura - A denominação de realismo na pintura foi dada pelo pintor francês Gustave Courbet à sua própria concepção plástica e exposição individual feita em 1855, logo após ter tido duas telas recusadas pelos organizadores da Exposição Mundial de Paris, que ali se realizava. Mas os seus precursores já podiam ser estremados na atuação solitária de Camille Corot e entre os artistas da Escola de Barbizon.

Embora vinculado ao estilo e aos temas clássicos do fim do século XVIII, Corot tinha por princípio reproduzir em suas paisagens “escrupulosamente o que se apresentava aos olhos”, de modo mais naturalista que seus contemporâneos. “O sentimento, para Corot, não é um impulso passional, como para Delacroix, tampouco um choque emotivo, como para os paisagistas de Barbizon, mas comunicação e identificação da realidade interior, moral, com a realidade exterior, a natureza... (Ele) intui que essa profunda unidade entre homem e natureza, outrora espontânea, corre o risco de se dissolver porque a sociedade moderna, em seu sólido cientificismo, quer dominar e não mais *sentir* a natureza” (Carlo Argan, *Arte Moderna*).

Essa necessidade de sentir a natureza, de captá-la em um instante rápido e incisivo, também se fez presente na “escola” de Barbizon (uma vila na floresta de Fontainebleau), onde se reuniam Charles-François Daubigny, Narcisse-Virgile Diaz de la Peña, Jules Dupré e Constant Troyon, sob a liderança de Théodore Rousseau. Neles se combinaram algumas facetas de um espírito ainda romântico – a sensação aprazível, bucólica e subjetiva das paisagens campestres – e uma atitude mais realista de crítica social, aquela que recusava a vida artificial e agitada das metrópoles. Pois nessa época intensificavam-se a turbulência política e social e a exploração das massas assalariadas, geradoras dos movimentos socialistas e do Manifesto Comunista. Contestações que explodiram no levante operário francês e na revolução de 48-49, logo esmagados pela aliança das

grandes burguesias financeira e industrial (o 18 Brumário), sob o império de Napoleão III. O paisagismo de Barbizon despertaria desde cedo o entusiasmo da geração impressionista (ver Impressionismo e Pós-Impressionismo).

Com Jean François Millet, a porção realista do paisagismo deslizou para um âmbito social mais nítido. Se os camponeses haviam sido tratados até então de modo farsesco, como Brueghel, ou idealizados pelos neoclássicos, ganhavam agora uma naturalidade e uma seriedade raríssimas vezes observada. Com Millet, tornaram-se eles figuras dignificadas pelo trabalho, ou, como disse o autor, “pretendi fazer o trivial expressar o sublime”. Mas ainda aqui, o artista conservou resquícios da poética romântica, afastando-se das tensas situações urbanas.

Já Courbet apregoou o realismo integral, a superação das estéticas anteriores que, em seu entender, acrescentavam idéias abstratas à objetividade imediata. Seu ideal era o da “sinceridade” frente ao que se observa, evitando-se convenções (algo que fosse anteriormente previsto ou normatizado) ou simples efeitos pictóricos de coloração. Crônica da vida trivial, a pintura, segundo ele, “é uma arte concreta e deve aplicar-se a objetos reais, existentes... interpretar os costumes, as idéias e o aspecto de minha época; em uma palavra, criar uma arte viva”, ou seja, deixar de lado as vistas e personagens dos séculos passados e introduzir o próprio século XIX como tema de observação. Postura seguida, na Alemanha, por artistas como Adolf von Menzel (suas paisagens e interiores da década de 40) ou Wilhelm Leibl, cujos modelos apresentam-se “tal como são”, pois neles “a alma estará presente de uma forma ou de outra”. Ainda na França, o realismo social e urbano esteve representado por Constantin Guys, um ilustrador da vida cortesã e de toda sorte de mulheres – damas, *midinettes* (costureiras), dançarinas, garçonetes de cafés e prostitutas. Baudelaire o elegeu “Pintor da vida moderna” (título de seu ensaio), daquele artista que sabe “extrair da moda tudo o que ela pode conter de elementos poéticos de natureza histórica, separar os fatores eternos dos meramente transitórios”.

Nessa linha que parte de Corot e se estende aos realistas e ao grupo Macchiaioli (ver à parte) já é possível perceber-se que a pintura começa a retirar o caráter heróico ou grandioso dos assuntos, trivializando-os. Ao mesmo tempo, adota aquele tratamento de menor nitidez no contorno das figuras e certas pinceladas menos caprichosas, de cores contrastantes. O resultado, obviamente, é um ritmo mais nervoso, de visões imediatas e individualizadas que logo serão transformadas em revolução com o impressionismo. A transição pôde ocorrer porque “se o naturalismo se toma como progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da idéia abstrata para a experiência concreta, temporal e espacialmente condicionada, então a representação impressionista da realidade, com a ênfase que põe no instantâneo e no único, é uma realização notável do naturalismo” (A. Hauser).

REALISMO MÁGICO, REALISMO MARAVILHOSO

Ambas as denominações, e mais correntemente a primeira, recobrem as criações literárias de reação ou de superação da narrativa realista latino-americana. De modo geral, o realismo do século XIX e o regionalismo modernista do princípio do século XX haviam racional e tradicionalmente documentado ou as formas de vida das classes burguesas (denunciando seus piores valores), ou as das camadas proletarizadas (mostrando então a rusticidade do meio e das relações humanas, ou investindo contra as estruturas que permitiam sua exploração). Trabalhava-se com um recorte relativamente definido e buscava-se descrevê-lo com precisão e profundidade. O realismo mágico ou maravilhoso, que se afirmou entre as décadas de 40 e 60, optou por uma via diferente. Ao crítico Arturo Uslar Pietri coube a primazia de nomear a tendência em seu livro *Letras e Homens de Venezuela*, de 1948, quando escreveu: “O que veio a predominar no conto e a determinar sua marca, de maneira durável, foi a consideração do homem como *mistério*

em meio aos dados *realistas*. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que, na ausência de outra palavra, poderia chamar-se realismo mágico”. O que Pietri, e mais tarde outros ensaístas (Angel Flores, Luís Leal, Rodríguez Monegal), procurava apreender e conceituar tinha como exemplos algumas obras inovadoras já publicadas, como as de Jorge Luís Borges (*História Universal de la Infamia, Ficciones*), José Maria Argüedas (*Yawar Fiesta*) ou Miguel Ángel Asturias (*El Señor Presidente*) e às quais viriam suceder-se as de Alejo Carpentier (*El Reino de este Mundo, Hombres de Maíz*), de Juan Carlos Onetti (*La Vida Breve*), Juan Rulfo (Pedro Páramo) ou de Gabriel García Márquez (*Cien Años de Soledad*). A interpretação que aproximava aquela nova geração de escritores, apesar das diferenças estilísticas e posições ideológicas até mesmo conflitantes, encontrava-se na percepção de que a realidade latino-americana – sua história, suas relações sociopolíticas, econômicas e culturais –, dada a confluência e a simbiose de crenças, valores e objetivos externos e autóctones, continha elementos prodigiosos ou sobrenaturais, no sentido de afastados de uma estrita racionalidade européia. Por conseguinte, a junção de contribuições étnicas e culturais díspares – capitalismo e relações escravistas e feudais, cristianismo, mitos e mentalidades negro-ameríndias, pensamentos científicos e “selvagens”, por exemplo – criara um campo propício ao aparecimento de fenômenos e de relatos simultaneamente generosos e medonhos, líricos e cruéis, trágicos e irônicos, ou, em síntese, absolutamente distintos porque contraditórios. Para Carpentier (prólogo ao romance O Reino deste Mundo, que trata do Haiti após a sua independência), “o maravilhoso começa a sê-lo quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade... percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um ‘estado limite’”. Em seu romance, que não deixa de ser também uma crônica fatural, o regime monárquico então instalado por Henri Christophe (1811-1820), fez da classe dirigente local uma simulação grotesca das cortes francesas, impôs o catolicismo como religião de Estado, ao mesmo tempo em que mantinha o escravismo da maioria da população e praticava rituais mágicos do vodú. Assim, para o realismo mágico, o que parece contraditório, absurdo, paradoxal ou insólito encontra-se precisamente na realidade, faz parte constituinte da história colonial, dos hábitos, das relações ou das normas cotidianas, impregnando suas classes (dominantes e dominadas) e instituições, servindo, por fim, de metáfora ao modo de ser dessas sociedades. É, portanto, uma tentativa de captar e de entender a totalidade ou o *ethos* deste homem latino-mestiço-americano – multifacetado, rebelde e servil, melancólico e carnavalesco –, seu imaginário e ideais, seu subdesenvolvimento e dependência, os vínculos ideológicos entre o poder das elites e a alienação das massas camponesas e urbanas. Embora o realismo mágico ou maravilhoso tenha sido uma característica mais evidente da literatura hispano-americana, suas influências chegaram ao Brasil em obras como as de J.J. Veiga (*A Hora dos Ruminantes, Sombras de Reis Barbudos*) e de Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*).

RÉCITA, RECITAL

Ambas as palavras referem-se a um concerto público de cantor(a), de músico solista ou de grupo instrumental de câmara. Até o século XIX, a palavra servia apenas para apresentações de canto. Liszt, porém, a utilizou deliberadamente em seus concertos, ampliando o sentido para o uso instrumental. Habitualmente, no entanto, ainda é mais empregada na música erudita. Récita, além do significado anterior, indica também um espetáculo de declamação poética.

RECITATIVO

Tipo de expressão vocal e individualizada, de estrutura livre, que amplifica as palavras e a modulação natural da voz falada, convertendo-se em um canto narrativo ou descritivo de ações dramáticas. É utilizado como entoação rítmica de textos religiosos e poéticos (canções trovadorescas, canto gregoriano, ópera, oratórios, declamações cantadas) para dar ressonância aos diálogos entre intérpretes, que por seu intermédio vão descrevendo as ações passadas ou presentes. Distinguem-se ainda o recitativo “seco” (ou “a seco”), entoado de modo áspero e vivo, e o “arioso”, mais melódico e suave. Ambos podem ser ou não acompanhados por instrumentos de suporte harmônico. O recitativo e a ária são, por fim, as formas individuais do canto operístico ou do oratório. *Ária, *Opera.

REDAÇÃO

Formulação *por escrito* de um discurso comunicativo que se efetua pela escolha de palavras e o encadeamento de frases, em conformidade com os recursos e normas lingüísticas, mas que também requer, no âmbito da literatura não-ficcional, uma competência mínima sobre o tema ou assunto sobre o qual se escreve. De maneira diferente do discurso oral, a redação oferece maior liberdade de escolha de dicções, de vocábulos, assim como de formas de elaboração, por existir a possibilidade de retorno à estrutura ou tratamento já consignados. Consideram-se como qualidades gerais da redação: a correção, a clareza, a concisão e a elegância (sendo esta um resultado capaz de agradar ao leitor). Ao contrário, são tidos como defeitos: a incorreção gramatical, a ambigüidade dos sentidos, a prolixidade, a redundância (ou pleonasmos viciosos), a obscuridade.

REDONDILHA

1. Verso de sete sílabas, heptassilábico, ou ainda redondilha *maior*. 2. Quadra ou poesia de quatro estrofes, sendo cada uma delas formada por versos de sete sílabas, com rima na seqüência *abba*. 3. Verso de cinco sílabas, pentassilábico, também chamado de redondilha *menor*, ou quinário. Para exemplos de 1 e 3, ver, respectivamente, Heptassílabo e Pentassílabo.

REDUNDÂNCIA

Na teoria da comunicação, a redundância pode ser entendida como um elemento encarregado de reafirmar outro já existente, ou desdobrá-lo, a fim de garantir o sentido ou a forma da mensagem. Neste caso, por exemplo, o uso de um pronome pessoal ligado a um verbo que, conjugado, já exprime, por si só, o sujeito da ação. Mas designa também aquilo que, num discurso, repete inutilmente uma idéia já formulada, caracterizando-se como elemento supérfluo. Aqui, a redundância ou tautologia identifica-se com o pleonasmos viciosos: *subir para cima, hemorragia de sangue*. *Pleonasmos.

REFILMAGEM

No jargão cinematográfico, identifica a produção de um novo filme baseado em outro mais antigo, normalmente de sucesso. Pode tratar-se de uma versão que conserva os planos, seqüências e movimentos de modo semelhante ao primeiro, ou de uma reelaboração que segue apenas as linhas gerais da trama original. Há os que têm por finalidade precípua uma aposta comercial, estimulada pela primeira audiência; e aqueles que, mais autorais, se pretendem uma homenagem a obras e diretores considerados criativos. Entre esses últimos, podem ser citados, ilustrativamente, *Lola*, de Werner Fassbinder, baseado n'O Anjo Azul, de Josef von Sternberg; *M*, de Joseph Losey, inspirado em filme homônimo de Fritz Lang; *Scarface*, de Brian de Palma, recriado a partir de Howard Hawks. Existem ainda os casos de autorrecriação, como os dos Dez Mandamentos (Cecil B. DeMille, 1923

e 1956), ou O Homem Que Sabia Demais (Hitchcock, 1934 e 1956). Costuma-se também utilizar o termo inglês “remake” (refazer).

REFLETOR

1. Aparelho de *iluminação cênica (para salas de espetáculo, estúdios fotográficos e cinematográficos, etc) provido de espelho e que reflete os raios luminosos de uma lâmpada interna, projetando um feixe de luz. Este feixe pode ser mais aberto ou difuso (*flood*) ou mais concentrado (*spot*). De acordo com Edgar Moura, “a luz sempre nasce numa fonte pontual e se dispersa em todas as direções... A primeira característica da luz então é esta: pontual, dura, reta, crua, implacável e dispersiva... essa luz dispersiva e dura pode ser modificada e se tornar mais direcionada e delicada. Os refletores existem por essas duas razões. A primeira razão é econômica: redirecionar os raios da luz para onde sejam mais úteis. A segunda é artística: modificar a natureza da luz segundo a vontade do fotógrafo” (50 Anos – Luz, Câmera, Ação). O mesmo que Projetor. Ver ainda Fresnel, *Moving Light* e PAR. 2. Pode-se igualmente considerar como refletor qualquer objeto que redirecione e concentre a luz incidente – tais como folhas metálicas ou papel branco – desviando-a para áreas próximas mais sombreadas e iluminando-as.

REFRÃO

1. Verso de canção ou de poema que se repete ou se intercala entre as estrofes de uma composição, podendo ou não estabelecer uma relação lógica com o corpo principal do texto. O vocábulo é mais utilizado por referência a composições de origem popular, com o mesmo significado de estribilho. Em linguagem culta, costuma-se ainda utilizar a palavra ritornelo (do italiano *ritornello*). Exemplo na modinha Perdi a Alegria, de Domingos Caldas Barbosa, o Lerenó: “Tudo m’entristece / Tudo m’enfastia / Perdi o sossego / Perdi a alegria”. Esse refrão ou estribilho repete-se após cada uma das nove estrofes que desenvolvem a cantiga. (*Repetição) 2. O mesmo que *adágio ou *provérbio.

REGGAE

A denominação pela qual se consagrou internacionalmente este estilo popular e sincrético da música jamaicana, no século XX, proveio do gueto de Trench Town, uma das regiões mais pobres de Kingston, a capital. Usada anteriormente na gíria local para indicar “coisa de rua” ou algo sem muita importância, foi incorporada ao vocabulário musical pelos jovens “rude boys” em meados da década de sessenta, quando o compositor e cantor Bob Marley, líder da banda *The Wailing Wailers*, integrada ainda por Bunny Livingstone e Peter Tosh, consolidou o novo estilo. O mento, ou calipso jamaicano, gênero folclórico da ilha, serviu de base para que a ele fosse incorporado o “rhythm and blues” americano, logo após a segunda guerra mundial. Essa primeira fusão trouxe a sonoridade dos metais, utilizada em contracantos, conhecida então como *ska*, de ritmo bastante sincopado. Ao incorporar em seguida a eletrificação do *rock and roll*, a música dos jovens jamaicanos desembocou no “rock steady”, de andamento mais contido que o *ska*, acentuado pelos registros graves do baixo. Quando os Wailers e também o músico Jimmy Cliff adotaram em suas letras as pregações do líder religioso cristão Marcus Garvey, o rastafarismo, deu-se a explosão do reggae. Suas canções tornaram-se étnica e politicamente engajadas no movimento, fundamentando-se em uma leitura “negra” e particular da Bíblia, em um modo de vida ou de hábitos africanos, crítica aos valores das sociedades ocidentais brancas (genericamente apelidadas Babilônia), exaltação do uso da “ganja” (maconha), incluindo-se, em sua vertente mais radical, o retorno das etnias negras ao continente. Da Jamaica à Inglaterra e, depois para vários países de contribuição social negra, como Estados Unidos, região do Caribe e Brasil, o reggae atraiu milhares de jovens. Com as mortes prematuras de Bob Marley e de Peter Tosh, nos anos oitenta, e a progressiva perda de

prestígio do rastafarismo (para a qual contribuiu o governo corrupto e feudalista de Ras Tafari Mekonen, isto é, o imperador Hailé Selassié, da Etiópia, símbolo maior do movimento) o reggae “root”, ou de raiz ideológica, desapareceu na década final do século, conservando-se, no entanto, como estilo musical e dançante do “pop” internacional.

REGIONAL, REGIONALISMO

1. Ambas as palavras designam, genericamente, a valorização de elementos característicos de uma região étnico-geográfica, ou seja, dos particularismos culturais ou naturais. Mas pode-se fazer uma distinção segunda a qual o regionalismo manifesta-se *no interior* de uma língua franca e comum, de uma expressão, gênero ou estilo mais abrangentes (arquitetônico, literário, musical, etc), deixando aflorar suas raízes históricas, usos e tradições populares. Com isso, há no regionalismo uma aspiração à universalidade, sendo ele uma ponte entre esta última tendência e os aspectos restritos da identidade. Assim, diferiria do que é exclusivamente *regional*, ou seja, daquilo que permanece social e culturalmente circunscrito, e só compreensível para os indivíduos da região. Caso de uma literatura dialetal, como a galega da Geração Nós (*Xeración Nós*), muito ativa entre os anos 1920/1936, e para a qual contribuíram Otero Pedrayo, Castelao Rodrigues ou Vicente Risco. 2. No Brasil, o termo regional aplica-se também a bandas ou conjuntos musicais característicos de uma região, assim como a grupos de choro.

REGISTRO

1. Cada um dos pavimentos ou andares de uma construção arquitetônica. 2. Em pintura, o posicionamento espacial, particular e diferenciado das figuras no interior de uma mesma composição, estabelecido por faixas horizontais (registro de fundo, de primeiro plano), ou verticais (à esquerda, ao centro, à direita). 3. A maior ou menor exatidão em se reproduzir e se recompor as imagens e as cores das diversas chapas ou fotolitos de uma impressão. 4. Em música, refere-se tanto ao timbre quanto à extensão da voz ou instrumento (registro de tenor, registro de contralto). Nem sempre uma voz conserva as mesmas qualidades ou características na emissão de sons baixos, médios ou agudos, e essas diferenças devem-se ao modo de entoação. 5. Em literatura, emprega-se por vezes o vocábulo como referência ao nível de elaboração da linguagem – culta e elevada, corrente ou familiar, trivial. 6. Registro de órgão é um dispositivo que libera ou bloqueia a passagem de ar nos tubos, operado por puxadores ou alavancas. Variante: Registo.

REI-MOMO

Personagem que simboliza o espírito de alegria, de irreverência e de liberalidade de costumes do carnaval, aproveitado a partir da figura mítica de Momo (ver o vocábulo). Veste-se de rei e deve ser bastante gordo para expressar a exuberância e a riqueza da festa. Surgiu no Brasil em 1932, no Rio de Janeiro, primeiramente como boneco gigante, feito de papelão. No ano seguinte, o jornal A Noite promoveu a eleição do primeiro rei-momo – Francisco Morais Cardoso, locutor de turfe. *Carnaval.

RELEVÉ

Movimento coreográfico do balé que consiste na transferência do peso do corpo, inicialmente sobre os pés plantados, para uma posição de ponta dos pés ou de meia-ponta.

RELEVO

1. Técnica de *gravura e da criação escultórica cujas linhas e volumes se projetam, salientam-se ou parecem emergir da superfície, como conseqüência do corte ou do desbastamento de áreas laterais da matéria utilizada (diferentemente do entalhe). A

xilogravura, ou gravura em madeira, por exemplo, corresponde à técnica do desenho em relevo para a elaboração da matriz impressora. Esta, por sua vez, contém o desenho de maneira reversa ou espelhada, que aparece em seu verso ou face real no momento da transferência ou impressão em papel. Quanto à escultura (consultar), toda ela pode ser considerada a arte maior do relevo tridimensional. No alto-relevo, sugere-se que as áreas principais se encontram quase completamente destacadas do suporte, aproximando-se daquilo que seria o volume real do objeto representado; no baixo-relevo, a massa projetada tem menos profundidade do que aquela que o objeto real possuiria. 2. A ilusão visual de saliência ou de tridimensionalidade proporcionada por um desenho ou pintura (que são bidimensionais).

REMAKE. *REFILMAGEM

RENASCENÇA , RENASCIMENTO

Revolução global - Um largo período de extroversão, durante o qual celebrou-se o homem, a natureza e a história como particularidades concretas. A passagem “do mundo fechado ao universo infinito”, segundo a fórmula célebre de Alexandre Koyré. Uma cultura que se impôs como modelo ao resto do mundo, tanto por suas descobertas, criatividade e persuasão, quanto pela força (econômica e das armas). Assim se poderia fazer o primeiro esboço do Renascimento ou da Renascença da cultura ocidental, a partir do século XV, igualmente conhecido pelos designativos italianos de *quattrocento* e *cinquecento*.

Como corte e concepção históricas, os termos Renascença e Renascimento foram consolidados pelo historiador francês Jules Michelet em sua obra História da França (1840). Reunindo e entrelaçando os fatos e as noções relativas a acontecimentos políticos, religiosos, filosóficos, militares e artísticos, o autor distinguiu no século XV “uma chama suficientemente intensa para fundir todas as aparentes diversidades, para dar-lhes na História a unidade que elas tinham em vida”. Sua conclusão foi a de que a Renascença constituíra um choque monumental de caráter europeu, cujo epicentro encontrava-se na Itália. É certo que muitos homens daquela época e dos séculos seguintes tiveram consciência de ser distintos da Idade Média (ver Arte Medieval), e Voltaire, por exemplo, já houvera escrito que “o reino de Francisco I, se teve algum brilho, o foi pela *renascença* das letras até então desprezadas”. Mas não resta dúvida de que Michelet “lançou na vida essa noção histórica, singularmente rica e original, num desses paroxismos, desses espasmos fecundos, que só têm o privilégio de conhecer, em raros instantes, os maiores historiadores – nas horas benditas em que realizam uma dessas sínteses de elementos morais...” (Lucien Febvre, Michelet e a Renascença).

Se a civilização feudal mantivera-se fechada, enclausurada nas estreitas relações e domínios senhoriais, sob a tutela espiritual da Igreja Católica, o Renascimento se caracterizará por um movimento cultural às avessas. O conceito de uma “universalidade” religiosa e cultural que houvera prevalecido no período medieval – a *Latinitas* – foi substituído por nacionalismos e tendências de autonomias política, econômica, artística e de fé.

Ao lado de uma economia fundamentalmente agrária, de subsistência e de troca localizada, surgiu uma outra muito mais vigorosa, de expansão comercial. Se a partir do século XIII a Europa ocidental começara a descobrir-se como mercado, ligando-se ao mar Báltico e à Rússia, ao sul os novos empreendimentos ampliaram as relações de troca com Constantinopla e Alexandria. E essa expansão estimulou a produção exclusiva para um mercado fora dos âmbitos feudais. Comentando a carestia provocada pela monetarização de sua época (cerca de 1574), Bernard du Haillan assim escreveu: “Há mais ouro e prata do que jamais houve, mas mal repartido. Há 120 anos não mercadejávamos noutro lugar do mundo senão entre nós, e era somente de mercadoria

por mercadoria, como vinho por trigo, e trigo por vinho, e assim outras; pois de ouro e prata nem se falava, visto que não tínhamos minas nem de uma, nem de outra... Depois foi-nos aberto o caminho para traficar na Itália, na Inglaterra, na Escócia, na Flandres, e por todo o setentrião; a amizade e o entendimento entre o Grande Senhor (do Império Turco) e os nossos reis abriram-nos o caminho do Levante...”.

Face a uma estrutura social limitada às obrigações servis, veio à cena um novo personagem, o burguês, de vida e mentalidade mais independentes e pragmáticas. Vários pequenos burgos, livres dos tributos e regras senhoriais, tornaram-se os centros dinâmicos de uma cultura urbana em evolução. Os vínculos pessoais e hereditários de vassalagem, existentes tanto entre os nobres como entre o servo da gleba e o senhor, tiveram o seu contraponto no trabalho “livre” das cidades. Essas novas formas sociais de produção estimularam o desenvolvimento do **individualismo**, acentuado pelas reformas protestantes do século seguinte.

As necessidades requeridas por essa revolução comercial conduziram a economia ao seu desenvolvimento monetário, à instalação de redes e de estruturas bancárias no norte da Itália e na região de Flandres (aqui entendida, no sentido lato, como os territórios da Bélgica, da Holanda e norte da França). E foi ali que se instaurou uma nova **racionalidade**, característica inegável da Renascença. Quase tudo tornou-se passível de cálculo, de previsão e de estudado controle financeiro: o sistema de crédito, a contabilidade de partida dobrada, o trabalho assalariado, a contagem das horas trabalhadas e o valor da retribuição. Na seqüência, com o êxito das grandes navegações e da febre mercantil, o dinheiro assumiria definitivamente o seu poder no mundo, como, entre outros, escreveu o poeta Francisco Quevedo: “Poderoso cavalheiro é Dom Dinheiro. / Nasce nas Índias honrado, / donde o mundo o acompanha; / vem a morrer na Espanha / sendo em Gênova enterrado; e quem o traz ao lado, / é formoso, embora feio, / poderoso cavalheiro é Dom Dinheiro”.

Mas essa pujança financeira e comercial também se refletiu em uma nova concepção de cidade, de projeção e construção urbanísticas, nas quais se mesclaram os ideais de prévia racionalidade (traçados e distribuições espaciais previamente concebidas, em vez do crescimento “natural” e desordenado do medievo) e aqueles humanistas de beleza arquitetural e implantação de monumentos. Reordenando, modificando ou substituindo as antigas artérias urbanas dos burgos medievais (muito mais espontâneas e mesmo caóticas), a Renascença recuperou a antiga idéia da cidade como um complexo político que deve expressar as diferentes funções e relações sociais.

A esse respeito, por exemplo, escreveu Carlo Argan: “No fim do século XVI, a cidade mostra uma disposição e um aspecto totalmente diferentes; mais do que um organismo sócio-econômico, configura-se como entidade política, elemento ativo de um sistema de forças em contraste. Uma separação bastante nítida pode ser observada entre as áreas de representação e de residência senhoril, nas quais se exerce a direção dos negócios, e as áreas destinadas às atividades produtivas: torna-se evidente a distinção entre as ruas principais, onde se concentra a direção da coisa pública, e as ruas secundárias. Cresce o número e a imponência dos edifícios de caráter representativo; é claro que há uma autoridade *política* acima da autoridade *municipal*... Para a fundação de uma ciência urbanística, as conseqüências são imediatas e importantes: torna-se possível imaginar e projetar uma cidade inteira, como forma unitária, sem levar em conta as dificuldades, os meios financeiros e técnicos, a mão-de-obra e o tempo... Entre os artistas, os mais cultuados, os mais influentes, os mais próximos ao centro do poder são os arquitetos. A *cidade ideal* é uma invenção artística e política ao mesmo tempo, porque se funda no pressuposto de que a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição de sua organização política e social, concebida e realizada pela

sabedoria do príncipe, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidas e realizadas pela sabedoria do arquiteto” (Clássico, Anticlássico).

Naturalismo e humanismo - A natureza, embora fruto da potência e uma dádiva de Deus, não mais foi concebida como algo a ser “pastoreado”, mas matéria de exploração e fonte de riquezas humanas. Fez-se indispensável conhecê-la, penetrar seus mistérios e descobrir as leis que, ali escondidas, servissem para dominá-la produtivamente. Daí que, ao lado do racionalismo, houvesse espaço para a prática de ciências ocultas ou esotéricas, igualmente capazes de revelar os segredos da natureza.

O **naturalismo**, aliado à racionalidade, abriu as portas à ciência e ao seu subsequente aproveitamento técnico e pragmático. O novo espírito científico separou-se gradativamente da filosofia e da teologia, da contemplação das essências divinas, que eram os motivos e o destino da existência. A racionalidade e o naturalismo trouxeram, como consequência, uma redução gradativa da absoluta autoridade eclesiástica. Valorizou-se a investigação do mundo e da sociedade como fatos e experiências sensíveis, não mais como sinais de uma realidade transcendente. Rabelais, pela boca de Gargântua, aconselha a seu filho Pantagruel: “Enquanto ao conhecimento das coisas da natureza, quero que a isso te entregues curiosamente, que não haja mar, rio nem fonte de que tu não conheças os peixes; todas as aves do ar, todas as árvores e arbustos frutíferos das florestas, todas as ervas da terra, todos os metais escondidos no ventre dos abismos, as pedrarias de todo o Oriente e Meio-Dia, que nada disso te seja desconhecido. Depois, revisita os livros médicos gregos, árabes e latinos, sem desprezar os talmudistas e cabalistas...”.

Em outras palavras, construía-se uma perspectiva de “inteligibilidade e interferência no mundo”, uma elaboração imanente da condição humana. Nos termos de Leon Alberti, tratava-se da disputa entre *Fortuna* e *Virtù*, conforme exposta em seus tratados *Theogonius* e *Sobre a Família*. A primeira dizia respeito ao acaso, ao jogo imponderável e objetivo das coisas e da natureza; quanto à “virtude”, reino da racionalidade e do equilíbrio, consistia ela no desenvolvimento integral das faculdades e das qualidades superiores em prol do “homem universal”. O pensamento, a arte e a ação política humanizaram-se, para o bem e para o mal.

Em linhas gerais, o **humanismo** (conferir à parte) defendeu a laicização do pensamento filosófico-científico, abrindo investigações inovadoras se comparadas com o teocentrismo medieval; reafirmou o papel do indivíduo na sociedade, vendo-o como um ponto de união entre a matéria e o espírito, o sensível e o abstrato, um resumo de todo o cosmos. O ser humano passou a ser entendido como uma possibilidade, senão infinita, ao menos múltipla e variável. De passagem, diga-se que o termo “humanista” serviu para designar, a partir do século XVI, “o mestre ou o aluno de ‘humanidades’ – dos *studia humanitatis* de Cícero e Aulo Gélcio, que consistiam no cânon clássico da educação ‘liberal’ ou literária, dominada pela retórica” (Merquior, Saudades do Carnaval).

Não foi por acaso que neste momento de formação dos Estados nacionais e de investigação da realidade tenha surgido o Príncipe de Maquiavel, obra instauradora da moderna ciência política. O que lhe interessou de modo prático, sem considerações de ordem ética ou de legitimidade, foram questões que permitissem a unificação italiana: como se alcança o poder?, como é ele exercido da maneira mais segura?, como conservá-lo? Para resolver tais problemas, o Príncipe deve “saber entrar no mal, se houver necessidade”. Em um misto de análise e aconselhamento, revelam-se então as entranhas do poder, como as figuras do “homem esfolado” demonstram, em sua crueza, as estruturas nervosas e musculares do ser humano.

A partir desse substrato real é que se desenvolveram as discussões acerca da legitimidade da soberania (as funções e as extensões dos poderes executivo e legislativo,

o papel da igreja), sobre as formas do governo e os interesses dos particulares (da sociedade civil). Caso de Francisco Suárez, defensor da idéia de que o Estado é um organismo moral regido por um acordo entre todas as partes que lhe constituem, sob a égide do legislativo, não sendo o rei senão um “ministro da República”. Se o poder vem de Deus, ele é comum a todos os homens e corresponde a uma instituição *natural*. Logo, como instrumento indispensável da sociabilidade comum, a soberania não se encontra encarnada na figura do monarca, nem em grupos determinados. Concepção à qual se contrapôs a de Thomas Hobbes, cuja obra magna, o *Leviatã*, procurou legitimar a obediência do cidadão na *cidade terrestre*, na vida sociopolítica, devida ao monarca absoluto. Somente esta figura pode congrega e pacificar o estado de beligerância natural da humanidade (“the natural condition of the mankind”).

Filosofia renascentista - Pouco antes da queda de Constantinopla (1453), doutores e intelectuais do ameaçado império bizantino emigraram para o norte da Itália. O conhecimento que possuíam dos textos clássicos greco-latinos e de seus vários comentadores começou a ser difundido solidamente na Europa.

Não que a cultura latina tivesse desaparecido no correr da Idade Média. São Jerônimo, por exemplo, servira-se dos textos pagãos para melhor entender a natureza humana. E por tal motivo escreveu que “assim como no Deuteronômio Deus ordena, antes de tomar como esposa uma mulher que seja prisioneira, raspar-lhe a cabeça e as sobrancelhas, depilá-la e cortar-lhe as unhas, a fim de torná-la digna do leito do marido, assim o cristão, seduzido pela beleza da *sapientia saecularis* (os escritores do passado), deve começar por expurgá-la de tudo quanto haja nela de morto, idolatria e voluptuosidade” (citação de P. de Labriolle em sua *História da Literatura Cristã*). Ou ainda Agostinho que, em suas Confissões, declarou: “caiu-me às mãos o livro de um tal Cícero, cuja linguagem, não porém o coração, é quase universalmente admirada. Tal livro, chamado *Hortensius*, é uma exortação à filosofia. E, na verdade, tal livro alterou meus sentimentos e a forma de me dirigir a ti e mudou, ademais, o teor de minha prece, de meus propósitos e meus anseios, que fez outros”.

Ocorre que todo esse patrimônio se conservara limitado aos ambientes clericais e, quanto à diversidade do legado da Grécia, aquela só veio a ser retransmitida pelos emigrados de Bizâncio.

Duas correntes filosóficas ganharam então importância, já fora das instituições religiosas: o *neoplatonismo*, ostensivamente defendido pela Academia de Florença, e o *aristotelismo*, predominante em Pádua e Bolonha. Apesar de suas diferenças, as discussões acabavam convergindo para acentuar o caráter humanístico do conhecimento e de uma ação terrena efetiva. O primeiro, religioso e espiritualista, procurou conciliar Platão com o cristianismo, que se ilustra, por exemplo, na *Theologia Platonica*, de Marsílio Ficino. Para ele, a história é uma contínua revelação divina, tanto quanto a natureza, mas o ser humano é o microcosmo, ente ou lugar onde essas revelações ocorrem (o homem como *copula mundi*). Pico della Mirandola, por sua vez, defendeu a superioridade do homem frente a todas as demais criaturas. Mas essa distinção não se deve propriamente ao fato de dominar a natureza ou o mundo animal. Mas sim, por ser uma criatura *indeterminada*, passível de construção e de destruição, de atos elevados e ignóbeis. É o que podemos ler em seu tratado sobre a Dignidade do Homem (*Oratio pro Hominis Dignitate*): “Coloquei-te (Deus dirigindo-se a Adão) no meio do mundo para que visses melhor tudo o que está no mundo. Não te fiz nem celeste, nem divino, nem mortal, nem eterno, para que, por ti mesmo, sendo livre e soberano, tomasses a forma que houveras escolhido. Poderás degenerar-te nas coisas inferiores, ou, conforme tua vontade, poderás regenerar-te nas coisas superiores, que são divinas”. Se voltar a Deus era necessário, a alternativa encontrava-se apenas nas mãos e na vontade dos homens.

Retomando a idéia da “douta ignorância”, Nicolau de Cusa afirmou que o homem, ciente agora de sua incapacidade de atingir o infinito que é Deus, pode traçar os limites de seu próprio saber e demarcar os territórios de suas conquistas. O homem deve pensar e agir de outra forma em um universo no qual a Terra já não ocupa o centro, ou como descreveu Copérnico, ainda sob uma linguagem em parte pitagórica: “No meio de tudo repousa o Sol. De fato, nesse templo esplêndido, quem colocaria esta luminária em um lugar outro ou melhor do que esse, de onde ela pode tudo iluminar ao mesmo tempo? Em verdade, não foi imprópriamente que alguns o apelidaram a pupila do mundo, outros o Espírito, outros, enfim, seu Reitor” (*De Revolutionibus Orbium Caelestium*, tradução de Koyré). Daí também a importância da experimentação, da investigação técnica, que serve ao processo cognitivo e à construção das obras materiais. “A experiência não engana nunca; só erram vossos julgamentos, que prometem a si mesmos resultados estranhos à vossa experimentação pessoal. Pois dado um princípio, é necessário que sua consequência dele decorra naturalmente, a menos que haja um impedimento; ao passo que, se for afetado por uma influência contrária, o efeito que deveria resultar do princípio procederá dessa influência contrária”. Estas palavras, que poderiam ser atribuídas a um empirista do século XVII, já se encontram nos Cadernos de Leonardo da Vinci.

Já para Pietro Pomponazzi, autor do *Tractatus de immortalitate animae* e seguidor de Aristóteles e de Averróis, o pensamento filosófico deveria ser claramente distinguido da teologia, o que resulta na aceitação de uma “dupla verdade” (*la doppia verità*). Assim, por exemplo, a matéria é a própria geradora da atividade espiritual, e a inteligência – a alma intelectual (como ele a chama) – depende da primeira para exteriorizar-se. Não existe conhecimento das coisas que não passe antes por uma impressão sensível (também aqui se anuncia o empirismo setecentista dos filósofos ingleses). A ética ou a moralidade humanas independem da imortalidade ou de Deus. O bem gera o bem, o mal resulta em mal. Como se pode perceber, a escolha continuava puramente humana.

A religião dos humanistas, encarnada por Erasmo de Roterdã, buscava dar uma interpretação cristã à sabedoria antiga, insistindo numa espiritualidade universal através dos tempos, baseada na liberdade de expressão, mas também na medida e na prudência. A Reforma, ao contrário, iria insistir na originalidade da mensagem evangélica, na assunção da “loucura da Cruz” e se opor às “contaminações” da filosofia pagã.

Reforma religiosa - Não demorou para que a prática e a doutrina do universalismo romano-cristão e da absoluta autoridade papal fossem rompidas. Se a Igreja católica sempre estivera às voltas com movimentos heréticos, tais discussões haviam permanecido limitadas aos seus aspectos teológicos, como, por exemplo, a transubstanciação do corpo de Cristo ou o papel da graça na salvação. Mas no século XVI, as cisões adquiriram um componente sociopolítico invulgar, que se efetivou na Reforma Protestante.

A própria divisão do corpo eclesiástico em baixo e alto cleros, vivendo em condições socioeconômicas acentuadamente distintas, já era um fator de tensões internas. Havia igualmente dissensões entre as ordens, como aquela pela administração das indulgências entre agostinianos (de onde proveio Lutero) e dominicanos, estes os preferidos pelo papado. O fausto e o luxo dos estamentos superiores, mantidos por dezenas de impostos e de cobranças pecuniárias eticamente injustificáveis e financeiramente escorchantes (indulgências ou perdões papais, anatas ou despesas de litígio pela participação da cúria, emolumentos, etc), foram criando condições favoráveis para as autonomias religiosa e política. O misticismo popular durante os séculos XV e XVI parecia ter sido mais autêntico em seu sentimentalismo e pietismo do que a prática pontifícia, mundana, brilhante e não poucas vezes escandalosa. Mesmo católicos convictos como John Wyclif, na Inglaterra, Jan Huss, na Boêmia, ou Erasmo por toda a Europa (seus livros se tornaram *best sellers*

para os padrões da época) já postulavam uma depuração e uma renovação religiosas, em nome da moralidade, da pureza da fé ou da liberdade de pensamento.

O cisma definitivo aconteceu com as pregações de Martinho Lutero, de Andress Karlstadt, Ulrich Zwinglio e de Jean Calvino (Calvin). No primeiro manifesto da revolta, o Comentário sobre a Epístola aos Romanos, de 1515, Lutero reafirmava dois princípios: o primeiro deles era que a vontade divina “está tão escondida sob a aparência de um mal, que ela não nos parece ser a vontade de Deus, mas sim a do Diabo”. Face a esse Deus Escondido (*Deus absconditus*), a relação do fiel deve ser interior, direta. Somente a fé subjetiva pode desvendar o bem que se encontra por trás do mal; o segundo era que a graça ou o perdão consistiria num ato exclusivo de Deus, em um poder que os homens e as instituições não poderiam jamais assumir. A Igreja Católica e o papa só fariam o servo desencaminhar-se da verdadeira penitência. As circunstâncias políticas em que atuaram lhe foram mais favoráveis que as de seus predecessores. Contrariando a rígida hierarquia católica, os poderes episcopais e a idéia de que a palavra divina e sua interpretação são atributos específicos do clero, afirmaram a individualidade do fiel na leitura e exegese da Bíblia, a supremacia das escrituras como fonte da fé, as atitudes anti-sacerdotal e anti-sacramental.

A querela sobre a instituição já centenária das indulgências foi o estopim da revolta contra o imperialismo papal, servindo política e economicamente aos príncipes ou eleitores, inicialmente na Alemanha. Não apenas Lutero, mas também os teólogos Karlstadt e Melanchthon escreveram suas teses (em 1517) e aceitaram o debate público proposto pela Santa Sé (em 1519), no castelo de Pleissenburg, fazendo-se acompanhar por duas centenas de estudantes armados. A luta deixava uma brecha histórica para o crescimento do poder civil ou secular, e barrava a sangria financeira dos Estados. Um novo direito serviria igualmente para clérigos e leigos, todos submetidos à soberania do príncipe. Uma nova concepção de nacionalismo e de autonomias econômica, política e religiosa havia começado na Europa e logo se estenderia à América anglo-saxônica com seus imigrantes convertidos ao protestantismo puritano. Enfim, o papel da Reforma pode ser observado sob dois pontos de vista. De um lado, conteve aspectos modernizadores, que foram o ataque à tradição cristalizada da interpretação dos textos e a defesa do particularismo perante a unidade política. De outro, no entanto, insurgiu-se contra o secularismo e o esteticismo do Renascimento, adotando com isso posições mais próximas ao misticismo popular medieval.

Artes plásticas: o homem como centro e medida - No terreno das artes plásticas, várias das características já mencionadas anteriormente apareceram transfiguradas na pintura, na escultura e na arquitetura. O racionalismo cumpria a função ou o papel de organizar as representações plásticas em “proporções justas”. O naturalismo levou pintores e escultores a observar e a estudar, de modo científico, a anatomia dos corpos e a forma dos objetos, transmitindo às suas obras um **realismo** desde então insuperável no desenhar e no esculpir.

Se o artista medieval procurou impor às suas imagens uma norma geométrica preestabelecida, derivada de “hierarquias divinas” (ver *Arte Medieval), o artista do Renascimento preferiu extrair um padrão geométrico dos fenômenos naturais. E para tanto, os modelos da antigüidade foram ressuscitados, ainda que se adaptando às circunstâncias contemporâneas. O belo retornou à conformidade lógica dos gregos, a uma harmonia de composição matematicamente definida, pelas quais se evita a desproporção dos traçados e a sobreposição dos espaços. Nascia a *perspectiva linear e centralizada, uma forma de escalonar os objetos representados em razão de distâncias ou segmentos geométricos – a seção *áurea –, tendentes ao “ponto de fuga” e que se situa no centro do quadro ou pouco acima dele. Como resultado dessas relações,

estabeleceu-se a ilusão de profundidade pictórica, que iria conservar-se pelos cinco séculos posteriores. Uma visão mental que teve por objetivo dar estabilidade à representação dos personagens, dos corpos humanos, das paisagens e arquiteturas, das coisas da natureza.

A anatomia demonstrava a verossimilhança entre o representado e seu referente, fosse ele imediatamente real, sacralizado ou mitológico. Uma realidade que levou em consideração, inclusive, as categorias sociais, as fisionomias, os trajes e todas as nuances de uma detalhada percepção, fazendo com que a história contemporânea encontrasse o seu lugar na representação (sua tendência historicista). Não é por outro motivo que Carlo Argan assim se pronunciou: "... analisando as obras do início do século XV, vemos que o interesse renovado pela história sagrada corresponde à reação contra um alegorismo amplamente difundido, vemos que o interesse pelos fatos da história sagrada relaciona-se, ainda que de forma embrionária, com um interesse renovado pela história, de acordo com o pensamento humanista... o tema da riqueza terrena não é expresso por uma alegoria, como o faria um pintor do século XIV, mas reencontrado num evento histórico. Essas representações pertencem a uma sociedade que tenta conciliar sua ideologia capitalista com a ideologia religiosa, sintetizando os dois momentos num fato histórico. Há renúncia programática a tudo o que não é real" (Clássico, Anticlássico).

O naturalismo, a proporcionalidade, a simetria, tornaram-se, ao mesmo tempo, veículos de expressão da beleza, indicando a necessidade de moderação, inclusive nas ações cotidianas. Mas é claro que, numa sociedade de dinamismo financeiro e de renovada investigação intelectual, a noção de ilimitado, de expansão permanente, encontrou lugar e exceção nas oportunidades de lucro e na busca do conhecimento. Razões pelas quais escreveu Agnes Heller (O Homem do Renascimento): "Durante o Renascimento, os conceitos de medida e de beleza pressupunham-se um ao outro. Efetivamente, a temeridade e a imoderação podiam parecer muitas vezes fascinantes e ser alvo de simpatias e, todavia, nunca eram vistas como 'belas', mas sim como 'grandes'... A imoderação atraía, mas, simultaneamente, repelia. Provocava o prazer, mas também o medo, enquanto a beleza só atraía e suscitava o prazer: de fato, a beleza era o objeto do amor... O estético e o 'utilitário' uniam-se neste conceito de medida. Ter temperança, viver com moderação, respeitar a medida justa – tudo isto era não só bom e belo para o homem, como ainda útil. Esta unidade era particularmente natural em Florença... Era um hábito social que, no entanto, estava longe de ser 'natural' ou apenas um costume tornado habitual; era sempre uma *norma*. Constituía uma das normas concretas de comportamento da época".

E foram mestres dessa primeira revolução estética toscanos (ou que ali viviam) como Lorenzo Ghiberti (portas do batistério, chamadas por Michelangelo de "portas do paraíso"), Tommaso Masaccio (afrescos da capela Brancacci), Filippo Brunelleschi (a magnífica cúpula da Catedral), Donatello (estátua eqüestre de Gatamelata), Luca della Robbia (esculturas da Cantoria), Gentile da Fabriano, Domenico Guirlandajo (Vida de São Francisco, na Santa Trinita), Andrea del Verrocchio (estátua eqüestre de Colleoni), Fra Angelico e Paolo Ucello, seguindo-se a geração de Piero della Francesca (A Legenda da Cruz), Andrea Mantegna (Cristo Morto), Filippo Lippi, Sandro Botticelli (Primavera, Nascimento de Vênus), Antonello da Messina e as famílias Bellini e Vivarini, estas de Veneza.

Embora a temática religiosa mantivesse o seu lugar, o desenho rígido ou estatuário das figuras góticas foi desaparecendo gradativamente (mais cedo na arte florentina do que na veneziana), substituindo-se a contigüidade metafísica das representações pela naturalidade do movimento. A pintura e a escultura tornaram-se mais fluidas e as cenas bíblicas ganharam ares contemporâneos, como se os anjos, os santos, a Virgem e Jesus houvessem retornado ao mundo de então, revivendo os episódios testamentários nas

ruas de Florença, de Pisa ou Milão. Paralelamente, reapareceram os personagens pagãos e se retrataram as personalidades laicas e cotidianas, os “petits faits”, os ambientes da classe média burguesa, seus pormenores de vida. A arte imprimiu aquilo que Arnold Hauser chamou de “a supremacia do visível sobre o abstrato”. E essa supremacia fez com que as artes plásticas se dedicassem a uma representação minuciosa, tanto a dos estados ou sentimentos mais profundos da alma (dor, sofrimento, ironia, contentamento), quanto a dos pormenores figurados (rosto, pés, mãos, objetos paisagísticos, panejamentos).

Pintura, escultura e arquitetura - O tratamento da luz, ou seja, a obtenção de volumes e formas pelo emprego do claro-escuro (a passagem sutil dos tons claros aos sombreados, ou vice-versa), permitiu ainda que o espectador fosse induzido e conduzido para uma situação de cena teatral. Uma conquista audaciosa e surpreendente da cultura renascentista, intensificada no período barroco, e habilmente conjugada com a novidade da perspectiva.

Fora da Itália setentrional, em Flandres, o primeiro grande nome da renascença foi o de Jan van Eyck. Sem romper inteiramente com a maneira gótica de pintar, trouxe para suas telas uma profusão de detalhes que a atenção paciente da natureza e dos objetos cotidianos podia oferecer. Seus personagens são também figuras reais e contemporâneas (como o casal Arnolfini ou os duques da Borgonha). Do ponto de vista técnico, recuperou a voga helenística dos retratos (o que faz do artista uma testemunha ocular) e promoveu a pintura a óleo, em substituição à *têmpera. Com o uso do óleo, demonstrou as possibilidades das transições mais suaves das tonalidades, criou relevos até então imprevisíveis e a impressão de transparência “vidrada” que a tinta permite. Foram seus continuadores no norte da Europa mestres como Rogier van der Weyden e Hugo van der Goes, já conhecedores da revolução florentina. Van der Weyden imprimiu às suas representações bíblicas um poderoso naturalismo e dramaticidade de feições, enquanto nos retratos, ao contrário, optou quase sempre pelas aparências serenas, adequadas a seus clientes aristocratas. Com essas características, exerceu uma larga influência sobre as gerações seguintes.

A escultura, por sua vez, buscou capturar movimentos sutis, tornar-se dinâmica, (comparativamente à *arte medieval), exprimir com realismo sentimentos e estados espirituais, assim como explorar uma ideal de beleza pela nudez e a sensualidade. Essa nova concepção poética de requinte e de extraordinária sensibilidade corporificaram-se em obras como as de Davi (Donatello), Eva (Antonio Rizzo), Lamento sobre o corpo de Cristo (Niccolò dell’ Arca) ou Hércules e Anteu (Antonio di Pollaiuolo).

Na arquitetura, a partir de Filippo Brunelleschi (também autor da capela Pazzi) e, mais tarde, de Leon Battista Alberti, retomaram-se as ordens gregas – as colunas e pilastras dórica, jônica e coríntia – e os arcos romanos com grande ânimo e acuidade matemáticas. As formas clássicas da antigüidade reviveram sob os mesmos aspectos do comedimento e da sobriedade, dando às fachadas dos templos cristãos uma configuração curiosamente pagã, o que se exemplifica na igreja de Santo Andrea, em Mântua, na qual se recuperou um arco triunfal do velho império. Ainda na análise de Argan, “como se pode falar de continuidade da tradição, se a herança de Roma foi dispersada pela violência dos bárbaros? A verdadeira continuidade, que não é série temporal, mas coerência ideal, é aquela revelada não pela tradição, mas pela história, ligando entre si os eventos, ainda que afastados no tempo, e corrigindo desvios e erros. Volta a aflorar então a questão dos antigos, que são a origem e a própria imagem da perfeição, mas são também exemplos de uma conduta humana racional”.

Novas técnicas, agora destinadas à produção de estampas para consumo popular (os “santinhos”), começaram a ser criadas e rapidamente aperfeiçoadas na Alemanha, como

a xilografia e a calcografia em cobre, antecipando e influenciando na revolução proporcionada pela imprensa de Gutenberg. *Livro.

Quattrocento e cinquecento: duas ênfases - A arte do *quattrocento* ainda conviveu com o período anterior do gótico “internacional”, mas soube produzir dessemelhanças ou particularidades regionais relativamente destacadas. Cada cidade desenvolveu, sob os auspícios de seus ricos mercadores e novos burgueses, um estilo inerente às suas próprias corporações de ofícios. A influência e a riqueza dessas associações foi bastante forte para impor os interesses de seus membros, tanto na aceitação e na instrução dos aprendizes e oficiais, na obediência às concepções dos mestres locais, como na “reserva de mercado” para seus trabalhos. Em consequência, o Renascimento evoluiu de maneira a mostrar uma diversidade formal e temática muito mais abrangente do que a época medieval, em grande parte fruto desse incipiente “nacionalismo” das cidades.

O século seguinte – o *cinquecento* – constituiu o ápice da Renascença, em sua poética ou concepção clássicas. Durante o seu transcorrer, o estatuto e o consumo das artes se modificaram profundamente. A economia, então decisivamente mercantil e financeira, estimulou o aparecimento de uma sociedade urbana, composta, em linhas gerais, de uma classe média de comerciantes e de artesãos e dos estamentos das cortes principescas, incluindo-se os seus banqueiros. Estes últimos diferiam de seus congêneres medievais tanto pela origem da riqueza quanto por seus princípios éticos e políticos. Os antigos, de formação restrita e tronco sangüíneo, haviam estabelecido ideais de heroísmo, de amor cortês e abstrato, e de moralidade mais rígida. Os novos passaram a aceitar em seus círculos os endinheirados recentes, os aventureiros de várias origens, os humanistas plebeus e os artistas, com reputação ou sem nome. Tornaram-se intelectualizados, eruditos, mais refinados, sensualistas e moralmente dúbios, dado o indispensável utilitarismo da época.

O papel da mulher (e haverá exceções, como Lucrecia Bórgia ou Margarida de Navarra) diminuiu de importância, se comparado ao de alguns séculos anteriores. O artista, sob o patrocínio das novas classes e de seus nascentes “salões” e academias, foi-se tornando um indivíduo destacado, uma personagem de aplausos e de anedotas populares. Desvincilhou-se aos poucos da tutela das guildas ou corporações e passou a fazer “carreira solo” como intelectual livre e sem raízes. Esta alta sociedade foi a responsável pela aquisição e o entesouramento de uma produção artística crescente para seus palácios e vilas. Como criou novas expressões de arte, da qual a *ópera contribuiria vigorosamente para o enriquecimento da música, em seu estilo barroco, e das técnicas dramáticas. É ainda desta época que se conhece o primeiro “marchand” de artes plásticas, alguém que vive exclusivamente do comércio de telas, de esculturas e de peças de ourivesaria – o florentino Giovanni Battista della Palla. Aí teve início a especulação mobiliária das artes plásticas e aplicadas, pela qual o público, certos críticos e os compradores se deixam placidamente convencer, ainda hoje.

A suntuosidade desejada e praticada pelos príncipes setentrionais instigou o papado a fazer de Roma e do Vaticano o centro do Renascimento no século XVI. Nas palavras de Arnold Hauser, “Em oposição à arte de espírito predominantemente secular do *quattrocento*, estamos agora em presença dos primeiros esboços de uma nova arte eclesiástica, na qual o cuidado máximo é posto não nos valores espirituais e supramundanos, mas na solenidade, na majestade, poder e glória ... Na edificação de cada igreja ou capela, na execução de cada peça de altar, a principal intenção dos papas parece haver sido imortalizarem-se, pensando mais na sua glória do que na Deus”.

Ápice do classicismo - Nesse ambiente, o naturalismo plástico anterior alcançou a sua máxima expressão ou perfeição artística, ao qual se atribui o nome de **classicismo**. Ou

seja, a realização da beleza como *harmonia ideal* de todas as partes de uma composição. Moderação dos gestos e dos movimentos figurados. Ausência de estados emocionais extremos ou enérgicos que possam conturbar a cena e a atenção do olhar. A serenidade da razão controlando os cavalos do apetite (noção proveniente da filosofia grega). A imposição de uma ordem humana sobre a aparente desordem da vida natural. No entendimento de Jacob Burckhardt (*A Civilização da Renascença na Itália*), esse classicismo consistiu numa síntese grandiosa de idealismo e realismo, um período situado entre o primitivismo ingênuo da época medieval e o fausto artificial do Barroco. Descoberta da beleza física, do mundo exterior, e desenvolvimento de uma vontade de recriá-los sob critérios primordialmente estéticos. O ponto de contato entre esta nova sociedade de luxo, de esplendor e sensualidade e a concepção intelectualizada e antropocêntrica do homem resultou assim na expressão artística vigorosa do corpo. A predominância do espiritual e do religioso cedeu lugar ou passou a ser representada pelo aspecto sublime do físico, fosse este imponente, digno ou gracioso. Entre o final do século XV e meados do seguinte, situou-se a época das admiráveis obras-primas de Pietro Perugino (*A Entrega das Chaves a São Pedro*), Leonardo da Vinci (*A Última Ceia*, *Santa Ana*), Michelangelo Buonarroti (*teto da capela Sixtina*, *Moisés*, *Davi*), Rafael (*A Bela Jardineira*, *a Madona de Belvedere*, *Madalena Doni*), Ticiano (*Tiziano – Assunção*, *Baco e Ariadne*, *Vênus e Adônis*), Antonio Correggio (*Madona de São Francisco*, *Leda*, *Júpiter e Io*), Albrecht Dürer (*Grande Crucificação*, *Grande Paixão*) e Hans Holbein (*Madona do Burgomestre Meyer*, *O Mercador Gisze*).

O homem duplo - O Renascimento projetou, em meio à efervescência cultural, às intrigas e lutas religiosas e políticas, duas imagens do homem, muitas vezes reunidas em uma só personalidade. Uma, ilustre e idealizada, aquela do indivíduo ávido e extrovertido, experimentalista e refinado. Essa perfectibilidade, para os redutos das elites, era a de alguém aberto a todos os conhecimentos do mundo e da natureza, de formação erudita e afirmativo em sua época. Versátil pelo manejo das armas, pela fina educação e trato cortês, pela diversidade do saber. Como canta Camões, “Para servir-vos, braço às armas feito / Para cantar-vos, mente às musas dada”. A outra, consequência do pragmatismo e do individualismo, foi a da amoralidade, do comportamento intemperado, da conquista da glória terrena independente dos meios empregados. Essa “energia maquiavélica”, que resultou em assassinos ilustres, atraiu, por exemplo, a atenção de Stendhal para suas *Crônicas Italianas*. A Renascença plena “é uma época de desenfreada ambição. Nada há além do homem e de suas ambições. É já o homem desvestido de piedade” (Ungaretti, *Humanismo*). Ainda assim, o Iluminismo do século XVIII (ver a palavra) será um filho bem mais amadurecido daquela primeira propensão renascentista.

Música erudita - A música polifônica, que já evoluíra com os mestres da Flandres, ganhou suas mais requintadas e complexas estruturas na Renascença do século XV. *Arte Medieval. A missa e o moteto, gêneros predominantes do período, executados à capela, permitiram que se explorasse a multiplicação de vozes independentes e, com ela, se exercesse maior domínio sobre o chamado “estilo imitativo” (ver *Imitação*). Esta técnica de composição – o cânone – indica as imitações ou repetições regradas de frases musicais, a partir de uma voz ou melodia condutora (*dux*), em diferentes alturas ou intervalos (de quinta, de oitava, por exemplo), assim como as inversões (intervalos ascendentes transformam-se em descendentes, ou vice-versa) e as frases escritas de trás para frente, em “caranguejo”, mantendo-se a oposição de nota contra nota, ou seja, o contraponto.

Ao domínio do estilo imitativo esteve ligada a contínua melhoria do sistema de notação musical durante os séculos XV e XVI, destacando-se, entre outros, os novos sinais de

colcheias e semicolcheias, o uso do ponto que acrescenta metade de valor temporal à nota, e a barra de compasso. Tais aperfeiçoamentos, ao lado das adaptações introduzidas nos tipos móveis pelo impressor de Veneza Otaviano Petrucci, facilitaram a difusão de coletâneas musicais, estimulando o aprendizado e o conhecimento de autores e de composições, sacras ou profanas, nos meios profissionais, de aficionados e diletantes. Em Roma, no ano de 1476, foi editado o primeiro texto inteiramente impresso em oficina, o “Missale romanum”; já a obra “Harmonice musices Odhecaton”, publicada em 1501 por Petrucci, teve o mérito de divulgar, de maneira inédita, um conjunto diversificado de noventa e quatro peças polifônicas dos grandes compositores do *quattrocento*.

Quase todos, músicos e professores, provenientes da Borgonha, região abrangendo hoje o norte da França e a Bélgica, de línguas francesa e flamenga. Daí também serem os seus artistas conhecidos como “mestres franco-flamengos”. Embora clérigos em sua grande maioria, freqüentavam uma corte hedonista, requintada e cosmopolita, tornando-se profissionais inteiramente dedicados a uma arte musical cujo predomínio estendeu-se por toda a Europa. Mas uma das poucas exceções foi justamente aquele que, no início, maior influência exerceu sobre os borgonheses – o inglês John Dunstable.

Após a célebre batalha de Azincourt (1415), a corte de Henrique V instalou-se ao norte da França e as novidades criadas por Dunstable puderam então ser apreciadas no continente. Seu estilo contrapontístico sugeria invenções de grande liberdade no tratamento dos intervalos e apresentava mais suavidade ou continuidade harmônica do que permitiam os intrincados ornamentos da “ars nova”. Para alguns historiadores, sua música seria a primeira a nos soar, ainda hoje, com familiaridade.

Já entre os primeiros mestres flamengos encontram-se Guillaume Dufay – o primeiro a dar continuidade à criação de missas polifônicas, após Guillaume Machaut – e Gilles Binchois, que dominaram a primeira metade do século XV. Dufay serviu a príncipes italianos, ao papa e ao rei francês Felipe, o Bom. Binchois, ao duque de Norfolk e, principalmente, ao da Borgonha, como mestre-de-capela. A geração seguinte foi a de Johannes Ockeghem (o seu moteto *Deo gratias*, escrito para 36 vozes, tornou-se um marco da complexidade e do virtuosismo polifônicos), que trabalhou em Antuérpia e Paris, para três reis franceses, e de Josquin Desprès (ou des Près), o mais criativo compositor de melodias da segunda metade do século XV, aclamado como *principes musicae* em todo o continente. Josquin foi também professor na Itália, onde ensinou durante mais de trinta anos nos ducados de Milão e de Ferrara, e em Roma, no Vaticano.

No transcorrer do séculos XV e XVI, a música erudita dos flamengos passou também a incorporar ou a enriquecer, com técnicas de cromatismo e modulações inovadoras, determinados gêneros autóctones e de raízes populares, casos da canção (*chanson* - ver) francesa, do *lied* alemão ou do madrigal italiano.

A canção francesa já apresenta na época uma diversidade de execução que a faz situar-se entre o erudito e o popular. Isso quer dizer que certas composições são exclusivamente vocais, a capela, e outras destinadas para uma voz e mais duas ou três instrumentais, como as baladas do século precedente, e mais facilmente memorizáveis. Em ambas as formas, há muito do permanente lirismo popular – “Beije-me, doce amiga”, “O Amor que Tenho”, “Alegria vos Darei”, “Bela que me sustém a Vida”, “Este Mês de Maio”. E a grande maioria dos compositores aderiu às estruturas e espírito das canções, como Josquin Desprès, Jacob Obrecht, Loyset Compère, Pierre de La Rue ou Clément Janequin. Tão grande parece ter sido o sucesso e a difusão do gênero, que até mesmo Pierre Ronsard, o refinado humanista e poeta da *Pléiade*, dispôs-se a escrever para os músicos da época (as duas centenas de poemas compilados na obra *Amores*). Outra evidência aparece nas coleções do editor Attaingnant, saídas entre 1528 e 1552, e que trazem cerca de 1.500 peças apenas da primeira metade do *cinquecento*.

Mas a forma profana mais cultivada pela Renascença foi sem dúvida o madrigal, uma síntese da polifonia flamenga, da poesia culta ou cortesã e da criatividade melódica dos italianos. A liberdade do estilo aparece na independência a qualquer forma fixa de escrita musical ou poética, e inclusive de interpretação, permitindo um tratamento lírico ou subjetivo bastante amplo. Não há uma voz preponderante e a parte instrumental pode encontrar-se ausente, dobrar uma voz ou ainda substituí-la por inteiro. Quanto aos textos, tratam eles de sentimentos amorosos, heróicos, pastoris e até mesmo licenciosos. Seu primeiro compositor de destaque foi Cipriano de Rore, um flamengo adotado pela basílica de San Marco, em Veneza, ainda na primeira metade do século XVI. Seguiram-lhe Andrea Gabrieli, seu sobrinho Giovanni Gabrieli, Pierluigi da Palestrina e o trio considerado como o mais lírico e perfeito do gênero, na Itália: Luca Marenzio, Claudio Monteverdi – em cujas obras já se encontra o princípio do baixo-contínuo (ver o período Barroco) – e o príncipe de Venosa, Carlo Gesualdo, que musicou diversos poemas de seus contemporâneos Ludovico Ariosto e Torquato Tasso.

Na Inglaterra, o anglicanismo de Henrique VIII, que tornara independente e nacionalista a igreja britânica, assim como a supremacia econômica adquirida no reinado de Isabel I, certamente contribuíram para o florescimento das artes inglesas. No terreno da música sacra, a igreja anglicana favoreceu a criação de um gênero próprio, o *anthem*, que em sua origem derivou dos motetos. Já no âmbito da música profana, os círculos aristocráticos e a alta burguesia, progressivamente enriquecidos com o comércio e a concessão de monopólios, receberam com entusiasmo a voga dos madrigais. Que passaram a ser compostos, em sua maioria, para o virginal (instrumento doméstico, adaptado do cravo, motivo pelo qual seus artistas eram também conhecidos por “virginalistas”), ou transcritos para violas. Pois foi nesse meio intimista do “english home”, vaidoso de sua esmerada educação, que a escola nacional madrigalesca encontrou ressonância. Entre os mais destacados, William Byrd, Thomas Morley, John Wilbye, Thomas Weelkes, Orlando Gibbons e John Dowland. Este último, criador de um outro gênero, o *ayre*, peça para voz solista com acompanhamento de cordas (alaúde e violas).

O período renascentista, ao menos na música, significou muito mais o desenvolvimento e o apogeu do estilo polifônico, das explorações “imitativas” e da construção de teorias e métodos de composição do que o retorno ou a recuperação, atualizada, de uma arte antiga, porque desconhecida. De fato, a Renascença musical constituiu-se em uma arte que os próprios compositores, cantores e instrumentistas sabiam estar aberta a experimentações e inovações. A possibilidade de aventuras sonoras teve sua correspondência mais próxima com as descobertas do Novo Mundo e a física de Galileu e de Newton.

Por outro lado, o que teve em comum com o seu tempo foi justamente o refinamento da sensibilidade, o ideal de perfeição e grandeza, a ampliação de públicos educados e a incorporação de um espírito humanista e cosmopolita. Por uma previsível coincidência, aquele que foi considerado o maior compositor do século XVI não se manteve restrito a uma só pátria, língua ou gênero. Roland de Lassus, Orlando di Lasso ou Roland de Lattre – conforme o país em que tenha trabalhado, na Flandres onde nasceu, na Itália, França e Alemanha – concretizou o domínio exuberante de todas as técnicas, formas e expressões da época. Sua maestria permitiu-lhe edificar uma obra prodigiosa de talento e diversidade nas músicas sacra (1.000 motetos, 53 missas, 4 Paixões) e profana (200 madrigais, 150 canções francesas e 100 *lieder* alemães). Enfim, uma personalidade de gênio comparável, em sua arte, a Leonardo ou Michelangelo, ou ainda, dois séculos mais tarde, a Mozart.

Novos valores literários - A literatura do Renascimento tendeu a ser mais humanista do que mística, e mais cosmopolita do que nacionalista, sobretudo se comparada com a do

barroco, expressão estética que acompanhou a crise religiosa e a consolidação dos impérios nacionais absolutistas. Mas a influência preponderante da Itália conservou-se inequívoca. Levando em consideração a poética antiga (de Aristóteles a Plínio, o Jovem), “os escritores do *quattrocento* italiano fizeram os primeiros esforços... realizando as primeiras sínteses entre a tradição literária medieval e os modelos ‘clássicos’, isto é, os grandes modelos da Antiguidade. O classicismo europeu do século XVI consistiu, por isso, numa latinização ou italianização das diversas literaturas nacionais, quase sempre feita com o desequilíbrio, o exagero de todas as inovações” (Oscar Lopes e José Saraiva, História da Literatura Portuguesa).

A época, estimulada com vigor pelo estudo dos clássicos greco-romanos, modificou, sob muitos aspectos, o teor alegórico e os temas preferidos da Idade Média. Daí também a importância de certos autores bizantinos, como Gemistos Pleton (fundador da Academia Platônica de Florença, de onde saíram Ficino e Lourenço de Medici), do cardeal Bessarion, criador da mais importante biblioteca veneziana do período, ou Laskaris, que trabalhou como conselheiro para a família Medici e para Carlos VIII, da França. Neste país, tornou-se mestre de novos humanistas, sobretudo do filólogo Guillaume Budé, idealizador do Colégio de France. A erudição tornou-se apanágio a ser conquistado por homens de letras, políticos e artistas em geral, tendo muitos se dedicado à pesquisa histórica e à escrita em latim, à maneira de Cícero ou de Sêneca, como Gianfrancesco Poggio, descobridor de manuscritos de Lucrécio e de Quintiliano, e humorado cronista da vida florentina (Os Banhos de Baden, O Livro das Facécias), tanto quanto Giovanni Pontano, grande poeta do amor conjugal, ao mesmo tempo sacro e dionisíaco (Amores, Do Amor Conjugal) ou Laurentius Valla, filólogo que, apesar de antipapista, procurou unir o epicurismo à moral cristã (*De Voluptate, Elegantiae Linguae Latinae*).

Paralelamente, o espírito humanista e a expansão de grupos de leitores citadinos e burgueses propiciaram o início dos trabalhos mais sérios e fiéis das traduções. A esse respeito, assinalou Otto Carpeaux: “Aquilo a que damos esse nome (tradução) entre as obras medievais, são versões livres, libérrimas mesmo, adaptações mais ou menos inescrupulosas, e plágios... Só o humanismo criou a consciência da relação entre forma e conteúdo, da importância de verter letra e espírito do original, da necessidade de reconstituir um texto corrompido... A mentalidade estética da Renascença acrescentou a vontade de transformar a tradução mais ou menos literal em obra de arte na nova língua” (História da Literatura Ocidental).

Ao lado do eruditismo, no entanto, e da criação de novas estruturas métricas, como a oitava-rima, utilizada então pela épica, várias formas de canções populares passaram a se aproveitadas por escritores aristocratas, casos de Leonardo Giustiniani, de Juan de Mena ou do Marquês de Santillana, os dois últimos espanhóis, assim como do francês Clément Marot. Coexistiram assim vários pontos de vista. Por um deles, a poesia tornou-se mais culta e realista, dada a franqueza no tratamento das vontades humanas, incluindo-se aqueles aspectos do “sensualismo pagão” que Angelo Poliziano expôs de maneira graciosa, aliando-o a impressões serenas da natureza (Estâncias para Torneio, Canções de Dança). Por exemplo (trecho, tradução livre de Proença Filho): “Eu me encontrei, meninas, numa bela manhã, / em meio a maio, num verde jardim. / Havia em torno violetas e lírios / entre a erva verde e vagas flores novas, / azuis, amarelas, brancas e vermelhas, / nas quais eu pus a mão, para colher algumas, / para adornar meus louros cabelos / e cingir de guirlandas os belos fios. / Eu me encontrei, meninas, numa bela manhã, / em meio a maio, num verde jardim... / Quando a rosa todas as suas pétalas espalha, / quando é mais bela e é mais agradável, / então está boa para compor guirlandas, antes que sua beleza desapareça; assim, meninas, enquanto são mais floridas, colham as belas rosas do jardim”.

Por um caminho diverso, sobreviveu a gesta cavaleiresca de Boiardo, isto é, as aventuras, o heroísmo e a paixão de Orlando Enamorado (escrito entre 1476 e 1494), reencontro dos ciclos bretão e carolíngio, elaborado com verve “romântica” e a visão passadista de um fidalgo do campo. Tema retomado poucos anos depois por Ariosto em seu Orlando Furioso (a desejada Angélica não o ama, o que o leva ao destempero), mas agora sob uma perspectiva ao mesmo tempo trágica e farsesca, “maravilhosa” e irônica.

A atitude de ceticismo e de sátira foi ainda mais enérgica no Morgante, de Luigi Pulci, um dos primeiros a ridicularizar com veemência os romances de cavalaria, antes do Quixote. Mas crítica social aos novos poderes e hábitos da aristocracia “aburguesada” apareceria no início do século seguinte no poema narrativo Baldus, do monge Teofilo Folengo, que também relançou a moda da epopéia *herói-cômica* (ver a expressão à parte). A poesia adotou igualmente os personagens mitológicos antigos para exteriorizar sentimentos idílicos ou pastoris, por meio dos quais já se observa uma comparação entre as vidas urbana e campestre, sendo esta última um bem superior por sua simplicidade e estímulo à contemplação individualista. Linhagem que contou com um grande iniciador, Jacopo Sannazaro, autor de *Arcadia* e das *Eclogae Piscatoriae*, seguido pelo cardeal Pietro Bembo (*Rime*), igualmente poeta do amor platônico (*Gli Asolani*).

O melhor do teatro no século XVI, no centro italiano da Renascença, foi sobretudo aquele dedicado à comédia, aos quiproquós, aos conflitos de geração, às situações amorosas picantes, tendo-se quase sempre Plauto e seus enredos por modelo. São obras tanto de autores cultos, como Bibbiena (*Calandria*), Giammaria Cecchi (*Rivali, Assiuolo*), Trissino (*Simillimi*), também escritor da primeira tragédia “clássica”, à moda grega, com seus coros líricos (*Sofonisba*, de 1515), Antonio Lasca (*Gelosia, L'Arzigogolo*), Maquiavel (*A Mandrágora*), quanto de plebeus autodidatas, representados por Giovanni Alione (*Farsa de Zoan Zavatino e Beatrix*), Ruzzante (*Piovana, Vaccaria*) ou Aretino, o polemista e despurado “flagelo dos príncipes”, cujo *Ipocrito* serviu de medida ao Tartufo de Molière. É dele, por exemplo, este “poema luxurioso”: “Aqui toda relíquia se desfruta. / Caralho horrendo, cona resplendente. / Aqui vereis fazer alegremente / O seu ofício muita bela puta” (tradução de José Paulo Paes).

Fora da Itália, e entre as figuras de maior realce da Renascença literária, encontramos os nomes que se seguem. Na Espanha, tem-se Garcilaso de la Vega, típico representante do ideal cortesão de Castiglione, soldado e poeta de grande força lírico-amorosa, nunca piegas. Suas obras se compõem sobretudo de sonetos, éclogas e elegias em metro hendecassílabo, como estes (em tradução livre): “Enquanto em rosa e de açucena / se mostra a cor do vosso gesto / e o vosso olhar, ardente, honesto, / inflama o coração e o refreia; / enquanto o cabelo, que o veio / de ouro escolheu, com vôo presto / pelo formoso colo branco, ereto, / o vento move, espalha e desordena, / colhei de vossa alegre primavera / o doce fruto, antes que o tempo airado / cubra de neve o formoso cume. / Murchará a rosa o vento gélido, / a tudo mudará a idade ligeira, / por não haver mudança em seu costume”. O amor de frei Luís de León é de outra natureza, platônico e cristão. Adaptou o bucolismo de Virgílio às suas preces, tornando-se poeta da introversão, de uma espiritualidade recatada, aquela que se sente mal em meio aos ruídos e às crueldades desta vida. Daí o anseio pelo tempo em que poderia, “livre desta prisão, voar ao céu, / contemplar a verdade pura sem véu”. Só quarenta anos depois de sua morte tornaram-se conhecidas as suas obras poéticas, quando Góngora, admirado, as fez publicar.

No âmbito dramático, o padre, poeta e músico Juan del Encina e Bartolomé de Torres Naharro deram os primeiros passos para o que viria a ser o *siglo de oro* (consultar) do moderno teatro hispânico. Encina, assim como seu contemporâneo Gil Vicente, escreveu autos religiosos e cômicos (*Auto del Repelón*), trazendo como novidade as suas éclogas dialogadas, as primeiras e curtas peças profanas da península (*Plácida y Victoriano*). O

comediógrafo Naharro, satirista da igreja, aproveitou a antologia de suas comédias, a Propaladia, para, na introdução, teorizar sobre a arte teatral, levando em conta as necessidades e limitações da encenação prática.

Na pátria de Camões, o classicismo assumiu características diversas, contando-se entre elas: o lirismo petrarquista, vazado em medidas novas (sonetos) e velhas (redondilhas), como o de Sá de Miranda, Camões e Antônio Ferreira; o sentimento épico das conquistas e o assombro pela descoberta de culturas exóticas (não só Os Lusíadas, como também os relatos de Damião de Góis – Crônica do Rei Emanuel –, de João de Barros – Décadas da Ásia – ou de Fernão Mendes Pinto – Peregrinação); as reflexões morais e sociais sobre a realidade e os costumes da época (Diálogos, de Dom Frei Amador Arrais, Trabalhos de Jesus, de Frei Tomé de Jesus, Contos e Histórias de Proveito e Exemplo, de Gonçalo Trancoso). A transposição dos temas e das formas poéticas italianas deveu-se primeiramente a Francisco de Sá de Miranda. No poema à frente, de sua autoria, note-se a aproximação do assunto da efemeridade com as citações anteriores de Poliziano e de Garcilaso, mas encarada agora sob uma perspectiva mais sombria (trecho): “Ó cousas, todas vãs, todas mudaves, / qual é tal coração qu’em vós confia? / Passam os tempos, vai dia atrás dia, / incertos muito mais que ao vento as naves. / Eu vira já aqui sombras, vira flores, / vi tantas águas, vi tanta verdura, / as aves todas cantavam d’amores. / Tudo é seco e mudo; e de aventura, / também mudando-m’eu fiz doutras cores: e tudo o mais renova, isto é sem cura”.

Gil Vicente representa a figura de contato entre o medievalismo e sua superação renascentista. Uniu as tradições teatrais (autos e mistérios) e também poéticas (ingenuidade e espontaneidade populares) da Idade Média àquelas reivindicações de purificação da fé católica e de reordenamento da moral religiosa, típicas de Erasmo (trilogia das Barcas, Auto da Feira); pela sátira, abordou temas e hábitos sociais, exibindo tipos populares convincentes pela autenticidade dos comportamentos, fossem eles simplórios ou maldosos (Farsa do Escudeiro, O Velho da Horta).

Camões, o maior poeta da língua, soldado de gênio inquieto e desabusado, soube não apenas cantar, de maneira insuperável e objetiva, as glórias do império, como também a elevação e o desatino amorosos, tanto quanto os martírios de sua própria vida, encerrada em profunda tristeza. À erudição, ao orgulho e pujança patrióticas dos Lusíadas, contrapõem-se a melancolia e mesmo o pessimismo de sua obra lírica, as canções e sonetos. É o que transparece em “Alma minha gentil, que te partiste / tão cedo desta vida descontente, / repousa lá no céu eternamente, / e viva eu cá na terra sempre triste... / roga a Deus, que teus anos encurtou, / que tão cedo de cá me leve a ver-te, / quão cedo de meus olhos te levou”, ou no severo *Super Flumina*: “... depois de acordado, / co rosto banhado em água, / deste sonho imaginado, / vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa. / E vi que todos os danos / se causavam das mudanças / e as mudanças dos anos; / onde vi quantos enganos / faz o tempo às esperanças. / Ali vi o maior bem / quão pouco espaço dura, / o mal quão depressa vem, / e quão triste estado tem / quem se fia na ventura”.

Na França do século XVI, Rabelais aparece como uma das primeiras figuras universais. Monge e médico de fama, criador de uma linguagem original, repleta de neologismos e de expressões desabusadas, até mesmo coprofílicas, fez de suas obras e personagens (Pantagruel, Gargântua, Terceiro e Quarto Livros, nos quais se destaca Panúrgio), uma viagem herói-cômica pelas mentalidades e instituições da época. Entusiasta da sabedoria antiga (de seus poetas e filósofos) e das perspectivas científicas que se abriam, mostrou-se, ao mesmo tempo, antipuritano, defensor de uma nova educação integral, do corpo e da alma, e adepto das mais humanistas teses do Novo Testamento. O ideal rabelaisiano é o da abadia de Thélème (Gargântua), recinto dedicado não só aos conhecimentos, como também ao cultivo do corpo e aos prazeres da mesa.

Ali, “faze o que tu queiras”, mas de tal modo que os melhores propósitos prevaleçam, pois “a ciência sem consciência não é senão a ruína da alma”.

Outro nome de relevo é o de Pierre de Ronsard. Convertido em chefe da *Pléiade* (ver Pléiade, à parte), a escola clássico-nacionalista francesa (inspirada em Anacreonte, Píndaro, Horácio e ainda em Petrarca), escreveu com ternura e realismo as paixões que concretamente viveu, assim como as paisagens da Touraine, povoada por ninfas e faunos, e a serenidade de espírito perante a morte. Célebre em vida, foi proclamado “príncipe dos poetas”, antes de ser criticado pelo rigorismo formal de Malherbe, cair em esquecimento e ser reacclamado pelos românticos. Mencionem-se ainda, entre outros, o poeta Maurice Scève, um verdadeiro simbolista, com três séculos de antecedência, que uniu o amor carnal ao espiritual em “*Délie*, objeto da mais alta virtude”; Louise Labé, apelidada A Bela Cordoeira, sonetista erótica, ou Margarida de Navarra, amiga de Rabelais e protetora dos calvinistas, discípula de Boccaccio em seu *Heptaméron* (conjunto de novelas), cujos enredos licenciosos servem como aviso à necessidade de conduta moral.

Na Inglaterra, por fim, as grandes obras da poética classicista pertencem a Edmund Spenser, criador, em seu país, da estância de oito versos. Um autor imaginativo, alegórico, eloqüente, que impregnado pelo lirismo e pelo bucolismo de Teócrito e de Virgílio compôs as doze églogas de *The Shepherders Calendar*, os sonetos do *Amoretti* (dedicados a sua mulher) e a inacabada épica fantástica *Faerie Quenne*, na qual revivem os personagens encantados do ciclo arturiano: fadas, gigantes, feiticeiros e fantasmas de florestas mágicas.

RENDILHADO

1. Decoração arquitetônica que consiste numa perfuração ou orifício circular, envolvendo figuras lobuladas, em forma de favos ou de rosáceas, e que dá remate a uma janela ou porta. Usado comumente em igrejas, a partir do período românico, mas sobretudo no estilo gótico. 2. Qualquer ornato que imite os finos entrelaçamentos geométricos de uma renda, em entalhes, relevos ou pintura.

RENVERSÉ

Em dança, a inclinação do corpo durante um giro coreográfico (em um “*fouetté*”, por exemplo), estando o bailarino apoiado sobre apenas uma perna e, mais classicamente, com o pé de sustentação em ponta.

REPERTÓRIO

1. Termo aplicado mais correntemente às artes da interpretação para referir-se a um conjunto de obras que um artista (músico, ator), ou um grupo (companhia, orquestra) executa de maneira regular, em razão de suas preferências, conhecimento e domínio. Como resultado, o repertório tende a constituir um “fundo histórico” do artista ou grupo. 2. Lista de músicas ou de canções a serem executadas durante uma gravação ou apresentação ao vivo.

REPETIÇÃO

1. Do ponto de vista poético ou estético, a repetição apresenta-se como uma estrutura na qual os mesmos elementos constituintes da forma se reencontram várias vezes. Assim, sob a forma de ritmos ou de formas musicais e poéticas, de refrão, de movimentos e gestos corporais (coreográficos), de *leitmotiv* (tema ou motivo), a repetição funda corriqueiramente a obra de arte, já denominada, por isso mesmo, de “lugar de coexistência de todas as repetições” (Deleuze). Basta lembrar a quantidade de fatos análogos na pintura (paisagens, nus, naturezas-mortas), na escultura (figuras mitológicas,

nus, figuras geométricas), as retomadas de assuntos e de situações históricas em romances, peças de teatro ou filmes que, embora registrem a diversidade de perspectivas subjetivas (a dos autores e do tempo), fazem-no em meio a estruturas de reiteração ou ainda de intertextualidade. 2. Para a teoria da informação, a repetição exerce, de um lado, o papel de reforço ao entendimento e mesmo ao prazer emocional face ao destinatário. Ou seja, o êxito da comunicação de uma mensagem é, muitas vezes, inversamente proporcional ao conteúdo informativo, ao grau de novidade ou estranheza ali contido. Neste caso, a repetição oferece uma garantia de familiaridade à recepção, predispondo o leitor ou o espectador à experiência comunicativa. Mas de outro lado, pode ainda banalizar a obra de arte, provocando uma espécie de anestesia das reações, da capacidade de reflexão ou da indução emotiva, quando o grau de inovação ou de novidade desaparece por completo.

REPRESENTAÇÃO. *REPRESENTAÇÃO, IMAGEM E SIMULACRO

REPRESENTAÇÃO, IMAGEM E SIMULACRO

Um conceito importante para o pensamento e a arte - O conceito de representação, utilizado pela filosofia nos ramos da teoria do conhecimento e da estética, provém da escolástica. Inicialmente, deriva de uma relação que seria estreita entre a *semelhança* de um objeto e o conhecimento que dele se tenha. Tal é a definição dada por São Tomás de Aquino no século XIII. Guilherme de Ockham, por sua vez, distinguiu três sentidos para a representação: um meio ou veículo pelo qual apreendemos algo, sendo portanto o conhecimento ou a *idéia* uma representação; pode ser a *imagem* de algo já conhecido e, daí, uma forma de *memória*; por fim, a representação aparece também como estímulo ou *causa* de um conhecimento.

Para o que aqui nos interessa mais de perto, todo processo, obra ou ação artísticas requer, por necessidade de se exteriorizar, de se fazer ver ou ser percebido, de uma representação. Ou pelo menos, a grande maioria das manifestações artísticas a pressupõe – como as artes dramáticas, as artes plásticas figurativas e a literatura (é uma necessidade ontológica). Permanece discutível, ainda hoje, se a marca dessa representatividade poderia ser atribuída à música, sobretudo à instrumental ou absoluta, ou ainda à arquitetura.

Inicialmente, o ato de representar (ou re-apresentar) consiste na substituição de um fenômeno primário (físico ou mental), tido como verdadeiro ou existente na realidade, por um outro, criado e constituído por meio de signos (palavras, imagens, gestos, traços, cores, efeitos ópticos) e portadores de um *significado* ao mesmo tempo subjetivo e histórico. Ou seja, entre o *ser*, a realidade (ou aquilo que se representa) e o *representado* (obra, objeto criado, imagem) permeia uma certa experiência, um determinado conhecimento, uma intuição, uma técnica mais ou menos elaborada. Como a ela se refere Fernando Gil (*Rappresentazione*): “Em toda forma de representação, alguma coisa se encontra no lugar de outra. Representar significa ser *o outro do outro*, que vem, simultaneamente, evocado e cancelado. Manter-se-á este significado como determinação mínima da representação, a qual se configura, de tal modo, como o próprio tecido do pensamento... Na representação, intervém o sistema pensamento-linguagem: é uma percepção interpretada, um sensível e, ao mesmo tempo, uma descrição”.

Mesmo em nível primário, tudo leva a crer que o cérebro não “veja” o mundo objetivo, exterior ao indivíduo, de maneira direta. Ele já “representaria” os objetos e as coisas por um processo bastante complexo de sensação-percepção, codificação, tradução e reorganização dos dados percebidos. Sendo assim, a representação corresponderia a uma ação cerebral (eletroquímica) e igualmente espiritual, pois que influenciada por estruturas internas, estratégias mentais particulares, vivências passadas, hábitos culturais

ou sentimentos e disposições psíquicas. Daí também a possibilidade de ocorrerem disfunções alucinatórias ou paranóicas, como resultado de todos esses fatores na manipulação do material percebido.

Insuficiência na representação do real - Desde Platão, no entanto, essas relações entre o real e a natureza representativa da arte e do pensamento aparecem como problema. Em primeiro lugar, ou pelo fato da representação ser incapaz de apreender o objeto a que se refere, ser capaz apenas em parte, ou deturpá-lo, por insuficiência ou excesso. Em segundo, porque esse ato de substituição e de criação introduz um jogo de ausência (o representado) e de presença (a obra constituída pelos signos).

No diálogo O Sofista, por exemplo, o filósofo distingue, valendo-se da figura do Estrangeiro, a *mimese* ou arte da cópia que conserva as proporções do objeto original, daquilo que seria o simulacro. No primeiro caso, as dimensões, as relações ou configurações originais são transpostas com justa medida, o que fornece à representação uma garantia na troca dos lugares. Mas a cópia poderá ser voluntária ou inconscientemente distorcida, iludindo a visão ou prejudicando o entendimento do real. Nesse caso, a arte deixaria de ser uma *mimese* para se converter em *simulacro* ou representação não caucionada pela realidade. E o Estrangeiro assim se expressa: “Que modo encontrar para dizer ou pensar que o falso (representado) é real, sem que, já ao proferi-lo, nos encontremos enredados na contradição? ... A audácia de uma tal afirmação é supor o não-ser como ser... Uma coisa é certa: não se poderia atribuir o não-ser a qualquer ser que se considere... Mas até que encontremos alguém capaz dessa proeza, digamos que o sofista, da maneira mais astuciosa, escondeu-se neste refúgio inextrincável”. Conseqüentemente, não apenas as “razões” do sofista, mas uma determinada arte se exteriorizariam como simulacros, logros ou embustes, pois que conceberiam o não-ser como ser.

Signos e imagens na representação - Antes de se dar continuidade ao debate anterior, convém nos referirmos às formas dos signos e, especialmente, às das imagens, pelos quais as obras de arte representam e se instituem. Para Charles Sanders Peirce, um signo pode ser entendido como “alguma coisa (o *representamen*) que está para alguém (o intérprete) em lugar de outra (objeto ou referente), sob algum aspecto ou capacidade” (o interpretante, às vezes tido como o significado, às vezes como a garantia de validade do signo). Este conceito de signo conserva-se, portanto, estreitamente vinculado à própria representação, que é o ato de selecionar, substituir e criar por meio de signos (objeto-marca). Em conformidade ainda com Peirce, e aqui de modo bastante sintetizado, os signos diferenciam-se, relativamente aos seus objetos, em *ícones*, *índices* e *símbolos*.

Os ícones são signos que trazem uma relação de semelhança ou de similaridade com o referente. Podem ter a forma de *imagens* (semelhança por aparência visual, como uma escultura ou pintura figurativas, uma fotografia), de *diagramas* (a similitude não decorre da aparência, mas de relações internas, como as fornecidas por gráficos) e de *metáforas* (que fazem um paralelo entre dois significados justapostos. Ver, a esse respeito, Retórica e Figuras de Linguagem). Vale notar que essas representações icônicas tornam-se progressivamente convencionais. Ou seja, a percepção de uma imagem é dada pela semelhança de aparência; mas a do diagrama exige que, por meio de relações como as de quantidade, freqüência, distribuição, etc, a mente do intérprete produza uma idéia subsequente; e na metáfora, por fim, chega-se a uma imagem puramente mental que engloba processos perceptivos e cognitivos dependentes agora de um código, ou modelo convencional de comunicação (a língua), regido por regras (e muito mais formalizado do que os anteriores).

Os índices ou indicadores são signos afetados diretamente pelos referentes, mas neles intervém uma relação física de causa e efeito. Por exemplo, a fumaça, que nos induz à percepção do fogo; a oxidação, que pressupõe a existência de reações químicas com o ar; a pegada, que nos leva a pensar no homem ou no animal que as deixou impressas.

Finalmente, tem-se o símbolo, que é o signo dependente de hábitos adquiridos, de uma lei, código ou léxico estabelecidos, como os da língua, ou seja, de combinações relativamente abertas, mas convencionais e culturais. A acepção original dessa palavra, em grego, já exprimia a idéia de uma “celebração de contrato”. Abrangia tanto um nome, um vocábulo, como um documento de compra e venda, uma senha ou dístico. Constituía assim uma forma de comunicação estruturalmente artificial, de combinações mais ricas ou diversificadas, pois que baseada na *arbitrariedade* da relação entre o significante e o significado, tal como Locke e Saussure demonstraram na definição do signo lingüístico. Ainda para Peirce, se um símbolo lingüístico não realiza concretamente aquilo a que se refere, ao ser pronunciado ou escrito, ainda assim é capaz de produzir, mental ou emocionalmente, as associações ou imagens desejadas. Mais do que isso, é importante constatar-se que um símbolo encerra relações dialéticas com os demais tipos de signos. Na expressão João ama Maria, por exemplo, o conjunto de símbolos lingüísticos que forma a sentença pode conduzir à formação da imagem mental de um casal (a um ícone) e à de um beijo (um índice de afeição ou de atitude amorosa). Inversamente, um ícone é capaz de gerar expressões simbólicas do tipo lingüístico.

Sendo a representação o termo final de um ato substitutivo, ela requer não apenas a forma de um signo, como o conteúdo de uma imagem. Esta, por sua vez, corresponde a um **análogo** que tanto pode funcionar como *testemunha* de coisas ou de relações já percebidas no passado, como também de *criatura ou invenção mental* de entes novos ou inexistentes (projetados). As imagens, portanto, não têm apenas o sentido restrito de cópia figurativa ou plástica, mas também o significado abrangente de conteúdos sintetizados de informação, de referência e de conhecimento. São reprodutoras e criadoras, em graus e finalidades diversas. Daí também a categorização sugerida por W.T. Mitchell (*Iconology: Image, Text, Ideology*), segundo a qual seria possível distinguir-se imagens: a) perceptivas – captadas pelos sentidos, face ao mundo natural, e base física de todas as demais; b) gráficas – figuras, desenhos, esculturas, fotografias; c) verbais – figuras de estilo e de linguagem, como as metáforas, metonímias, sinédoques, etc; d) ópticas – espelhos, projeções cinematográficas, televisivas, virtuais, holográficas; e) mentais – sonhos, recordações, idéias e até mesmo alucinações.

Ambigüidade de entendimento - Voltando-se agora ao problema da representação, é possível argumentar-se em dois sentidos opostos, e ao mesmo tempo intercomplementares, dado o caráter ambíguo com que ela se manifesta. Ao se considerar a arte como artifício ou segunda natureza, é inevitável contrapô-la a uma realidade anterior, primária, seja ela material ou espiritual (Conferir Arte). Conseqüentemente, o ato de representar substitui ou distingue-se daquilo que, na linguagem filosófica, é denominado “ser”. O conceito utilizado por Platão para se referir a esse troca é o de *eídolon* (ídolo), algo que se assemelha, que possui a aparência, que constitui uma imagem. Esta, como já se mencionou, abrange por vezes a mimese, a imitação proporcionada, como também o simulacro (tradução latina da palavra grega), uma forma digamos titânica e voraz, pois que pretende competir com o ser representado, eliminá-lo e erigir-se em realidade única ou independente.

De um lado, e caso se pressuponha ser a arte não apenas uma reprodução do real, mas, sobretudo, uma forma exclusivamente humana de se organizar a percepção natural dos sentidos, e de se agir intelectivamente, então a distinção entre mimese e simulacro

perderá importância. Ou seja, o caráter representativo da arte já lhe permite, de saída, instaurar-se como manifestação autônoma, como um “ser” ontológica e culturalmente independente, tendo ou não a garantia de uma realidade anterior, subjacente, ou então transcendente. Como ela se exterioriza por imagens, tal fato implica uma ambigüidade, uma incerteza, uma significação múltipla ou oscilante, o que também ocorre no ato de sua contemplação ou contato. Ainda que seja um simulacro e não uma mimese ou cópia, a representação artística criaria um mundo superior à existência cotidiana ou, no mínimo, diverso do que é ordinário. A música, por exemplo, seria mais do que a caoticidade dos ruídos, a pintura mais aguçada e reveladora do que o olhar desatencioso, a fotografia mais perene que a fração de tempo de um gesto, a literatura mais imaginativa e esclarecedora do que fatos eventualmente acontecidos ou sentimentos experimentados.

Segue-se daí que o ato de representar somente poderá ser realizado se a ação humana modificar um fenômeno natural, seja quando reordena ou interrompe sua manifestação regular (ritmo, cor, movimento, etc), seja no momento em que impõe uma ordem, subjetivamente escolhida, à aparência de vazio ou desordem. Em ambos os casos, haverá sempre um acréscimo de sentido ou uma interferência de significado. E o real poderia ser então entendido como *constructo*, como imagem simbolicamente constituída, e não um fato que se recupera em sua integridade natural. No final das contas, o que realmente ocorre ou prevalece é a auto-representação humana, compatível com valores e situações históricas, chamêmo-la mimese ou simulacro.

De outro lado, pode-se argumentar que a representação e seus signos comportariam três tipos de relação entre o real e o imaginário, os quais foram se alterando ao longo do tempo:

a) a representação mimética, que alcança o início do Renascimento, refletiria uma realidade profunda pois suas finalidades seriam as de revelar a existência de uma ordem ainda mais substancial do que a própria existência vivida (porque a ela superior ou transcendente), as vicissitudes e as grandezas humanas frente ao poder divino, ou então as de reforçar uma reciprocidade de origem e de estatuto sociais (as sagas ou os objetos simbólicos de uma classe aristocrática). Até então prevaleceria uma regra ou compromisso relativamente configurados, que dariam sentido prévio às imagens e às formas de representação; a mimese tornaria uma obra sensível, no sentido de ser compartilhada com qualquer outro ser humano, capaz de propor um sentido comum, de evocar uma memória coletiva, de exprimir emoções identificáveis;

b) a representação desviante da realidade seria a que mascara, deturpa ou simplifica os fenômenos objetivos, correspondendo ao simulacro platônico ou à ordem da dissimulação. Esta é, inclusive, uma das faces da representação do poder, na opinião de Elias Canetti (*Massa e Poder*). Um modo de trânsito entre a imitação e a completa metamorfose. Algo que se detém a meio-caminho, de maneira perigosa, como uma “aproximação amigável com intenção hostil”. Ou seja, o interior verdadeiro permanece velado ou escondido sob uma aparência exterior atraente.

Simulacro - Por fim, tem-se a representação, signo ou imagem que não mais depende de uma reciprocidade simbólica, que não mantém uma equivalência de significados, que se abstrai gradativamente com o predomínio dos valores burgueses – o simulacro moderno. No entender de Jean Baudrillard, esta primeira manifestação, ainda transitória, apareceria na arte perspectiva do barroco, a que ele denominou de contrafação. É que aquela perspectiva pictórica ou arquitetônica já permitiria uma indagação (e uma dúvida) sobre o falso e o verdadeiro, além de introduzir uma idéia do mundo, das relações sociais e do imaginário como teatro, aparato ou espetáculo. Embora incipiente no transcorrer do período renascentista, estaria ali o princípio da arbitrariedade da representação: “O arbitrário do signo começa quando, ao invés de ligar duas pessoas por uma reciprocidade

intransponível, ele reenvia, enquanto significante, a um universo desencantado do significado, denominador comum do mundo real, com relação ao qual ninguém mais tem compromisso” (*L'échange symbolique et la mort*).

Desta fase aos nossos dias, as imagens foram sendo construídas por ausências crescentes, sem nenhum vínculo com as realidades profundas, até se chegar ao momento em que não existiria outra referência a não ser o código de que a representação se utiliza, o que, portanto, mascara não um fenômeno objetivo, mas a ausência de qualquer realidade. Esta forma *ex-nihilo* (a partir do nada), *ad nihilum* (para nada) constituiria o simulacro típico da era contemporânea, pós-industrial e de imagens virtuais. Sua característica seria a de reivindicar-se como meio e fim, universo enclausurado de sentido, envaginado na forma, desprovido de razões (irracional) e resistente às circunstâncias e aos conflitos mais profundos da existência empírica. Conseqüentemente, o simulacro está presente em toda obra que se instaura por seu próprio fascínio e dispensa a realidade que finge representar. Um real puro, circunscrito à forma, ao manuseio dos códigos artísticos e de arranjos combinatórios.

Além disso, a velocidade, a fragmentação, a efemeridade e a saturação de imagens estéticas no cotidiano removeriam da arte sua capacidade de realizar um objetivo básico – o da transcendência. Por esta, a impressão sensível ou emotiva deveria estar unida a um ato de síntese, de unificação abstrata de consciências vividas ou diferentemente experimentadas. Ou seja, não seria consistente uma obra artística que se limitasse a mostrar, ainda que com requintes, atos de violência. Sua grandeza só poderia estar configurada quando a própria violência (ou o ciúme, o amor, etc, isto é, o tema abstratamente concebido) emergisse e fosse percebida para além de suas manifestações ou possibilidades particulares, presentes ou passadas. É na evocação, na transposição do tempo e das contingências, no salto ou na instituição de um *modelo ou visão universal* que a transcendência emprestaria suas virtudes à obra de arte.

Mas o simulacro não dominaria apenas o âmbito artístico, senão que toda e qualquer imagem de nossa atualidade. Isso porque a imagem já não se constituiria *a posteriori*, como referência a um mundo tangível, lógica e cronologicamente anterior. Ao contrário, ela inverte hoje esta sucessão causal. A realidade que se vive e se imagina é concebida previamente, de modo técnico, a fim de que possamos reproduzi-la e conformá-la ao cotidiano. O “real” converteu-se em um espelho da mentalidade e dos interesses que os centros produtores de imagens massivas e supra-reais nos oferecem a todo momento, sedutoramente (cinema, televisão, vídeo, informática, publicidade). A vida, “nua e crua”, deve agora assumir uma conformidade com a imagem virtual – um processo mágico de reflexão, de absorção, de distração e de irônica fascinação frente ao espelho das telas. Este processo contaminou de tal forma o antigo real, que este passou a ser a representação invertida da imagem técnica: um fenômeno de massa sem profundidade ou diferença, sem falsidade ou verdade, indistinto no bem e no mal, amoral, submetido à lógica de uma implosão de significados. “A vida – diz Baudrillard – é hoje um *travelling*, um percurso cinético, cinemático, cinematográfico”. E o maior desejo de qualquer mortal é tornar-se uma imagem, a única realidade concreta, o único destino sagrado, o denominador comum da política, do social, do econômico, do artístico ou do esportivo. Todo fenômeno que não se tornou imagem técnica nos meios de comunicação não existiu, não foi, não é.

Já para Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo*) ou Eduardo Subirats (*A Cultura como Espetáculo*), a civilização técnica e industrial reproduziria nos objetos de arte os mesmos valores abstratos de qualquer outro bem econômico, ou seja, um valor de troca apenas mercantil, que independe da própria densidade criadora e subjetiva. O nexos entre a criação e o valor que a obra artística simulada adquire seria pura magia, idolatria (no sentido pejorativo), festa, entretenimento e espetáculo. Submeter-se-ia à mesma lógica do

uso prático e imediato (o que no terreno da cultura se chama filistinismo): a de ser algo efêmero, rapidamente consumível, volátil ou descartável, a fim de que o mecanismo encadeado de produção, de consumo e de lucro, este sim, prevaleça. *Cultura de massa.

REQUIEM, RÉQUIEM

Da palavra latina “descanso” ou “paz”, designa a missa cristã em honra a uma pessoa falecida (a “missa pro defunctis”), cuja tradição ritualística e musical remonta ao canto gregoriano, tendo servido como tema lírico e concertante para diversos compositores eruditos. Quando segue uma disposição completa, apresenta a seguinte estrutura, com seus andamentos particulares (moderato, allegro, etc): *Requiem e Kyrie Eleison; Dies Irae* (subdividido em “tuba mirum, liber scriptus, quid sum miser, rex tremendae, recordare, ingemiscu, confutatis e lacrimossa”); Ofertório; *Sanctus; Agnus Dei; Lux Aeterna; Libera me*. Consoante ainda os exemplos mais consagrados historicamente, há pelo menos dois tratamentos para o réquiem: um elegíaco e sereno, como a indicar a paz espiritual trazida pela morte, entendida como passagem para a vida eterna (Cherubini, Schumann, Brahms); outro mais agitado ou trágico, a revelar a perda ou a angústia inscrita no destino humano (Mozart, Donizetti, Verdi, Dvorak).

RESOLUÇÃO

Termo musical que indica o retorno a um acorde consonante, logo após uma passagem dissonante. *Apojatura.

RESPONSÓRIO

De maneira mais tradicional, é a peça salmódica do cantochão, ou seja, uma obra musical sacra executada sobre texto de salmo, contendo refrões que servem de resposta, por parte do coro, às seqüências solistas do chantre. Quase sempre, possui três partes: refrão, versículo solista e refrão. Em peças independentes do salmo, a seqüência solista pode conter vocalises, ora ornamentais, ora chamados de “jubili” – jubilosos. Do latim *responso, sponsoria*, resposta(s). *Arte medieval.

RESTAURAÇÃO

A série de procedimentos técnicos que tem por finalidade recuperar ou restabelecer, com a maior aproximação possível, os aspectos originais de bens móveis e imóveis, considerados *patrimônios artístico-culturais, ou mesmo os de âmbito familiar. Entre os bens móveis encontram-se peças de artes plásticas (pinturas, esculturas, talhas, cerâmicas, têxteis, fotografias, etc), obras gráficas (documentos manuscritos e livros) e objetos fósseis. Já os bens imóveis correspondem a monumentos, edifícios e sítios arqueológicos. A excelência do trabalho de restauração depende não apenas do estado de conservação do objeto, como também dos seguintes fatores: do conhecimento histórico preciso das técnicas empregadas; da aplicação simultânea e complementar de conhecimentos e tecnologias de várias disciplinas, entre elas a química, a física, a microbiologia, a entomologia ou a toxicologia, já que elas analisam não apenas as estruturas da obra como os agentes de corrosão ou desgaste. Costumeiramente, o ofício de restauração (ou restauro) está vinculado ao de conservação, ou seja, o de salvaguarda de patrimônios, o que inclui não só a proteção direta de bens, como a do ambiente físico em que eles se encontram. *Tombamento.

RETÁBULO

1. Estrutura destinada a receber imagens sagradas do catolicismo, confeccionada em pedra, madeira, marfim, etc, ou ainda pintada em volta de nichos, servindo como adoratório ou oratório. Habitualmente, está situado atrás ou acima dos altares, podendo

conter seções articuladas, dentro das quais se encontram santos, personagens e referências a passagens bíblicas. No caso de duas seções, recebe o nome de díptico; de três, tríptico; quatro ou mais, políptico. As mesmas denominações aplicam-se a peças esculturais ou pinturas narrativas, subdivididas em cenas ou quadros separados e que, no conjunto, representam visualmente uma história. O retábulo surgiu no período românico da arquitetura, e ganhou suntuosidade tanto no gótico quanto no barroco, com a incorporação de elementos estruturais como pilares e pináculos, além de formas decorativas como consolos e filigranas. 2. Por influência espanhola, da qual provém a palavra, refere-se a uma tenda ou local apropriado ao teatro de marionetes, dentro da qual se dramatiza uma fábula ou história "articulada", tendo os bonecos substituído as figuras sagradas e estáticas da acepção original.

RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM

Origens e significado - Do grego *tekhné rhetoriké*, pelo latim *rhetorica*, com o sentido de arte (técnica) ou conjunto de regras de bem falar ou falar corretamente, e, portanto, de oratória ou eloquência, expressa de maneira oral ou escrita. O surgimento da retórica ocorreu no século V a.C., na Sicília grega, em meio a disputas judiciárias. Não havendo na época advogados nos processos judiciários, os filósofos Córax e seu discípulo Tísias fizeram publicar uma coletânea de preceitos argumentativos e de exemplos práticos que auxiliassem os litigantes em suas reclamações e defesas, frente aos tribunais. Anos mais tarde, outro siciliano, o sofista Górgias, adquiriu fama em Atenas, tanto pela eloquência demonstrada quanto pelo ensino que promoveu na arte da argumentação. Com ele, a retórica, ainda de cunho sofístico, trasladou-se para o terreno literário da prosa, sugerindo o emprego de figuras de linguagem e de ritmos de frases que persuadissem ouvintes ou leitores. Em seu Elogio a Helena (de Tróia), assegurou que "o discurso é um tirano poderosíssimo... pois que a palavra pode pôr fim ao medo, dissipar a tristeza, estimular a alegria, aumentar a piedade".

A arte de persuadir - Pela tradição clássica e até a época medieval, a retórica abrangeu três concepções básicas: 1. arte de argumentar com analogias e exemplos, tendo-se por finalidade persuadir ou convencer audiências e leitores; ou seja, a arte de se produzir um discurso em prosa, guiado pelo pensamento (*dianoia*, em grego), e de tal modo estruturado que demonstrasse com clareza as razões possíveis, representasse com brilhantismo os interesses em jogo, refutasse idéias contrárias, despertasse emoções e vencesse a causa em disputa. Tal noção possuía, evidentemente, uma importância prática, pois os cidadãos grego e romano (este aqui sobretudo na fase republicana) confrontavam-se publicamente para a resolução de seus assuntos políticos e jurídicos. Daí ter sido um instrumento útil de cidadania; 2. estudo do estilo e das figuras de linguagem (metáforas, metonímias, hipérboles, antíteses, ironia, etc) e que, utilizadas de maneira apropriada, sendo capaz de envolver afetivamente o leitor, façam do texto uma obra literária, isto é, configurem sua "literalidade" (a propósito deste conceito, ver Figura e Literatura). Ainda nesse sentido, a retórica é também uma hermenêutica, uma interpretação dos sentidos e das qualidades intrínsecas de um texto, que facilitem a sua compreensão; 3. ornamentação exageradamente artificial da fala e da escrita, distinta de uma linguagem clara e precisa, "natural" ou privada. Foi por essa acepção que a retórica adquiriu sentido pejorativo, dados os excessos a que se chegou de grandiloquência, sem uma correspondente seriedade ou profundidade de conteúdo.

Para Aristóteles, que em seu livro sobre o assunto afirma ser a retórica não apenas a palavra útil e convincente, mas a observação do que, em cada caso, há de persuasivo, existe até mesmo um sistema de elaboração prévia, assim constituído: a invenção ou reflexão criativa sobre os argumentos possíveis; a disposição ou encadeamento

argumentativo; a elocução, isto é, a forma ou estilo mais adequado, incluindo-se as figuras de linguagem; a ação, quando verbalmente expressa, e que diz respeito às inflexões e posturas do orador. Sendo a retórica, portanto, uma teoria da oratória, pode esta última ser subdividida em oratória política, oratória forense e oratória de circunstâncias (elogios, sermões, panegíricos, etc). Já para Cícero, político e tribuno de reconhecidos atributos oratórios, a retórica deve conter três qualidades: *docere* – ensinar ou instruir sobre determinado assunto; *delectare* – agradar o ouvinte ou leitor; *movere* – impressionar a ponto de fazer com que aquele que ouve ou lê assuma uma posição idêntica à do orador ou escritor. Por conseqüência, é indispensável que na retórica convivam a razão ou a atividade intelectual – encadeamento lógico das premissas, sentido claro e conclusão verossímil – e a emoção – atração e aceitação pela forma expositiva.

A obra máxima dos estudos retóricos antigos é a Formação do Orador (*Institutiones oratoriae*) de Quintiliano (Marcus Quintilianus). Nos volumes oito e nove, o autor propõe, sistematizadamente, uma classificação das figuras retóricas ou literárias. No início, faz uma distinção conceitual entre o tropo – o uso de uma palavra em sentido não literal, indireto – e a figura – a forma abrangente de um discurso que se desvia da utilização normal, da denotação óbvia ou esperada. Depois, no entanto, inclui a idéia de tropo no corpo completo da “linguagem figurada”. Ainda assim, estipula uma separação entre as figuras que envolvem palavras (“*figurae verborum*”) e as que se referem mais exatamente à articulação dos conteúdos (“*figurae sententiarum*”). Entre as primeiras estão a metáfora, a metonímia, a sinédoque ou a antonomásia, por exemplo; nas segundas encontram-se: a prolepse, isto é, a pergunta que o orador faz e ele mesmo responde, antecipando-se ao oponente; uma confidência simulada que serve para atrair a atenção do público ou do leitor; a prosopopéia, a ironia ou um arrependimento fingido, que comova o ouvinte.

Avaliação moderna da retórica - Certas análises modernas da lingüística e da semiótica recuperaram a retórica e suas figuras de linguagem como veículos ou construções privilegiadas do pensamento e de suas expressões concretas, tanto para a arte em geral (e não só literatura), como para qualquer outro domínio semiótico (R. Jakobson, Nicolas Ruwet, por exemplo). Sempre que se queira estabelecer analogias, criar-se imagens, aproximando ou aliando o abstrato (uma idéia) ao concreto (um texto, um filme, uma pintura), encontramos-nos em pleno campo da retórica e de suas figuras ou tropos (ver abaixo). Como o Burguês Fidalgo de Molière, toda arte faz retórica, ainda que não o saiba. A matéria-prima se diferencia, evidentemente, de uma expressão artística para outra (palavras, gestos, imagens, relações cênicas), mas o princípio e a finalidade permanecem.

De modo especial, o texto retórico se diferencia de um texto comum (meramente lingüístico) por não ser espontâneo, mas pensado, consciente, artificialmente concebido. Ou seja, na retórica há sempre uma intenção de se modificar o habitual, diga respeito à ordem das palavras, às estruturas sintáticas ou lexicais, ou ainda à captação de uma idéia ou emoção. Os tropos ou figuras que a retórica estuda e utiliza derivam, conceitualmente, de *tropikos*, *tropos*, que em grego indica um desvio do caminhar, uma mudança de direção. E por esse desvio não apenas se constrói subjetivamente a cadeia de significantes (de sons) e de significados, como se amplia o campo semântico da recepção, aquele do leitor, do ouvinte, do espectador. Ou seja, uma figura – por ser uma variante ou caminho novo – introduz uma descontinuidade, algo imprevisto que nos remete a outros significados ou “paisagens”. Em resumo, os tropos são processos de mutação, de jogo ou de transferência do significado fundamental da palavra (conceito de Boris Tomachevski). Mas tanto eles quanto as modificações sintáticas ou lexicais constituem *meios ou instrumentos* (fato que Aristóteles e seu discípulo Demétrio já

havam assinalado). A finalidade principal do uso reside na elaboração dos efeitos característicos da arte e, sobretudo, da literatura: a forma diferenciada da interlocução cotidiana ou banal, o aprofundamento dos estados emotivos, a atração pela surpresa, o refinamento na apreensão cognitiva, o enriquecimento das possibilidades semânticas (dos significados).

Atualmente, a retórica trabalha com três modalidades de figuras: a metáfora, a metonímia e a sinédoque, havendo ainda os que incluem a ironia como tropo exclusivo e não derivado das anteriores. A metáfora consiste na substituição semântica de uma palavra, de seu significado "natural", por outra, quando há semelhança ou afinidade entre ambas, ainda que subentendida. Por exemplo, no seguinte trecho de Dom Casmurro (extraído por Hênio Tavares): "Levantou-se com o passo vagaroso de costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da conseqüência, a conseqüência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!". Machado de Assis vai progressivamente comparando o constrangimento da ação de levantar-se e de andar pela construção árdua, demorada ou mesmo popularmente aborrecida de uma figura lógica. O que ocorre na metáfora é a interseção de duas idéias, fazendo com que o sentido de uma se transfira para outra. Um exemplo conhecido, é o de "Iracema, a virgem dos lábios de mel". Aqui, transfere-se o sentido natural de mel, sua doçura, sua tepidez e umidade, para a sedutora sensação que o beijo da virgem imaginariamente provocaria.

A metonímia é uma alteração por contigüidade, inclusão ou dependência de idéias, com a tendência a expressar as modificações sob o ponto de vista da qualidade. Por exemplo, se no enunciado "derrubaram-se as fábricas" substituirmos a palavra *fábricas* por *chaminés*, estaremos construindo uma figura de metonímia, pois a imagem e a noção de chaminés estão, tradicionalmente, incluídas na primeira. O mesmo acontece se trocarmos a palavra *árvore* por *sombra*, já que esta implica ou remete-se à anterior. Na determinação divina do "comerás o pão com o suor do teu rosto", o vocábulo suor substitui o de trabalho pela dependência e implicação de suor em trabalho físico. É também um processo metonímico a transposição havida da palavra *rostro*, inicialmente bico de pássaro, para o significado de face humana; ou a de louro, planta usada para coroar os ganhadores das olimpíadas, e que se abstraiu em fama e vitória.

A sinédoque constitui uma transferência ou substituição baseada na causalidade ou na inclusão do particular no geral ou deste no particular (a parte pelo todo, o singular pelo plural, o abstrato pelo concreto, o gênero pela espécie, o indivíduo pelo gênero e vice-versa). Aqui prevalecem, por conseguinte, as relações de ordem quantitativa. Na expressão "três velas saíram pela manhã", o termo vela substitui o todo – navio ou embarcação, tripulantes, pescadores, etc. "Não temendo do Áfrico e Noto a força" (Lusíadas), ou seja, não temendo a força dos ventos, de que Áfrico e Noto são apenas dois exemplos entre muitos.

Convém registrar-se que as diferenças entre a sinédoque e a metonímia não são nem absolutas nem evidentes. Por isso, há discordância de conceituação entre os tratadistas.

A ironia (ver também entrada à parte) afirma o contrário do que se pensa, de maneira a realçar uma intenção depreciativa e, ao mesmo tempo, humorística, risível. Em sua Lira Paulistana, Mário de Andrade nos dá um exemplo excelente: "Moça linda, bem tratada / três séculos de família / burra como uma porta: / um amor". Fazem parte da ironia alguns recursos de construção semelhantes, como: a antífrase, quando nos referimos a alguém ou a um objeto com palavras opostas ao que normalmente são (chamar uma megera de "anjo de candura"); o sarcasmo (consultar ironia) e o eufemismo, uma ironia delicada ("você faltou à verdade", em lugar de "você é um grandíssimo mentiroso").

Nas relações entre essas figuras, convém registrar que: a) certos autores consideram a metáfora e a metonímia como figuras principais, sendo a sinédoque um caso particular

da metonímia (Jakobson); b) outros sustentam ser a metonímia o tropo fundamental, base das sucessivas transformações semânticas que levam à metáfora (Umberto Eco); c) já o grupo de Liège argumenta pela primazia da sinédoque, sendo as demais figuras derivadas.

Emoção e razão - Observa-se ainda que os tropos da retórica funcionam numa espécie de tensão entre a irracionalidade emotiva da construção da imagem, por seu caráter de desvio e estranhamento, e a racionalidade do pensamento, capaz de conduzir a imaginação e de estabelecer analogias com um universo cultural mais amplo. E esse fato vale para toda e qualquer obra ou ação artísticas.

Deve-se lembrar, finalmente, que a retórica tradicional elaborou em detalhes uma vasta classificação de figuras de linguagem, dividindo-as, primeiramente, em dois grandes itens: as **figuras de palavras** – *melopéias ou fanopéias* – e as **figuras de pensamento** – as *logopéias*, que o poeta Ezra Pound definiu como “danças do intelecto entre as palavras”. No interior das figuras de palavras, há as que dizem respeito à dicção, as que indicam modificações na forma das palavras (figuras de morfologia), as de harmonia e as de construção. Quanto às de pensamento, procedeu-se a uma catalogação com mais de trinta variantes, entre elas a *acumulação, a *comparação, a *antítese, a *tautologia ou a *prosopopéia. Várias dessas denominações e características não são consensuais entre os autores, sugerindo, por vezes, uma discussão preciosista ou bizantina.

RETRATO

Consiste na imagem identificável de uma pessoa real, em forma de desenho, pintura, gravura, fotografia ou mesmo de escultura (a escultura-retrato), e na qual o rosto adquire um papel proeminente ou destacado na representação. Pode restringir-se à parte superior do corpo (ao busto) ou figurá-lo inteiramente. Suas funções, de acordo com as diferentes mentalidades históricas, servem a propósitos religiosos (como no antigo Egito, em que o reconhecimento do corpo da pessoa mumificada era indispensável para o encontro com os deuses), de homenagem pública (estátuas ou pinturas murais), documentação histórica (retratos de personalidades reconhecidas das vidas política, econômica ou cultural), demonstração de prestígio social ou recordação privada e familiar. Suas origens e primeiras manifestações remontam à arte egípcia, de que são exemplos as estátuas do príncipe Rahotep (quarta dinastia) e dos dignitários reais Kaï e El Beled, da V dinastia (terceiro milênio). Se na Grécia clássica e na república romana a escultura-retrato teve um papel de consagração cívica, a voga dos retratos particulares e pintados ganhou prestígio no período helenístico. De acordo com o historiador Plínio, o Velho (História Natural, XXXV), “ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que se tinha enamorado de um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto de suas cerâmicas, depois de o ter secado”. O retrato era então entendido como resultado de uma *circumductio umbrae* (contorno de uma sombra), ou seja, uma segunda projeção ou representação dos traços e caracteres de uma pessoa. A função da retratística consistia pois em garantir uma presença no tempo, ainda que o fosse pela semelhança a uma sombra. A propósito, o pintor Mantegna recebeu a seguinte carta de Justus Pannonius que havia sido retratado pelo artista, junto com o amigo Galeotto da Narni: “Fizeste os nossos rostos para que eles vivam durante séculos. Fizeste que cada um de nós possa repousar no seio do outro, mesmo se todo um mundo nos separa”. Mas a sombra tem a ver ainda com a presença esquiva de uma “alma”, de uma característica essencial da personalidade, que Petrarca considerava o

ideal do retrato. E é este o grande desafio do retrato, considerando-se que o rosto comporta a mais expressiva das partes do corpo, tanto por revelar quanto por dissimular emoções e pensamentos. Mas ao lado dessa finalidade, a de um registro da personalidade, o retrato foi e continua a ser a representação subjetiva de um estatuto social, pelo qual determinada pessoa simboliza o poder, o prestígio ou a riqueza. Como também o registro de qualidades físico-espirituais que alguém possa representar – a inocência, a graça, a fealdade, a força, a sensualidade, a ira, etc. Praticamente desaparecida na Idade Média, a retratística voltou a adquirir prestígio com o espírito ao mesmo tempo individualista e conquistador da Renascença. A partir daí, e até o início do século XX, o retrato adquiriu ora aspectos idealistas, de perspectiva aristocrática, ora naturalistas, de influência burguesa, conseguindo traduzir, na dependência do artista, uma aguda percepção psicológica. Entre seus grandes expoentes, podem ser citados: Donatello (estátua equestre de Gattamelata), Verrocchio (estátua de Colleoni), Jan van Eyck (o casal Arnolfini), Rogier van der Weyden (Filipe, o Bom), Jean Fouquet (Etienne Chevalier), Albrecht Dürer (auto-retrato), Nuno Gonçalves (Afonso V, Dom Henrique), Domenico Ghirlandaio (Retrato de uma Jovem), François Clouet (Elisabete da Áustria, Gabrielle d'Estrées), Rafael (Julio II, Leão X), Ticiano (Carlo V, Felipe II), Piero della Francesca (o duque de Urbino), Leonardo da Vinci (Genevra Benci, Dama com arminho), Rembrandt (o poeta Jan Krul, Retrato de um Velho), Hans Holbein (O Comerciante), Van Dick (Carlos I, Lucas Vosterman), Gainsborough (a duquesa de Beaufort), Joshua Reynolds (Samuel Johnson) Goya (Carlos IV e família), David (Madame de Récamier), Degas (Halévy e Cavé), Van Gogh (auto-retrato), Joaquín Sorolla (Perez Galdós, Ortega y Gasset), Rodin (Victor Hugo, Alphonse Legros) ou o fotógrafo Nadar (Sarah Bernhardt, Baudelaire). O alto modernismo e o pós-modernismo reduziram drasticamente a produção de retratos pictóricos, tanto por motivos estético-ideológicos quanto por técnicas empregadas (abstracionismos construtivista ou expressionista), cabendo à fotografia preencher o vazio deixado.

REVELAÇÃO

1. No âmbito da teologia, a revelação constitui uma manifestação ou aparecer divino que ilumina e se transmite a determinados crentes ou fiéis, tendo por finalidade esclarecer a natureza e a verdade superiores, além de encaminhar o ser humano para o caminho ou a prática da salvação espiritual. Com este sentido, a revelação é também uma teofania (ver este termo e também Epifania). Especificamente na filosofia de Heidegger, a revelação afirma-se como o jogo inevitável de desvelamento e de ocultamento do *ser* e da verdade nos *entes*: “O ser subtrai-se a si mesmo enquanto se revela no ente. Assim, o ser, ao iluminar o ente, ao mesmo tempo o desvia e o encaminha para o erro”. A revelação (aparência e encobrimento) ocorre por meio da linguagem. 2. Processo de converter a imagem latente (consultar) contida numa película fotográfica ou cinematográfica, que é bastante fraca, em imagem visível, isto é, transformada em um *negativo*, com o auxílio de produtos químicos adequados. Estes aqui são o revelador (que transforma os sais de prata incolores em prata metálica negra), o interruptor (que detém o processo de enegrecimento) e o fixador (que elimina os sais de prata restantes e insensibiliza o filme agora chamado negativo). Em seguida, procede-se à lavagem com um umectante, a fim de eliminar o excesso de água e produtos químicos ainda existentes. Com o negativo fotográfico é que se torna possível o processo de copiagem (ver), quer dizer, a modificação da imagem em uma figura positiva.

RIBALTA

1. Bateria ou conjunto de luzes, normalmente de cores variadas, situadas nas laterais do prosccênio, para iluminação das cenas de palco. As luzes da ribalta são complementares da gambiarra ou iluminação superior. 2. Figuradamente, o palco, a cena, o teatro.

RIMA

1. Designa a construção retórica e poética de concordância ou semelhança de sons entre os fonemas de dois ou mais versos, que se encontram no final, isto é, nas últimas sílabas tônicas, ou ainda internamente. No primeiro caso, tem-se a rima externa, comuníssima: “Venturosa de sonhAR-TE, / à minha sombra me dEITO. / (Teu rosto, por toda pARTE, / mas, amor, só no meu pEITO)” – Cecília Meireles. Como segunda possibilidade, é algo bem mais raro: “Lembranças, que lembrAIS meu bem passado / Para que sinta mAIS o mal presente. / Deixa-me, se querEIS, vivER contente. / Não me deixEIS morrER em tal estado” (Luís de Camões). As rimas servem como elemento rítmico ou de cadência, bem como de força poética, plástica e expressiva (lírica, épica ou dramática). A versão mais provável de sua etimologia deriva do grego *rhythmos* (ordenamento, repetição), pelo provençal *rim*. Relativamente ao vocabulário, classificam-se as rimas em: a) *rica* – entre palavras de categorias gramaticais diferentes (adjetivo e verbo, substantivo e adjetivo, verbo e substantivo); b) *pobre* – ao contrário, quando a mesma sonoridade provém de palavras morfológicamente idênticas (substantivo com substantivo, verbo com verbo, etc); c) *equivocas* – feitas com palavras iguais, mas de significados diferentes. Por exemplo, o mesmo vocábulo *pena* utilizado, em um verso, com o sentido de sofrimento, aflição e, em outro, com o de pluma; d) *raras* – cujas terminações são pouco habituais. Por exemplo, *Fídias* e *desídias*; e) *preciosas* – que ligam os termos de modo forjado ou artificial (*escárnio* com *descarne-o*). De acordo com a acentuação, distinguem-se as rimas: a) agudas, masculinas ou oxítonas (acentuação na última sílaba); b) graves, femininas ou paroxítonas (acentuação na penúltima sílaba); c) esdrúxulas ou proparoxítonas (acentuação na antepenúltima sílaba). Separam-se também as rimas *toantes* das *consoantes*. No primeiro caso, a identidade ocorre apenas nas vogais tônicas (*pálida* com *árvore*); no segundo, as consoantes, a identidade é total entre os fonemas, a partir da vogal tônica (*alvorada* com *encruzilhada*). Na dependência da disposição em que se achem, as rimas são ainda conhecidas como: 1) emparelhadas ou de versos seguidos – *aabb*; 2) cruzadas, na seqüência *abab*; 3) intercaladas, do tipo *abba*; 4) alternadas – na forma *abc, abc*; 5) continuadas – quando todos os versos de uma mesma estrofe conservam rima idêntica (*aaa*); 6) opostas – com a seqüência *abc, cba*; 7) encadeadas, **enjambement*; 8) misturadas, sem ordem definida. Rima auditiva é aquela que faz corresponder palavras de sons terminais idênticos, mas de grafias diferentes, como “lasso” e “cansaço”, por exemplo. Versos sem rima são chamados de versos brancos ou soltos. *Verso, *verso *livre, *consonância e *assonância). 2. Metáfora e recurso cinematográfico pelo qual, de duas imagens em seqüência, a segunda reforça ou ilustra, por analogia, a primeira. Por exemplo, a cena de pistões e bielas em movimento, no filme *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, que se segue à cena de amor entre o casal de protagonistas.

RISORGIMENTO

Ressurgimento ou ressurreição, em italiano, tendo por significado o redespertar das artes e dos movimentos políticos, liberais e republicanos, no período entre 1815 e 1870, em luta contra a dominação absolutista do império austríaco, e que conduziram à unificação do país. Época em que a literatura reencontrou prestígio mundial em figuras como Giacomo Leopardi, Giosuè Carducci, Alessandro Manzoni, Antonio Fogazzaro, Giovanni Verga e

Francesco De Sanctis; e em que na música se consolidaram os nomes de Rossini, Bellini e Verdi. Em artes plásticas, a estética dos macchiaioli (ver) cumpriu um importante papel histórico. Já no campo político, correspondeu à formação da sociedade secreta nacionalista – a Carbonaria –, às atividades revolucionárias e às guerras de unificação lideradas por Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi, assim como às atividades de Camilo Cavour, a partir do reino do Piemonte. A denominação provém do nome do jornal fundado por Cavour, em 1847.

RITORNELO

1. Nos madrigais renascentistas, indica o retorno do canto e do tema melódico principal, após o desenvolvimento dessa mesma parte. 2. Em obra concertante clássica, a repetição que a orquestra executa, em conjunto, após a seqüência de uma passagem solista. 3. Volta a um trecho musical anterior, indicado na pauta por um travessão duplo pontuado. 4. Em música popular, o ritornelo é mais comumente chamado de refrão (cotejar). 5. Canção popular da Itália constituída por estrofes de três versos com rima *aba*. Do italiano *ritornello*, retorno.

ROCALHA. *ROCOCÓ

ROCAMBOLESCO

Deriva de Rocambole, herói popularíssimo de uma série de folhetins novelescos do escritor francês Ponson du Terrail, escritos entre 1859 e 1871 (entre outros, As Proezas de Rocambole, A Herança Misteriosa, Amores de Limousin, A Ressurreição de Rocambole). Neles predominam os enredos inverossímeis, peripécias constantes e uma rede intrincada de situações extravagantes, repletas de assassinatos, seqüestros, duelos, seduções e ressurgimentos inesperados de personagens. Caracteriza uma narrativa ou tipo de drama exagerados, melodramáticos, incríveis, sem muita consistência psicológica, em grande parte assimilados pelos gêneros populares da cultura de massa – cinema, histórias em quadrinhos, telenovelas.

ROCK, ROCK AND ROLL

A cultura *pop, que na segunda metade do século XX consagrou-se tendo por alvo e modelo a juventude (suas aspirações, suas necessidades de afirmação social, de consumo e comportamento distintivos), estimulou também a eclosão mundial de um gênero de música popular que se converteu em seu próprio símbolo – *o rock and roll* ou, simplesmente, *o rock*. Após a segunda grande guerra, os Estados Unidos, alçados à condição de potência mundial, continuaram a viver um período de extraordinário crescimento econômico e de promoção social, realimentando a capacidade de consumo individual e familiar. Ainda assim, o descontentamento socioeconômico das camadas brancas mais pobres, em busca de ascensão, as reivindicações políticas e econômicas das populações negras e a permanência dos padrões morais conservadores da extensa classe média criavam condições oportunas para revoltas sociais e comportamentais. Na música, estes focos de tensão acabaram por desaguar no *rock and roll* (ou *rock'n'roll*), uma fusão bem sucedida (no mínimo, comercialmente) de contribuições negras e brancas. De um lado, recebeu ele as influências já estabelecidas do *blues* (ver) e de suas progressões (as mudanças contínuas de acordes), tanto quanto do *rhythm and blues*, uma forma então recente do gênero, caracterizada por um andamento mais rápido e por uma interpretação vocal mais nervosa, enérgica e “gritada”, já conhecida como “shouting style” (reconhecível em artistas como Joe Turner, Leadbelly, Ivory Hunter, Fats Domino, Little Richard ou Chuck Berry). No início da década de 50, o disc-jôquei e promotor de shows Alan Fred, de Cleveland, resolveu adotar a denominação *rock and roll* para se

referir ao “shouting style” e ao *rhythm and blues*, provavelmente com a intenção de expandir sua audiência de música negra aos círculos adolescentes de comunidades brancas. Com Bill Haley e seus músicos (the Comets), o rock iria ainda incorporar elementos do *country* e da *western music*, como as pequenas bandas, os efeitos harmônicos instrumentais e a liderança da guitarra, além de versos simples e o uso de gírias na composição das letras. Todas essas contribuições agruparam-se em seus primeiros grandes sucessos: *Rock This Joint* –1951, *Crazy Man, Crazy* –1952, *Shake, Rattle and Roll*, uma versão da música de Ivory Hunter – 1954, e, finalmente, na canção que consolidou o nascimento do gênero, no mesmo ano, *Rock Around the Clock*, juntamente com o filme da banda, *Blackboard Jungle*. O impacto acendeu a paixão dos jovens em várias partes do mundo: “... quando Bill Haley chegou com *Rock Around the Clock*, com o filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura prá mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer ‘eu estou aqui’. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época, eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo” (Raul Seixas). Essa combinação de *rhythm and blues* e *country* patenteou-se também no primeiro disco que Elvis Presley gravou em Memphis, ainda em 54 (um compacto tendo, de um lado, *All Right, Mama* e, de outro, *Blue Moon of Kentucky*). Outro fator importante para a popularidade que alcançou entre a juventude, ajudada pela condenação que os adultos fizeram na época, foi a interpretação cênica de Haley, agressiva e sensual. Uma característica acentuada de modo eletrizante pelos bons recursos vocais, incluindo os vibratos, e pela dança de Presley, que já em 1955 se tornara um símbolo sexual, ao misturar expressões de romantismo e rebeldia. Desde então, o rock não seria apenas um gênero musical, mas um espetáculo cênico-ritualístico. Após o lançamento de seu primeiro álbum, *Heartbreak Hotel* (56), Presley tornou-se campeão de vendas por dois anos consecutivos nos Estados Unidos (e em vários outros países também), convertendo-se em figura emblemática do rock e centro de referência para artistas anteriores e posteriores a si. Ainda em 56, outro jovem vindo da área da *western music*, Jerry Lee Lewis, conseguiu grande repercussão com seu estilo rápido e “shouting” ao piano, que estimulava as platéias a dançar. A permutação de gêneros ou de contribuições específicas e tradicionais (o chamado *crossover*) seria logo ampliada no final da década de 50, oferecendo ao rock a possibilidade de modificar-se continuamente. Desde cedo, por exemplo, a incorporação de baladas, por seu tom suave e intimista, permitiu contrabalançar as seqüências de andamentos rápidos e de passos acrobáticos mais característicos do rock, sobretudo quando este invadiu as pistas de dança e as festas particulares. Entre os finais dos anos cinqüenta e os primeiros da década seguinte, fizeram sucesso com rock-baladas, além de Presley, nomes como Tab Hunter, Rick Nelson, Pat Boone e Paul Anka. Na década de 60, a diversificação dos estilos aumentou e os mais significativos acréscimos vieram da Inglaterra e de artistas e grupos norteamericanos de *acid rock* e de *folk-rock*. Os Beatles tornaram-se, a partir de 62, o maior fenômeno da música popular da segunda metade do século XX. Com suas origens sociais nas camadas proletárias de Liverpool, os integrantes do grupo – John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e, mais tarde, Ringo Star – eram típicos *teddy boys* (desordeiros ou arruaceiros, nas escolas e nas ruas) e adeptos da *skiffle*, uma versão musical simplista em que se misturavam ritmos de *country*, de *blues* (sem suas progressões) e *dixieland*. Mas a capacidade de amadurecimento e de enriquecimento artístico que demonstraram entre 65 e 69 acabou por abranger ou conter em germe quase todas as possibilidades de desenvolvimento do rock. Esta progressiva evolução começou quando resolveram dedicar-se a um trabalho experimental, de estúdio, abandonando os concertos públicos. A partir do álbum *Help*, as pesquisas, ao mesmo tempo musicais e poéticas, continuaram até a ruptura da banda (*Rubber Soul*, *Revolver*, *Sgt. Pepper’s*

Lonely Heart Club Band, Magical Mystery Tour, The Beatles e Abbey Road). Algumas das marcas desse período sobressaíram no uso dos novos recursos eletrônicos já disponíveis, nos efeitos harmônicos mais complexos, na exploração de timbres diferenciados, na exploração de sonoridades orientais, na ampliação dos temas das canções, numa visão simultaneamente crítica e irônica da sociedade, tratadas com imagens alegóricas ou ainda místicas. Mais influenciados pelo *blues* (Muddy Waters) e *rhythm and blues* (à maneira de Chuck Berry) do que os Beatles, os Rolling Stones (Keith Richard, Brian Jones, Mick Jagger, Charlie Watts, Bill Wyman) também obtiveram sucesso internacional, mantendo, no entanto, a imagem juvenil de “teddy boys”, rebeldes, debochados e autodestrutivos. E com ela, passaram a compor canções que, a partir de 65, consagraram a vertente do *hard rock*, não muito diferente do *acid rock* norte-americano (volume elevado, distorções sonoras, agressividade de execuções instrumental e vocal, apelo ao sexo livre e às drogas). O caráter tempestuoso, anarquista e até mesmo caótico de outra banda inglesa, The Who, abriu as portas para o que viria a ser, alguns anos depois, o *punk rock*, além de lançar a voga da ópera rock, em 69, com o musical Tommy. Na mesma década de 60, a mobilização universitária norte-americana, tendo por centro a Califórnia, passou a atacar com veemência os padrões morais e educativos conservadores, o comportamento consumista, a política de guerra no Vietnã e os preconceitos racistas da cultura americana, ao mesmo tempo em que os movimentos negros exigiam seus direitos civis, de maneira pacífica ou violenta. Em síntese, o chamado “establishment” sofria fortes contestações. No interior dessa agitação sociopolítica brotaram as experiências das comunidades hippies, tanto quanto do *acid rock* e do *folk-rock*. O *acid rock* ganhou esse apelido por sua associação com o LSD (ácido lisérgico) e drogas assemelhadas. Executado com recursos de exagerada amplificação e distorção de sons, tinha por finalidade estimular e envolver os adeptos em seus concertos, fazendo com que a multidão fosse “tomada” fisicamente pelos sons, sendo menos uma experiência de audição do que de participação coletiva, de tipo ritualístico ou orgiástico. Entre as bandas de grande aceitação estavam Jefferson Airplane, Grateful Dead, The Doors, Moby Grape e Big Brother and the Holding Company, na qual se destacou a cantora Janis Joplin. O *folk-rock*, a versão mais suave e lírica da família, lançou mão, evidentemente, das tradições sulistas e do Oeste, adotando quase sempre a canção de protesto como símbolo de suas intenções e mensagens pacifistas. Entre seus principais expoentes, encontramos Joan Baez, Judy Collins, os grupos Peter, Paul and Mary, The Mamas and the Papas, Creedence Clearwater Revival, Simon e Garfunkel e, sobretudo, Bob Dylan, pela qualidade de seus textos poéticos. Nos últimos três decênios do século, o rock continuou a absorver ou a intensificar formas musicais, gerando estilos bastante ecléticos. Embora as fronteiras nem sempre sejam nítidas, costuma-se apontar as seguintes e principais vertentes: o *art rock* (assim chamado na Inglaterra) ou rock progressivo, que introduz recursos da música erudita, tradicional ou de vanguarda (Moody Blues, Procol Harum, Emerson, Lake and Palmer, Genesis, Yes, Roxy Music, Frank Zappa, Pink Floyd); o *country-rock*, combinação não apenas do *country*, mas ainda do *folk* e do *jazz* (Alabama, Commander Cody and the Lost Planet Airmen, Eagles, Marshall Tucker Band); o *jazz-rock* (Blood, Sweat and Tears, Santana, The Chicago Transit Authority, Earth, Wind and Fire, Weather Report); o *heavy-metal* (Jimi Hendrix, The Who, Yardbirds, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, AC/DC, Aerosmith, Kiss, Ozzy Osborne, Van Halen, Iron Maiden, Sepultura); ou o *punk-rock* (Iggy Pop, Sex Pistols, The Clash, The Ramones, X-Ray Spex e outros). Convertido em fenômeno mundial da juventude, o rock estimulou o aparecimento e a consagração de artistas nacionais, que seguiram de perto, embora com características particulares, as linhas dominantes do eixo Estados Unidos-Inglaterra. Casos, por exemplo, de Johnny Holiday e Françoise Hardy, na França, ou de Bobby Solo e Rita Pavone, na Itália. No

Brasil, o rock em português começou a ser ouvido no final dos anos cinquenta por meio de versões americanas, ingênuas, interpretadas pelos irmãos Tony e Celly Campello, Ronnie Cord, Demétrius e Sônia Delfino (também apresentadora do programa musical *Alô, Brotos!*, na TV Tupi), que prepararam o caminho para o sucesso do movimento da Jovem Guarda. Este nome foi dado a um programa de grande audiência da TV Record, que permaneceu no ar de setembro de 65 aos inícios de 69. Comandado pelos cantores e compositores Roberto Carlos e Erasmo Carlos, dele participaram, regularmente e entre outros, Eduardo Araújo, Wanderléa, Jerry Adriani, The Jordans, Os Incríveis, Os Golden Boys, Renato e seus Blue Caps e o Trio Esperança. Na seqüência, vieram os Mutantes que, ligados à Tropicália, infundiram ao rock uma feição de irreverência e paródia tropicalista. Deles separou-se Rita Lee, líder da banda Tutti Frutti, e que mais tarde se uniria ainda a Roberto Carvalho. Também na década de 70, Raul Seixas firmou-se como um dos pontos altos do rock nacional, mesclando-lhe ritmos nordestinos e latino-americanos, em versos apolíticos, mas que reivindicavam um comportamento anticonvencional e hedonista. A partir da década de 80, os grupos de rock se multiplicaram no país, absorvendo novos estilos do pop, como o *punk*, o *funk* e o *rap*, além de consolidar um largo mercado fonográfico e de shows: Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Ira, Titãs, Ultraje a Rigor, Roupas Novas, Engenheiros do Havaí, Capital Inicial, Camisa de Vênus, Angra e Sepultura, tendo as duas últimas obtido sucesso no exterior, lançando mão de composições escritas em inglês. Dessas bandas, projetaram-se nomes como os de Cazuzza (Barão Vermelho), Renato Russo (Legião Urbana) e Arnaldo Antunes (Titãs), além do *outsider* Lobão.

ROCOCÓ

Derivado do francês *rocaille*, rocalha, ornamento que imita as formas irregulares de pedras rochosas ou ainda as ondulantes de conchas e búzios, o termo só passou a ser utilizado em finais do século XIX por ensaístas de língua alemã, como Wölfflin (Renascença e Barroco) ou Cornelius Gurlitt (História do Barroco, do Rococó e do Classicismo). Diderot, por exemplo, ao comentar as pinturas de François Boucher para o salão de 1761, emprega termos como “galantaria romanesca, graciosidade afetada, coqueteria, carnações dissimuladas e seduções libertinas”. Seus contemporâneos Winckelmann e Mengs também não se utilizam do vocábulo. Ainda assim, tanto para Wölfflin quanto para Gurlitt, e igualmente para outros historiadores do século XX, como René Huyghe, não haveria distinções que pudessem opor grandemente o barroco ao rococó, sobretudo no período em que este melhor se identifica, o século XVIII. O rococó constituiria apenas uma espécie de barroco tardio, levado às últimas conseqüências, ou seja, “ao seu aspecto mais agudo”. Mas há os que defendem o rococó na qualidade de estilo autônomo, como Hans Sedlmayr, Fiske Kimball e Philippe Minguet. Na França, onde nasceu durante os primeiros anos do século XVIII, sob o reinado de Luís XV, o rococó designou inicialmente uma concepção mundana e excessivamente ornamentada nas artes plásticas, a partir das artes decorativas (pintura mural, mobiliário, tapeçaria e ourivesaria). Seus traços mais acentuados, quando transpostos principalmente para a arquitetura interior (e não para as fachadas exteriores), para a pintura e a escultura, estariam no uso fantasioso de arabescos, em que se unem a ligeireza, a amabilidade e o capricho, numa requintada idealização da vida social, de suas festas e dos temas pastoris, mitológicos ou bíblicos que já povoavam o classicismo e o barroco. Com esse tratamento plástico convertido em esfuzilante ornamentação, colorido intenso, sensualidade e formas instáveis, sempre em movimento, demonstrava-se a preeminência de uma classe aristocrática poderosa, mas igualmente refinada e frívola. Como observou Arnold Hauser, “na arte que agora surge, dá-se preferência à cor e aos cambiantes de expressão, com prejuízo da linha objetiva, grande e firme, e a nota de sensibilidade e

sentimento faz-se ouvir em todas as suas manifestações... uma arte que considera o critério do agradável e do convencional mais decisivo do que o da espontaneidade e da espiritualidade, uma arte cujas obras são realizadas de acordo com um padrão fixo, universalmente aceite... de técnica magistral, mas, na maior parte das vezes, puramente exterior... (o rococó) iniciou um novo estilo no modo de viver das classes superiores, e tornou moda o hedonismo e a despreocupação perante as imposições da religião". Mas existem outras facetas a serem consideradas. Se para alguns o rococó representou a última manifestação de glória artística da nobreza e dos círculos aristocráticos, não é menos verdade que foram eles também os patrocinadores da reforma das artes pela via do austero neoclassicismo que se lhe opôs e seguiu. Por outro lado, os exemplos mais reconhecidos dos rococós alemão, da Europa central e mesmo do latino-americano encontram-se em obras de arquitetura religiosa, reafirmando o esplendor, o fascínio e a riqueza visionária do paraíso católico. Historicamente, na opinião de Kimball, aceita por Minguet, os criadores essenciais do estilo foram o arquiteto e decorador Jean Bérain, o Jovem, e o escultor e gravurista Pierre Le Pautre. Este aqui transpôs para a escultura, assim como para os enquadramentos e molduras arquitetônicas, os elementos do arabesco pictórico e um jogo sempre renovado de curvas e de contracurvas. Experiências que tiveram continuidade e maior exploração em artistas como Gilles-Marie Oppenord, Juste-Aurèle Meissonier, Nicolas Pineau e Claude Audran III em seus trabalhos de decoração mural para salões de residências luxuosas (os "hotéis") e palácios, entre estes o de Versalhes. Com eles, os motivos de ornamentação começaram a ser desdobrados em redes intrincadas de figuras geométricas abstratas e vegetais, circundando imagens humanas e de animais, por vezes fantásticos, de modo bastante livre. Acrescentaram-se também as *chinoiseries*, como dragões, aves, macacos e anfíbios, e multiplicaram-se os livros de ornamentos, contendo estampas sugestivas para trabalhos murais, de molduras (de portas, de espelhos e de quadros) e de tapeçarias, então produzidas com uma profusão de personagens míticos e de fábulas, de detalhes figurativos e de cores. Neste particular, sobressaíram-se os nomes de François Boucher, de Audran, de Charles-Antoine Coyppel e de Jean-François de Troy. Já a grande pintura francesa do estilo, com suas cenas bucólicas e libertinas, coube, destacadamente, a Boucher (*A Toilete de Vênus*, *Charmes da Vida Campestre*, *O Ninho*), Antoine Watteau (*A Demonstração do marchand de arte Gersaint*, *Os Prazeres Pastorais*, *Gilles*) e Jean-Honoré Fragonard, cujo notável sensualismo transparece em obras como *As Banhistas*, *O Balanço*, *A Lição de Música*, acompanhados de perto por Carle van Loo e Charles Natoire. Na Itália, a pintura rococó desenvolveu-se sob a influência pictórica dos venezianos (Ticiano, Tintoretto), inicialmente com Sebastiano Ricci, autor de grandes afrescos em Florença, ao qual se seguiram Jacopo Amigoni, Giambattista Crosato e, sobretudo, Giovanni Antonio Pellegrini, Giambatista Pittoni e aquele que foi um dos mais requisitado artista das cortes européias, Giovanni Battista Tiepolo. Suas pinturas murais na residência alemã de Würzburg demonstram um esplêndido domínio da teatralidade pictural. Os pintores alemães e austríacos que buscaram fazer seus aprendizados na Itália, na transição dos séculos XVII e XVIII, incorporaram tanto os valores plásticos dramáticos do barroco quanto o sensualismo e a graça aérea ou vaporosa do rococó. Essa primeira geração italianizada foi composta por Johann Rottmayr, pelos irmãos Asam (Cosmas e Egid Quirin) e Paul Troger. A segunda, já inteiramente germânica, revelou dois grandes pintores: Johann Holzer e Franz Maulbertsch, este último autor de trabalhos murais de cores rutilantes, extremamente simbólicos e quase alucinatórios, obtidos à custa de estranhos personagens e ilusionismo. No âmbito da arquitetura, o rococó teve origem durante a modernização urbana de Paris, entre os finais do século XVII e o começo XVIII, durante a qual foram erguidas várias construções residenciais aristocráticas. Entre elas, os "hotéis" de Beauvais, de Antoine Le Pautre, de Paris e Matignon, obras de Jean Courtonne, de

Lude e d'Estrée, de Robert de Cotte. Ao contrário do que se poderia esperar, essa nova "arquitetura civil Luís XV" preferiu abandonar as ordens tradicionais em proveito de fachadas contínuas, dando destaque aos balcões e às fileiras de grandes janelas. Como salienta Minguet (Estética do Rococó), "clássicos ou barrocos podiam opor-se por sua maior ou menor fidelidade ao sistema codificado por Vitruvius, mas todos respeitavam as ordens como a regra do jogo da arquitetura. O abandono das colunas (dórica, jônica, etc) – que não subsistem senão em alguns edifícios de transição, como por exemplo no Hotel de Soubise – foi uma revolução real, consecutiva à vitória dos *modernos* e ao relativismo do gosto... a arquitetura civil de Luís XV caracteriza-se, à primeira vista, pela simplicidade de seu ornamento exterior". A suntuosidade que se vai encontrar revela-se então no interior residencial, na contemplação reservada da família e dos círculos sociais que a freqüentam. Mas também em novos salões palacianos, como os de Versalhes e Fontainebleau, nos quais trabalhou um dos expoentes do estilo, Ange-Jacques Gabriel. Os formatos das dependências tornaram-se mais ovalados ou poligonais e, mesmo quando retangulares, o encontro das paredes tendeu a ser arredondado. Tais características podem ser notadas mesmo nos espaços interiores das igrejas, sobretudo na Alemanha do sul, outro centro de expansão do estilo. Alguns de seus mais representativos monumentos são as igrejas de Wies e de São João Nepomuceno, em Munique, e a de Etwashausen, concebidas pelos irmãos Zimmermann (Dominikus e Asam); o Zwinger de Dresden, a cargo de Matthäus Pöppelman; as igrejas de Dresden e a de Santa Ana, em Munique, de Johann Fischer; a capela do palácio de Würzburg e a igreja de Vierzehnheiligen, traçadas por Balthasar Neumann; ou o pavilhão de Amalienburg e o teatro da Residência, ainda em Munique, projetados por François Cuvilliers. Por fim, seria o rococó aquela sensibilidade que, ciente da efemeridade humana, dá preferência às imagens idílicas, intimistas, de elegância frívola, gosto pela ironia fina e o erotismo refinado, recusando-se às visões trágicas da vida *Estilo Luís XV, *barroco, *maneirismo.

ROJÃO. *BAIÃO

ROMANCE

Quando surgiu? - Há quem assegure ter nascido o romance no período helenístico da antigüidade, ou seja, no momento em que o mito e seu conteúdo religioso se enfraqueceram, em que o cosmopolitismo alexandrino e, em seguida, o romano se expandiram e as relações mercantis ganharam realce. Por conseqüência, quando o individualismo fez sua entrada na cultura ocidental, competindo com os ideais de coletividade e de hierarquização sociais. Wolfgang Kayser ou Mikhail Bakhtin são dessa opinião. Tais justificativas explicariam a literatura em prosa, fosse ela de evasão ou passatempo, como *As Aventuras de Quereas e Calíroe* (Cariton), *Dafne e Cloé* (Longo), *As Aventuras de Leucipe e Clitofonte* (Aquiles Tácio), *As Etiópicas* (Heliodoro), a de espírito crítico e realista, como *Satiricon* (Petrônio) e a de conteúdo mágico-fantástico, cujo exemplo é *O Asno de Ouro* (Apuleio).

Outros autores, no entanto, argumentam que tais experiências seriam pouquíssimo representativas da ficção literária da antigüidade, dominada pela construção poética – a lírica, a épica e a dramaturgia. Georg Lukács, Julia Kristeva ou Aguiar e Silva assim o entendem.

Para o primeiro, cuja obra *Teoria do Romance* constitui um marco na análise da narrativa literária, o romance é um gênero enraizadamente burguês, nascido com o processo generalizado de mercantilização, na distinção bem marcada entre valores éticos e monetários, de uso e de troca, pelos quais o indivíduo e o mundo se estranham. "Quando o indivíduo não é problemático (o indivíduo da antigüidade ou da Idade Média),

seus fins lhe estão dados numa evidência imediata, e o mundo cujo edifício foi construído por tais fins pode lhe opor dificuldades e colocar obstáculos... mas nunca ameaçará o indivíduo com um sério perigo exterior. O perigo só aparece a partir do momento em que o mundo exterior perdeu contato com as idéias, quando essas idéias se tornam no homem *atos psíquicos subjetivos*, isto é, ideais... O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que jamais o sentido poderia penetrar integralmente a realidade e que, portanto, sem ele (o personagem), esta (a realidade) sucumbiria ao nada e à inessencialidade". Se as sociedades antigas e medievais deram ao homem a companhia e mesmo a possibilidade de salvação divina, a moderna, instaurada pelo Renascimento, o converteu em um ente "socialmente solitário". Nas primeiras, vida, destino e essência se confundiam, eram "noções idênticas" e essa simbiose se expressa marcadamente na epopéia e na tragédia. O romance seria, portanto, fruto de um mal-estar, a transcrição artística do conflito entre um ideal de vida que não encontra esteio na realidade social. Ou em que a fantasia cede passo à crueza do verídico. Dom Quixote, neste caso, simbolizaria o início deste rompimento, da trajetória desiludida de "um indivíduo problemático num mundo degradado". E a melhor produção romanesca, em sua opinião a do século XIX, faria de seus heróis os personagens dessa antinomia. Pois um "coração maior que o mundo" estaria sujeito a limitações estreitas demais para que os desejos e os sonhos de reconciliação se efetivassem.

A narração na Idade Média - Considerando-se a última perspectiva, foi nos finais da Idade Média, quando a ficção literária começou a se desvencilhar das formas métricas, dos ritmos vocais e das figuras sonoras – em síntese, das estruturas poéticas versificadas – que se deu início a tipos narrativos menos usuais até então: à novela (consultar à parte) e ao romance. Este iria surgir, portanto, como uma criação distinta e apenas superficialmente devedora das formas clássicas, ainda que numa época de marcada influência helênica. Aliás, no universo artístico, sua novidade seria comparável à do estilo gótico da arquitetura, esta magnífica contribuição da fé católica à sensibilidade humana. As narrações novelescas e romanceadas vieram adaptar-se, é claro, às transformações culturais do período – à expansão das cortes, com seus seguidores áulicos, à ascensão burguesa, ao espírito aventureiro do comércio e das navegações, ao crescimento e adensamento populacional das cidades, à formação de um recente público consumidor, não inteiramente intelectualizado, mas propenso à leitura de eventos maravilhosos, quiméricos ou inverossímeis, de entretenimento. Aliás, o romance difundiu-se como um dos primeiros gêneros de leitura feminina, fora dos círculos aristocráticos (ver Romantismo). Em decorrência dessa origem histórica, Julia Kristeva arriscou-se a definir o romance como "a narrativa que acabou de se formar na Europa, cerca do fim da Idade Média, com a dissolução da última comunidade européia – o feudo".

Os "romances" de cavalaria em versos, como o Parzifal alemão (de Wolfram), constituíam ainda manifestações formalmente épicas. Mas a partir do momento em que começaram a surgir as "translações" do texto poético para a prosa livre, o romance ganhou, como gênero, suas primitivas distinções. O trabalho freqüente das traduções dos romances em verso, entre os séculos XV e XVI, permitiu uma "popularização", no sentido de formação do gosto burguês, ao menos por romper a tradição anterior que vinculava a poesia ao material ideológico da vida cavaleiresca e à sociedade estamental da Idade Média. A prosa permitiu o uso de uma linguagem até certo ponto neutra, servindo simultaneamente então às camadas burguesas e às aristocráticas menos consideradas (aos fidalgos).

Em seus inícios, a narrativa buscou na aventura heróica e nas peripécias amorosas os seus conteúdos. Os romances de cavalaria em prosa, como o Perceval, de Chrétien de

Troyes, e os romances sentimentais, exemplificados na Elegia de Madona Fiammeta, de Boccaccio, passaram a ser construídos em torno de um personagem, de um protagonista, e de situações complicadas a serem por ele transpostas. Mas em comum com os já velhos trovadores, optou-se também pela língua vulgar, nacional, ou seja, pelo *romance* (em substituição ao “latine loqui”, o “romanice loqui”). No século XVI, apareceu um novo gênero de tratamento mais culto e mesclado a passagens poéticas, o chamado romance pastoril ou pastoral, bucólico e simbolista, sugerindo uma crítica aos novos hábitos da sociedade urbana, pela explícita apologia da vida campestre. O mais renomado e difundido exemplar desta tendência (com várias edições em línguas européias) foi a obra espanhola de Jorge de Montemor, Diana. E em Portugal, Bernadim Ribeiro alcançou fama com sua Menina e Moça.

Picaresco - Ao mesmo tempo, mas opondo-se completamente ao pastoril, e alcançando um público muito mais vasto, desenvolveu-se o romance picaresco espanhol, centrado nas figuras marginais e amoralistas dos pícaros: Vida de Lazarillo de Tormes, 1554, de autor anônimo; Vida de Guzmán de Alfarache, 1599, de Mateo Alemán; Historia de la Vida del Buscón llamado Don Pablos, 1603/1604, de Quevedo y Villegas, Pícara Justina, de López de Úbeda ou La Hija de Celestina, de Salas Barbadillo.

O picaresco contém muito de sátira aos valores da época, pois sua prosa já evidencia o caráter burguês do “novo mundo”. Os valores mercantis, as possibilidades de mudança no status social e no poder econômico, a flexibilidade dos padrões éticos que a circulação monetária exige ganham relevo no desenrolar das ações. Os personagens de maior importância adquirem ambições materiais corriqueiras, comezinhas, e irão mais tarde, nas obras de exploração psicológica, fragmentar-se em estados emocionais, em um mundo espiritualmente fluido ou desancorado dos valores tradicionais. O “caráter” bem delineado e exemplar do herói clássico tendia a desaparecer. Conduzido pelo protagonista, que conta suas próprias peripécias, o romance picaresco é uma narrativa das possibilidades de ascensão social de personagens populares, normalmente trapaceiros, vagabundos, itinerantes, que sobrevivem de expedientes, de logros e de astúcias cotidianas, num mundo “moderno” porque ambíguo e amoral. Um modelo concluído mais tarde com percuciente psicologia e realismo na pena de Alain René Lesage, ao criar a sua monumental História de Gil Blas de Santilhana, retrato vivo da primeira metade do século XVIII. Literatura anti-heróica por excelência, contrastava então com os romances idealistas das vertentes pastoral e cavalheiresca.

Baseando-se nas sátiras de Rabelais e no romance picaresco, o crítico Mikhail Bakhtin observou que as prosas literárias “constituíram-se, historicamente, na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. Enquanto a poesia, conservada nas altas camadas socioideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural... por baixo, nos palcos das barracas de feiras, soava o discurso jogralesco que arremedava todas as línguas e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties* (das tolices não interditas), das canções de rua, dos provérbios e das anedotas”. A tendência ao escapismo, à elaboração de tramas puramente imaginárias ou irrealistas que o romance de cavalaria em prosa consagrara, tinha agora um sério concorrente “realista”. O golpe mais contundente, no entanto, foi dado com a crítica severa, culta e magistral de Cervantes, o Dom Quixote. Aqui transparece a distinção entre o fidalgo decadente, que apenas em sonhos paranóicos revive as nobres virtudes do passado (a honra e o amor cortês), e o escudeiro Sancho, símbolo do pequeno burguês realista, cujas ações se restringem ao estrito senso comum. Aos poucos, portanto, os traços descompromissados e evasivos que estiveram em suas origens aventureira e sentimental começaram a mudar.

Consolidação do gênero - Quase sempre desprestigiado pela alta cultura, seu reconhecimento veio a ser feito, em alguns casos, apenas no século XVIII, em textos como *A Princesa de Clèves* (Mme. Lafayette), *Memórias e Aventuras de um Homem de Qualidade* (Abade Prévost, nas quais se inclui Manon Lescaut), *Ligações Perigosas* (Choderlos de Laclos), *Clarissa Harlowe* (Samuel Richardson) ou *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (Goethe). Sua consolidação ocorreu, de fato, no século seguinte, com os estilos romântico e realista. E a figura capital para a afirmação e o prestígio do romance foi, sem dúvida, Balzac. A seu respeito, escreveu Carpeaux: “A história do romance como gênero literário divide-se em duas épocas: antes e depois de Balzac. Com ele, até o termo mudou de sentido. Antes de Balzac, ‘romance’ fora a relação de uma história extraordinária, ‘romanesca’, fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em apartamentos e quartos... Os heróis e heroínas de Mme. Lafayette, do Abbé Prévost, de Rousseau e Constant não fazem outra coisa senão viver ‘romances com mulheres’; das outras necessidades vitais de um homem em carne e osso não se fala” (a esse respeito, ver *Comédia Humana*).

Essa maior densidade ou amadurecimento do romance, visto como obra não apenas de entretenimento, mas de relevância artística, consistiu em ir ampliando, para além da simples imaginação, a capacidade de observação e análise da sociedade, em seus aspectos sociais, políticos ou genericamente culturais, bem como o de descrever e refletir as variáveis morais, psicológicas e existenciais do ser humano. Em ambos os casos (e por analogia com a literatura dramática ou teatral), impôs-se não apenas a necessidade de um conflito, a possibilidade de sua emergência, ou, ainda, uma rememoração de eventos passados que dessem sentido à vida dos personagens e de suas ações.

No século XIX, a narração fictícia já absorvera outros gêneros ou formas literárias, desde o hábito simples e generalizado da correspondência confessional (Habermas chamou o século XVIII de “o século das cartas”), até as crônicas de viagem e os ensaios históricos, filosóficos ou ideológicos. Conseguiu-se unir à liberdade de tratamento uma capacidade de multividência; e ao possível, os aspectos essenciais do real. De um certo ponto de vista, pode-se dizer que a arte do romance passou a ser aquela em que se exploram e se revelam os sentimentos, as idéias e os valores prevaletentes de uma época, tornando-os significativos, isto é, universais e, até mesmo por seus excessos, superiores à própria vida singular de seus personagens. Conseguiu-se dar formas exemplares, como antes a grande dramaturgia o fizera, aos caracteres de suas figuras. Como observou o crítico João Gaspar Simões, “enquanto na vida é fácil identificar as pessoas por sua aparência física e situação social, no romance não. Quer dizer, na vida até os ‘amorfo’ adquirem ‘presença’; no romance só conseguem ver-se, ter realidade ou existência aqueles que tiveram forma, que tiveram caráter. O caráter é, pois, o modo de identificação das personagens. Isso significa que as personagens dos romances são mais limitadas e caracterizadas que as pessoas reais. A esta necessidade se deve o pendor das personagens para o ‘tipo’” (adiante, no entanto, veremos que o tipo, como personagem símbolo bem marcado, irá conviver, nos romances do século XX, com personalidades mais evasivas ou complexas). Dessa maneira, o pai Grandet é o tipo do avaro; madame Bovary, a adúltera da vacuidade burguesa, e o conselheiro Acácio, a tolice presunçosa do lugar-comum.

Daí também Chesterton defender a idéia de que a arte do romance é a arte do exagero, no sentido de se atribuir um significado de forte evidência, à maneira de modelo. Descrever ou pintar o caráter é produzir uma incisão em profundidade, mais do que em extensão. E vemos então desfilar uma vasta galeria de tipos, símbolos de paixões, de virtudes, de vícios, de atos sublimes e sórdidos, de grandeza e de ridículo, com os quais os homens e as mulheres preenchem suas vidas, ingênua ou conscientemente. Um forte

motivo, inclusive, para que eles dêem títulos às obras, como, por exemplo, e além das já mencionadas, David Copperfield, Tristram Shandy, Os Irmãos Karamazov, Bouvard e Pecouchet, O Coronel Chabert, Ana Karenina, O Padre Amaro, Memórias Póstumas de Brás Cubas.

Sua originalidade, ainda na opinião de Bakhtin (Questões de Literatura e de Estética), é a de se caracterizar como “fenômeno pluriestilístico e plurilingüístico”. Ou seja, capaz de reunir uma heterogeneidade de estilos e de linguagens. Exemplificando: a) a narrativa direta de eventos ou ações, literariamente tratada pelo autor; b) a estilização de formas semiliterárias, como as cartas, noticiário impresso, relatórios, anotações e diários; c) as falas ou discursos dramáticos dos personagens, na forma de diálogos, confissões ou monólogos; d) a integração de discursos extra-artísticos, como os comentários morais, as reflexões filosóficas, as descrições ambientais, geográficas, sociais e etnográficas. Tem-se, conseqüentemente, nos melhores resultados, um sistema de línguas ou uma diversidade de linguagens artisticamente organizadas, em forma ficcional.

Tipos ou classificação do romance - Para além dos caracteres, o romance é a narrativa das situações ou dos enredos, e ainda dos ambientes sociais e de seus valores, sem os quais os personagens não chegam a adquirir credibilidade ou verossimilhança. Por essa razão, certos teóricos propuseram categorizações da narrativa romanesca, três delas aqui mencionadas a título de ilustração: a de Wolfgang Kayser, a de Edwin Muir e a de Northrop Frye.

No primeiro caso (Kayser), temos: romances de *personagens* (de caracteres humanos, como já mencionado); de *ações* – nos quais os acontecimentos ou intrigas prevalecem sobre a análise psicológica dos indivíduos, à moda de Walter Scott, Alexandre Dumas ou das narrativas policiais; e os de *espaços*, centrados em períodos ou situações históricas, ou de forte influência do meio sociogeográfico (característicos, na opinião de Temístocles Linhares, dos romances regionalistas brasileiros, por exemplo).

Para Muir haveria, além dos romances de ação e dos romances de personagens (nos quais as figuras expressam comportamentos e valores bem evidentes, as figuras planas, o que lhes permite confrontarem-se com a realidade exterior), os romances de *drama*, em que as figuras vão sendo moldadas ao longo da história por influências ou experiências vividas, pelas peripécias sofridas. Ou seja, a ação incentiva uma metamorfose do personagem, que se constrói gradativamente, ou propicia condições para uma procura ou para um “descobrir-se a si mesmo”. Como se poderá comparar adiante, constitui o tipo de romance que se adapta às estruturas do “tempo psicológico”.

Por último, Frye distingue as seguintes narrativas: o romance propriamente dito, que procura imitar ou mimetizar a vida de maneira próxima à realidade observável; o romanesco, que se desenha por meio de aspirações ou desejos idealizados, em que aparecem aperfeiçoadas as instâncias sociais ou subjetivas (o amor, a justiça, a amizade, etc); a anatomia, correspondendo à intelectualização e ao debate de problemas religiosos, morais, filosóficos, por meio de digressões, comentários ou reflexões; e a confissão, narrativa fictícia em forma autobiográfica, na primeira pessoa.

É evidente que tais classificações não podem ser entendidas de maneira exclusiva ou compartimentada. Correspondem, sim, a aspectos mais ou menos desenvolvidos de uma obra, servindo como auxiliares no estabelecimento de critérios e diferenças. Pois no romance tudo parece caber: a tragédia e a comédia, o poético e o satírico, a política e a história, a turbulência dos sentimentos e a frieza do tédio, o eloqüente e o vulgar, um indivíduo, uma classe, ou até mesmo uma cidade (Nossa Senhora de Paris, por exemplo, de Victor Hugo). Aos olhos insuspeitos de Baudelaire (por não ser romancista), ele e a novela “têm o maravilhoso privilégio da maleabilidade. Adaptam-se a todas as naturezas, abrangem todos os assuntos, e visam, à sua maneira, diferentes objetivos. Ora é a

procura da paixão, ora a busca da verdade. Certo romance fala à multidão, e outro a iniciados; este conta a vida de épocas desaparecidas; aquele, dramas silenciosos que se desenrolam em uma mente única. O romance, que ocupa um lugar tão importante ao lado da poesia e da história, é um gênero bastardo, cujo domínio não tem verdadeiramente limites... Não sofre outros inconvenientes e não conhece outros perigos a não ser a sua infinita liberdade”.

Narrações abertas e fechadas - Relativamente comum ainda é a distinção que se instituiu entre narrativas lineares ou fechadas e abertas ou entrelaçadas. Nas primeiras, a evolução do romance ocorre de maneira metódica, ordenada, progressiva, havendo um começo, um meio, um clímax e um final de fácil percepção e acompanhamento. Sua estrutura tem a marca dos organismos vivos – nascimento, crescimento, apogeu e morte. O destino dos personagens é não apenas claro, mas conclusivo. E, de modo geral, corresponde à poética preferida dos séculos XVIII e XIX (e de muitos do século XX). Já nas formas abertas, as ações nem sempre se complementam ou decorrem umas das outras, de modo rigoroso. Como em diversas situações da vida real, o acaso ou o inesperado interpõe-se na trama, desviando momentaneamente o curso dos acontecimentos (como n’As Aventuras do Sr. Pickwick), ou contribuindo para enriquecer a visão de mundo do personagem. Pelo acúmulo de acontecimentos, exemplifica-se a idéia central da obra. Outra técnica de abertura é também aquela que apresenta finais apenas sugestivos, dúbios ou a serem preenchidos, se possível, pela imaginação do leitor, caso típico d’As Vinhas da Ira, de John Steinbeck.

E ao lado, ou simultaneamente com o romance de estrutura aberta, inauguraram-se no século XX os romances “polifônicos”, a que os franceses denominam “romans-fleuves”. Por um lado, referem-se a grandes painéis nos quais se cruzam variadas tendências e conflitos de época, concentrados em uma obra – Os Buddenbrook, de Thomas Mann, Os Artomonov, de Maxim Gorki, Um Homem sem Qualidades, de Robert Musil, Quarup, de Antônio Callado; de outro, a linhagem proustiana de Em Busca do Tempo Perdido, em que muitas linhas narrativas se justapõem, abrangendo figuras e episódios distintos, tempos, lugares e cenas simultâneas, reminiscências e fragmentos de sensibilidades, à maneira musical da polifonia. Lentamente se depositam, como nos rios principais, os pequenos cursos secundários, formadores das grandes correntes.

Uma técnica semelhante, utilizada com recursos lingüísticos exploratórios e radicalmente inusuais (provenientes de várias línguas), foi desenvolvida por James Joyce em Ulisses, uma cornucópia de descrições, comentários e monólogos paralelos, cotidianos, insignificantes, tidos como os elementos restantes e nada heróicos de uma epopéia moderna. Os acontecimentos tendem a ganhar significado não propriamente na objetividade dos fatos em si, mas na torrente cerrada (inclusive sintática) de idéias que brotam do interior e das reações psíquicas experimentadas pelos personagens. Daí a quantidade de analogias e de símbolos utilizados.

Tempos e psicologia - Outro elemento indispensável da narração é o tratamento temporal que a ela pode ser dado. Este “quarto estado” da matéria ficcional é tão importante que influenciou, decisivamente, nas modificações históricas do romance, trazendo-lhe novas características.

Até o final do século XIX, o uso mais corrente do encadeamento temporal, existente nos fatos ou nas descrições, acompanhou a objetividade do tempo histórico, por vezes chamado social ou natural: “no ano de..., ontem à noite, quando o relógio marcou dez horas, nesse exato instante, três dias depois, ao regressar de sua viagem, etc”. Ou seja, o andamento da trama ou a disposição dos eventos era propensa à linearidade, a uma cronologia ordenada e do senso comum, dos dias e das noites, dos relógios e

calendários. A um fluir contínuo ou de pintura naturalista. A maioria dos escritores do novecentos, românticos ou realistas, seguiram essa temporalidade natural em suas composições (Balzac, Flaubert, Dickens, Zola, Leon Tolstoi, Dostoievski, Thomas Mann).

Mas as técnicas narrativas de autores como Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner ou ainda Machado de Assis (em Dom Casmurro) mudaram a perspectiva anterior. A duração objetiva ou natural perdeu força de estrutura, em favor de um tempo vigorosamente psicológico. A memória, o fluxo de consciência, que associa o presente e o passado, ou a descoberta do inconsciente que mantém, em boa medida, a razão cativa, adquiriram enorme relevo para o romance moderno. As sensações, as analogias do que se percebe aqui e agora com os desejos e as motivações íntimas do personagem, ou as recordações revividas no presente, que fazem do pretérito uma nova atualidade, misturaram-se para que surgisse uma duração cambiante, de idas e regressos (a duração múltipla). O tempo converteu-se em uma experiência particular, um fenômeno submerso na emoção, diferentemente da sucessão contínua e exterior. Para o crítico Mandilow (*O Tempo e o Romance*), “toda ação apresenta-se como acontecendo; nada é referido como tendo acontecido... o livro consiste quase exclusivamente de cenas ou ocorrências, apresentadas sem introdução ou referência à sua relação cronológica com as cenas precedentes ou subseqüentes. Este é o verdadeiro *time-shift* (alteração de tempo) que enfatiza as partes como presente, não como relacionadas ao passado e ao futuro”. O monólogo interior, o pensamento por saltos e desvios, as associações livres, os comentários reflexivos e os estados subjetivos de alma passaram a competir com o desenrolar das ações, a dar ou buscar sentido para o enredo fatural, mesmo quando nada de extraordinário ocorra.

Em sua *Arte do Romance*, Virginia Woolf menciona que “uma larga e importante parte da vida consiste nas nossas emoções perante as rosas e os rouxinóis, as árvores, o pôr-do-sol, a vida, a morte e o destino”. Por conseqüência, os planos temporais se confluem e, muitas vezes, até mesmo dificultam o entendimento da narrativa, do conteúdo (diegese), dada a irrupção contínua de sentimentos, memórias e reações afetivas “desordenadas”. Algo semelhante a: “Haveria um sombrio caixão cheirando a desânimo doce, e muito doce, com a glicínia duas vezes aparecida contra o muro exterior pelo sol impactado destilado e hiperdestilado de setembro selvagem tranquilo” (Absalão, Absalão, de W. Faulkner).

Essa exploração “impressionista” de estados emocionais reduziu consideravelmente o enredo tradicional, em proveito de digressões interiorizadas. Ou ainda, na opinião de Ortega y Gasset (*Ideas sobre la Novela*), o romance – em seus exemplos radicais – tornou-se autóptico, isto é, centrado numa visão particularizada do protagonista, que se revela não pelo que diz o autor, nem por aquilo que possa ocorrer, mas no “ser e estar do personagem”, em sua imaginação ou reações estésicas. O tempo e a investigação psicológicas trouxeram ao romance do século XX, quando este as incorpora, um elemento comum com as outras artes do período: o aprofundamento da subjetividade ou a exploração das instâncias interiores, frente a uma civilização de massas, de valores fluidos e futuro incerto.

Simultaneamente, este veículo básico de toda literatura, a língua, e mais especificamente a fala ou o discurso (sua realização efetiva), deixou de ser um instrumento orgânico ou natural, capaz de expressar com clareza os eventos, idéias e afecções, assumindo os traços cambiantes de algo fluido, maleável, inseguro ou insuficiente. A esse respeito, lê-se, por exemplo, em Miklós Szabolcsi: “Devemos observar que a relativização da língua, fortalecida pela vanguarda e, mais ainda, pelo surrealismo, torna-se uma das características fundamentais de toda a atividade literária do presente século. Roger Bauer observa a respeito da neovanguarda austríaca, posterior à segunda guerra mundial: ‘Caracteriza-se pelo jogo efetuado com as palavras, com os fonemas,

com as imagens e com alguns tipos de signos lingüísticos; pela tendência de realizar experiências com letras, sílabas e palavras inteiras, nos planos acústico e visual, e, finalmente, pela ironia, duplo sentido e tentativa de tornar-se uma linguagem secreta'. Com efeito, o jogo levado a cabo com a língua, o sentimento de que ela é insuficiente, de que se nos tornou estranha, são um fenômeno e uma revelação que se estendem, em literatura, ao longo dos séculos XIX e XX, chegando aos dias de hoje" (Literatura Universal do Século XX).

Permanência do romance - Voltando à obra seminal de Lukács, foi com ele que se impôs a desconfiança a respeito da sobrevivência do romance. Vendo-o como um gênero problemático, tanto por revelar o mal-estar do indivíduo solitário em meio às estruturas desiguais do mundo, quanto por se abrir a uma liberdade excessiva de formas, tendendo ao caótico, Lukács condenava o romance ao desaparecimento.

Contra essa perspectiva, no entanto, escreveu Ferenc Fehér, também húngaro e discípulo do primeiro. "Podemos resumir deste modo a constatação final antecipada de nosso análise: com sua 'informidade', seu 'prosaísmo', seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas... Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão adequada de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopéia do tipo antigo não dispunha... Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance... é que comporta, na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas 'puramente sociais', que então não são mais 'naturais'. Toda a informidade, todo o caráter prosaico do romance apresentam... uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana... Deste modo, o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu conteúdo, isto é, nas noções coletivas estruturadas... mas também seu continente, a forma. O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por essa distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo... de uma 'sociedade social' concreta (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam todas as sociedades desta espécie... toda arte verdadeira, aspirando à substância humana, deve se colocar em pé de guerra com o capitalismo. No caso do romance, isso significa a tomada de consciência da ambivalência mencionada e, portanto, o esforço para desagregar a forma artística original que se desenvolve simultaneamente a partir do dinamismo capitalista e para substituí-lo por outra forma que melhor convenha aos aspectos, presumíveis ou efetivos, da emancipação humana" (O Romance está Morrendo?).

Em síntese, o romance ainda tem uma tarefa a cumprir. Aquela que o impele a se envolver na recriação deste mundo atual de fetiches. Certamente menos "heróico", e por isso mesmo menos "conservador", porque devotado agora à *reflexão moral* de homens materialmente sufocados.

ROMÂNICA (ARTE), ROMÂNICO (ESTILO). *ARTE MEDIEVAL

ROMANTISMO

Significados - Proveniente do advérbio latino *romanice*, literalmente "à maneira dos romanos", teve um primeiro significado cultural de língua vulgar, nacional, por oposição ao latim. Já pelo francês "rommant" ou o inglês "romaunt", designou as aventuras heróicas e cortesãs das novelas medievais, como as relatadas no círculo arturiano, a partir dos finais do século XII e durante o século XIII (consultar Arturiano). Durante a Renascença, e até o século XVII, os adjetivos "romanesque" e "romantic" aplicaram-se a textos poéticos (de

Ariosto, entre outros), com a idéia de impressões fantasiosas, quiméricas ou desordenadas, embora delimitadas pelas normas clássicas. Em seguida, adquiriu um outro valor, o de expressão imaginativa, aquela que desperta a comoção do espírito frente à natureza e aos monumentos históricos do passado (em Rousseau ou Fuseli, por exemplo): paisagens incultas, selvagens, ruínas e construções medievais. Por fim, referiu-se ao estilo artístico contrário aos princípios clássicos e que passou a existir nas manifestações culturais entre os fins do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

Antítese do clássico - As oposições entre o clássico e o romântico foram propostas e analisadas, inicialmente, por Auguste Schlegel, Goethe e Schiller. Schlegel (Curso de Literatura Dramática) defendeu a antítese entre os dois termos ao afirmar que a arte clássica exclui propositadamente as contradições, enquanto a romântica prefere uma simbiose de elementos contrários e fragmentados (sensações concretas e idéias abstratas, o sublime e o grotesco, a subjetividade e a coletividade), valorizando aspirações secretas e forças misteriosas, “a fim de gerar coisas novas e maravilhosas”. Schiller caracterizou a emergência romântico-sentimental como a expressão subjetiva e musical de um conflito entre o “eu” (figura primordial) e a sociedade, entre o ideal e o real, diferentemente da poesia “ingênua” (clássica, objetiva, impessoal). Goethe, por sua vez, distinguiu os estilos na famosa sentença segunda a qual “o clássico é a saúde, o romântico é a doença”. A enfermidade romântica reside em um estado de rebeldia permanente, na ânsia nostálgica de conquistas espirituais que o mundo concreto e fatural não satisfaz. Assim entendido, muitas das obras e das manifestações artísticas, independentemente de épocas e de geografias, podem conter traços românticos (ver ainda Estilo). Como a consciência do ideal romântico proveio mais claramente da literatura alemã, ela já se apresenta desenvolvida, entre outras obras, nas do próprio Goethe (Goetz von Berlichingen, Os Sofrimentos do Jovem Werther) e nas de Schiller (Os Bandoleiros, ou Salteadores), integrantes do movimento “Sturm und Drang” (consultar à parte).

Em 1800, Madame de Staël (a feia, mas ardente animadora de círculos intelectuais, filha do banqueiro Necker, ex-ministro de Luís XVI e recém-exilada por Napoleão) lançou um verdadeiro manifesto romântico – “Da Literatura considerada em suas relações com as instituições sociais”. Apoiando-se nos literatos alemães e na teoria de Montesquieu, segundo a qual o clima e os costumes exercem poderosas influências sobre as culturas, nele afirma: “Os povos do Norte estão menos preocupados com os prazeres do que com as dores, e sua imaginação é, por isso mesmo, mais fecunda. O espetáculo da natureza age fortemente sobre eles; age como se mostra em seus climas, sempre mais sombrio e nebuloso”. Assim, a poesia do Norte, contrariamente à dos povos do Mediterrâneo, tem sua força e grandeza no lirismo melancólico, um impulso necessário de complementação espiritual para aquilo que a natureza e a sociedade não lhes oferecem. Esse lirismo incorpora-se com profundidade na alma poética, fazendo-a externar-se com mais emotividade, inquietação ou paixão do que os sentimentos prazerosos e contidos da alma clássica, “solar”. Por outro lado, para se fazer poesia é preciso estar excitado interiormente por “impressões de uma bela paisagem, de uma música harmoniosa, pela visão de um objeto amado, e acima de tudo, por um sentimento religioso que nos faz experimentar a presença de Deus”.

Idéias e sentimentos pré-românticos - Mas em todo o transcorrer do século XVIII, a estética da sensibilidade individual, isto é, o desejo de se dar expressão aos variados estados da alma e às forças inconscientes da fantasia foi igualmente defendida, sobretudo na Inglaterra, ao lado da poética clássica (ver menção no item Classicismo-Neoclassicismo).

Shaftesbury (Anthony Cooper, dito Conde de), já sugeria, por exemplo, que em toda ação moral deveria haver o concurso dos afetos; que idéias inatas ou o poder infuso da imaginação eram princípios de gênio artístico, uma qualidade capaz de perceber e recriar o belo da natureza, cuja origem encontra-se em Deus; que a beleza, a verdade e o bem constituem uma só conjunto, ou seja: o que é belo contém harmonia; o que que é harmonioso é verdadeiro; o que é belo e verdadeiro é bom. Chamou de “moral sense” (sentido moral) a essa predisposição natural, de proveniência divina, aplicável aos sentidos ético, artístico e sociopolítico (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711). Na opinião de Terry Eagleton, Shaftesbury “horrorizado com uma nação de pequenos comerciantes hobbesianos, defende a estética como alternativa: por uma ética articulada com a vida sensorial e por uma natureza humana entendida prazerosamente como um fim em si mesma... sua filosofia reúne a lei absoluta da escola antiga com a liberdade subjetiva da nova, sensualizando a primeira enquanto espiritualiza a outra” (A Ideologia da Estética). Algumas décadas mais tarde, o marquês de Vauvenargues salientou o papel das paixões que “elevam os sentimentos e vos tornam mais generosos”, fazendo ainda célebre o aforismo segundo o qual “os grandes pensamentos vêm do coração”. Contra a idéia de que o progresso seria obtido pela difusão do Iluminismo, destacou o papel do “gênio”, daquele “espírito amplo que considera os seres em suas relações mútuas: apreende, num só golpe de vista, todas as ramificações das coisas, reúne-as em sua origem e num centro comum, e as coloca sob o mesmo ponto de vista”. A capacidade de reunir e ultrapassar os diversos espíritos ou inteligências particulares seria portanto um privilégio do gênio, alguém acima das virtudes, das moralidades e das contradições cotidianas. Antecipando-se a Nietzsche, declara que as paixões têm origem no “sentimento de poder”, que buscamos aumentar, ou no “sentimento de pequenez”, que queremos esconder. “Seria um ato de loucura a distinção entre pensamento e sentimentos em nós mesmos”. Dificilmente, portanto, poder-se-iam moderar as paixões (de passagem, diga-se que este impulso pela desmedida foi o que levou Lukács a afirmar que o romantismo consolidou o ideal burguês de excesso universal e de excesso de subjetividade).

Thomas Gray, um clássico na forma e por erudição, devotou-se também à expressão de estados melancólicos, como, por exemplo: “O repicar dos sinos proclama o fim do dia / E o mugido do rebanho espalha-se vago pelas alfombras. / Cansado, o lavrador abandona o labor que lhe cabia / E deixa a mim e ao mundo suas vastas sombras. / Agora se desvanece a paisagem vacilante / E todo o ar adquire uma calma solene. / O besouro recolhe seu vôo vibrante / E modorrentos tinidos embalam a paragem indene” (*An Elegy wrote in a Church Country Yard* – Elegia escrita em um cemitério de igreja rural). Esta discreta sensibilidade e seu gosto pelas antigas literaturas galesa e escandinava (O Bardo, A Descida de Odin) revelaram-se formas de transição entre o clássico e o romântico. Como os versos acima sugerem, Gray já demonstra uma nostalgia pelo passado e condena o utilitarismo burguês, evocando com amargura a poluição que a indústria causava aos campos ingleses. Seus contemporâneos, Robert Blair e Edward Young, iniciaram os temas fúnebres e de angústia religiosa. O primeiro escreveu um longo poema intitulado “O Sepulcro” (*The Grave*), anos mais tarde ilustrado por Blake; Young alcançaria sucesso com “Lamentação ou Pensamentos Noturnos sobre a Vida, a Morte e a Imortalidade”. Também nessa transição entre a reverência à beleza clássica e os sentimentos românticos situa-se o italiano Ugo Foscolo, poeta de Os Sepulcros (*Dei Sepolcri*), nos quais se cultua a indispensável memória dos mortos, com entonações heróicas e ardentes.

Mas as efusões românticas seriam incompletas sem o seu filósofo, Rousseau. Para ele, muitas vezes considerado o mais irracionalista dentre os autores da Ilustração, a sensibilidade é a matriz da bondade natural e da consciência de justiça. É ainda nela que

se funda a construção da virtude e da igualdade, algo que veio a ser indispensável após as transformações sociais que “puseram a ferro”, nesta última era dos metais, o homem bom e feliz do estado de natureza. Por isso, “existir para nós é sentir; nossa sensibilidade é incontestavelmente anterior à nossa inteligência” (Emílio). Seu romance epistolar, “La Nouvelle Héloïse”, retrçou a lógica do coração, “dentro de um nobre entusiasmo do honesto e do belo, que sempre a elevou acima de si mesma” (carta 30). O que escreveu e propôs, exaltada ou melancolicamente, partiu e pretendeu retornar à sensibilidade, à pureza ou à suposta inocência de uma época de ouro. Esperanças, suscetibilidades e idealismo que levaram Sainte-Beuve a dizer que o filósofo sempre “pôs tudo em verso”.

Características do romantismo - Cremos que as características românticas mais evidentes podem ser resumidas nos seguintes princípios:

1) abandono dos temas e do passado greco-romano, substituídos pelo culto aos antepassados medievais (ou ameríndios, nas Américas) e, portanto, em defesa da história nacional, de seus povos, mitos e tradições;

2) valorização dos estados subjetivos da alma individual, que fazem da “sensibilidade” e das “paixões tormentosas” as pedras de toque da criação artística, exaltando os impulsos e as expressões líricas;

3) daí também a exploração de experiências místicas, misteriosas, noturnas ou fantásticas, as quais, em conjunto, também significam uma oposição ao racionalismo filosófico e iluminista;

4) evasão aventurosa para terras e culturas distantes, reais ou imaginárias, representada pela vertente antiutilitarista e antiburguesa;

5) exaltação do “gênio”, isto é, da alma inquieta, superexcitada de vida, aquela que, por sua originalidade e inspiração, evita o tédio e alcança o infinito. A idéia de gênio confunde-se ainda com a figura do herói popular, o indivíduo histórico ou ficcional que se lança, desesperada ou orgulhosamente, em busca de ações redentoras. Alguns desses primeiros símbolos angustiados são Werther e o primeiro Fausto, de Goethe, ou René, de Chateaubriand (conferir, à parte, o verbete Gênio);

6) negação da poética ou dos preceitos clássicos, de um lado, e, de outro, o uso de coloquialismos na construção poética. Quanto ao primeiro desses aspectos, Victor Hugo observou que o romantismo dava início ao liberalismo nas artes. Pois uma das conseqüências inevitáveis da novidade estética esteve na recusa progressiva das formas fixas, das métricas ou dos gêneros conhecidos de obras artísticas. O lema “Abaixo as convenções!” fez-se ordem do dia. Em relação ao segundo, a grande influência veio de Wordsworth, para quem o coloquialismo constituía “a adoção da verdadeira linguagem do homem, falando de incidentes e de situações da vida comum”;

7) surgimento de uma literatura com tratamento popular ou vulgarizado, sobretudo a narrativa (romances e contos), conhecida à época como “para mulheres e crianças”, e que respondiam às novas exigências comerciais de editores e autores. Comentando esse aspecto, sublinha Arnold Hauser: “O súbito aumento do número de pessoas que lêem conduz a um nítido declínio no padrão literário geral. A procura é muito superior ao número de bons escritores que a podem satisfazer, e como a produção de romances é um negócio extremamente lucrativo, estes aparecem em desenfileira e indiscriminada profusão”.

A impaciente subjetividade romântica correspondeu também às modificações socioeconômicas e políticas do período, como a do trabalhador que vende sua força de trabalho “livremente” em um mercado anônimo e urbano-industrial. Por esse motivo, o artista estava, desde então, entregue a si mesmo. De maneira cotidiana, um escritor, um pintor ou um compositor tornou-se também crítico de jornal ou de revista, professor de famílias burguesas, maestro de orquestras públicas ou privadas. O seu público já não era

fixo, aquele da nobreza ou da aristocracia, habituado ao mecenato, como incertos também eram os seus rendimentos. Certos autores hostilizaram esse público impessoal, burguês ou popular, pela demanda de obras superficiais; outros, ao contrário, resolveram bajulá-lo e se tornaram as primeiras “estrelas” da vida artística moderna. Os exemplos iniciais, ainda que tímidos, de nossa própria época.

Literatura - O mesmo nacionalismo que impulsionou a arte romântica ao passado histórico singular, assim como a exaltação nostálgica da natureza e a permanente insatisfação do “eu” (o “mal du siècle” francês ou o *Sehnsucht* alemão) fizeram com que muitos críticos, entre eles René Wellek, vissem nessas características a formação de um movimento estilístico de larga abrangência ocidental. Assim, incluem-se entre os literatos românticos (poetas, romancistas e dramaturgos) nomes importantes como: Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Clemens Brentano, os irmãos Grimm, ou ETA Hoffmann, na Alemanha; Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alexandre Dumas (pai), Alfred de Musset, Prosper Mérimée ou Théophile Gautier (em seu período inicial), na França; William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Percy Shelley, John Keats, Walter Scott e Robert Louis Stevenson, no Reino Unido; Massimo D’Azeglio, Ippolito Nievo, Alessandro Manzoni e Antonio Fogazzaro, na Itália; Alexei Tolstói, Seguei Aksakov, Nikolai Gogol (numa primeira fase), Puchkin e Lermontov, na Rússia; José Zorilla, Rosalía de Castro (na fase inicial dos Cantares Gallegos) e Gustavo Bécquer, na Espanha; Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Nathaniel Hawthorne, Henry Thoreau e Walt Whitman (o “Victor Hugo” norte-americano), nos Estados Unidos; Almeida Garret, Alexandre Herculano, Feliciano de Castilho (o mais arcádico dentre eles), Guerra Junqueiro ou Soares de Passos, em Portugal; Henryk Sienkiewicz e Juliusz Slowacki, na Polônia; Alois Jirasek e Frantisek Celakovsky, entre os checos; Franz Grillparzer, na Áustria; Adam Oehlenschlaeger e Hans Christian Andersen, na Dinamarca; Erik Stagnelius, na Suécia; ou Zorilla de San Martin, no Uruguai.

Certos poetas, embora contaminados pela liberdade e pelo lirismo do tempo, ainda conservaram traços formais e espirituais do classicismo, como Byron, ou o maior dos poetas italianos do oitocentos, Giacomo Leopardi. É ele ainda um dos precursores da poesia moderna, no que ela tem de concisão, de brevidade textual, e na qual se aliam sensações e reflexões. Assim, por exemplo, o famoso O Infinito: “Sempre cara me foi esta erva colina / E esta sebe, que de tanta parte / Do último horizonte o olhar exclui. / Mas sentando e mirando os intermináveis / Espaços além, e os sobre-humanos / Silêncios, e a profunda quietude, / Eu no pensar me finjo; e por pouco / O coração não treme. E como ouço / o vento zunir pelas plantas, eu / O infinito silêncio a essa voz / Vou comparando; e sobrevém o eterno / E as estações mortas e esta aqui presente / E viva, e o seu soar. E assim, nesta / Imensidão se afoga o pensamento. E o naufragar me é doce nesse mar”.

Por outra via, escritores como Gogol (Inspetor Geral, O Capote, Almas Mortas) e Charles Dickens (na maioria de sua produção) encaminharam-se para uma visão muito mais realista do que a maioria de seus pares. O primeiro por retratar com ironia e desencanto a vida provinciana das classes médias, além de censurar a burocracia e as desonestidades da aristocracia russa; o segundo, ao descrever a miséria humana, principalmente a infantil, e a degradação urbana trazidas pela industrialização capitalista, encaminhando o romantismo para uma vertente de denúncia social, embora as perspectivas de soluções não fossem além de esforços caritativos ou beneméritos.

Por fim, convém ainda mencionar-se a abalizada opinião de Carpeaux, segunda a qual o romantismo, ao menos em suas manifestações literárias, foi um movimento político, “mesmo e justamente quando pretende ser apolítico. A revolução francesa satisfaz a reivindicações que se exprimiram através do pré-romantismo: o descontentamento

sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do 'instinto sempre certo do povo'. Mas a Revolução não satisfaz da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos profissionais, os primeiros literatos profissionais; estes logo foram excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor senão o utilitarista... Responderam criando uma literatura 'ideológica', que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então atacando-a. Eis o Romantismo" (História da Literatura Ocidental).

Romantismo na literatura brasileira - A independência política do Brasil, ao consolidar a consciência e os interesses econômicos de sua oligarquia, estimulou o desenvolvimento de uma literatura muito mais nacionalista do que o arcadismo do século precedente.

Vieram à tona alguns aspectos inovadores na temática e no tratamento formal, entre os quais: a idealização dos povos indígenas, considerados não apenas os verdadeiros nativos do país, como os símbolos de beleza e pureza ancestrais, típicas do "bom selvagem" rousseauiano, não contaminados pelos vícios civilizados; a celebração da natureza tropical, engrandecida em sua variedade e exuberância; uma aproximação maior entre personagens literários e os tipos sociais urbanos da vida cotidiana, o que também lhes permitiu uma inserção histórica mais precisa; a crítica social à escravidão e aos sofrimentos físicos e espirituais do negro; o sentimento saudosista de intelectuais quando afastados da terra natal; a valorização de manifestações culturais e dos particularismos da gente brasileira – "O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?" (José de Alencar).

A esse respeito, ou seja, a propósito da "criação de uma nova língua", tão separada da de Portugal quanto os laços políticos já desfeitos, instaurou-se uma discussão, ainda que velada, entre os seus defensores e aqueles que não dispensavam a antiga linhagem lusa. No primeiro campo estiveram, por exemplo, Gonçalves Dias e José de Alencar; no segundo, Álvares de Azevedo, o historiador e crítico Varnhagen e Machado de Assis; os aparecimentos do romance (difundido, não poucas vezes, em folhetins jornalísticos), da literatura dramática e do teatro nacionais.

O marco dessa autoconsciência delineou-se, curiosamente, na ausência da pátria, e talvez por essa mesma condição. Residentes em Paris, os jovens integrantes do grupo liderado por Gonçalves de Magalhães e constituído por Manuel Araújo de Porto Alegre, Francisco Torres Homem e Cândido de Azeredo Coutinho propuseram uma "nova literatura" nos dois números da Revista Niterói, editada na França, e no panfleto "Discurso sobre a História da Literatura Brasileira", todos de 1836. No ano seguinte, Magalhães faria editar Suspiros Poéticos e Saudades, considerada a primeira obra brasileira de inspiração romântica, antes de A Voz da Natureza, de Porto Alegre. No terreno da poesia, seguiram-se então as obras maiores e mais representativas – pela intensidade das expressões, pelo desassossego espiritual e liberdades formais – aquelas de Gonçalves Dias (Primeiros Cantos, Sextilhas de Frei Antão, Últimos Cantos), de Álvares de Azevedo (Lira dos Vinte Anos) e de Castro Alves (Espumas Flutuantes, A Cachoeira de Paulo Afonso, Os Escravos), secundadas pelas de Fagundes Varela (Noturnas, Vozes da América, Cantos Religiosos), Casimiro de Abreu (Primaveras), Junqueira Freire (Inspirações no Claustro) e João Nepomuceno.

O romance brasileiro fez sua estréia com O Filho do Pescador, de Teixeira e Souza, publicado em 1843. Um ano depois acontecia o primeiro grande sucesso de A Moreninha, obra de Joaquim Manuel de Macedo, seguido de O Moço Loiro. Sobre algumas das características da narrativa romântica, opinam Antônio Cândido e Aderaldo Castelo: "... o que predomina no romantismo (em geral) é o romance social da vida contemporânea,

sentimental e lírico. No romantismo brasileiro, apresenta-se dividido entre a cidade, ou melhor, a Corte e o campo, o sertão ou a província, derivando-se daí as duas tendências principais de nossa ficção – uma voltada para o ambiente citadino, a outra regionalista. É José de Alencar quem o define, criticamente, e também pelo conjunto de sua obra, a qual ao mesmo tempo exemplifica quase todos os tipos do romance romântico... Tanto quanto na poesia, menos no teatro, a linguagem da ficção é repleta de elementos plásticos e sonoros. Cor, forma, musicalidade enriquecem sobretudo a linguagem descritiva em correlação com os estados d'alma ou com as situações dramáticas. Linguagem carregada de imagens e comparações, nela, muitas vezes, a palavra em si é pouco significativa”.

Em 1854, vieram a lume, em forma de livro, as Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida, publicadas antes em folhetim do Correio Mercantil (fora da corrente principal que se formava, o Sargento se caracteriza por um realismo coloquial muito mais inspirado na forma e em personagens dos romances picarescos, espanhóis e franceses, dos séculos XVI e XVII). Na galeria posterior avulta a figura de José de Alencar (O Guarani, A Viuvinha, Lucíola, As Minas de Prata, Iracema), e dela fazem parte Bernardo Guimarães (O Ermitão de Muquém, O Garimpeiro, O Seminarista, A Escrava Isaura), Franklin Távora (A Casa de Palha, O Cabeleira, O Matuto), Visconde de Taunay (Inocência, Lágrimas de uma Mulher) e o Machado de Assis de uma primeira fase (Ressurreição, A Mão e a Luva, Helena, além dos Contos Fluminenses, das Histórias da Meia Noite e das coleções poéticas Crisálidas, Falenas e Americanas). Sobre esta fase inicial, Machado escreveria mais tarde: “Gente que mamou o leite romântico pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh!, meu doce leite romântico”.

Vários românticos experimentaram ainda o gênero dramático, já inteiramente em prosa, e até então inexistente no Brasil. No terreno do drama, ora assumiram-se os conflitos entre o amor que se deseja livre e os deveres, as conveniências ou os oportunismos sociais, ora a missão reformadora dos costumes culturais e políticos. A comédia, no entanto, ganhou a preferência do público, destacando-se pela caricaturização dos hábitos sociais e pelo tratamento ridicularizante de personagens-tipos da sociedade da época. Refletindo os vícios e as virtudes, de maneira exagerada, teve por finalidade corrigir os comportamentos condenáveis, premiando os honestos ou sinceros. 1838 deu início a essa produção dramática nacional, ano em que apareceram as peças Antônio José, de Gonçalves de Magalhães, e O Juiz de Paz na Roça, de Martins Pena.

Sobre esse período inicial, escreveu Fernando de Azevedo: “Embora a montagem e a dignidade dos espetáculos deixassem muito a desejar, a figura de João Caetano, que surge com uma vocação surpreendente e se mantém infatigável por 24 anos, desde a representação de Olgiato (1839), de Magalhães, até sua morte, domina quase solitária a cena do teatro, pelo calor apaixonado, pelo sentido dramático em alto grau e pela segurança da dicção. Era um ator à procura de autores. Não é que aos brasileiros faltassem disposições para as formas cênicas da literatura; mas a vitoriosa concorrência do repertório e do teatro estrangeiro, o caráter comercial das empresas que preferiam sempre uma peça consagrada a uma obra inédita de autor desconhecido... tinham de forçosamente afastar da cena as produções de nossos escritores. No entanto, a despeito dessa concorrência... não faltaram autores de peças teatrais, desde Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias, e outros romancistas e poetas que, depois de alguns ensaios medíocres, renunciaram à carreira dramática. O maior de todos, Luís Carlos Martins Pena, do Rio de Janeiro, o criador do teatro nacional, deixa nas suas peças, e especialmente nas comédias de costumes, como O Juiz de Paz na Roça, O Noviço, Quem Casa quer Casa, a fisionomia moral de toda uma época, retratada também, em alguns de seus aspectos, com espontaneidade e graça, por Joaquim José da França

Júnior, da Bahia, na sua comédia *As Doutoradas*, em três atos, e por José de Alencar, em *Demônio Familiar* (1857)” (*A Cultura Brasileira*).

Música erudita - Toda a música erudita do século XIX foi romântica, de Schubert a Wagner, apesar dos diferentes estilos pessoais de seus compositores. Além do experimentalismo das formas, da manifestação de estados subjetivos ou de expressões nacionalistas, um traço comum foi o da liberdade das modulações, que, de tanto exploradas, conduziu à idéia de que o sistema tonal estivesse exaurido no final do século.

As modulações românticas funcionaram como ramificações invasivas ou progressivas de elementos harmônicos e rítmicos, buscando-se com elas extravasar sentimentos líricos ou heróicos. Também o aparecimento e o desaparecimento súbito de vozes internas passaram a ocorrer com frequência, fazendo com que algumas sucessões se tornassem inesperadas e provocassem impactos, a demonstrar traços de um marcante individualismo compositivo. Assim, os contornos da sinfonia e da sonata clássicas foram sendo rompidos em favor de um desenvolvimento francamente “emotivo”, o que permitiu a criação dos poemas sinfônicos, por exemplo. Seu protótipo podemos encontrar na Sinfonia Pastoral, de Beethoven, cujo lema dizia ser “mais expressão de sentimentos do que descrição”. Outro aspecto do movimento romântico foi o de se vincular não poucas vezes à literatura. De um lado, ao musicar textos poéticos já existentes, caso dos “lieder” germânicos, para cujo repertório Schubert deu a máxima contribuição (cerca de 600 peças), baseando-se em autores de gênio (Goethe, Schiller, Heine, Byron ou Shakespeare) ou em poetas populares, seus amigos de boêmia. De outro, ao ilustrar argumentos históricos ou “cenas pictóricas”, de modo apenas concertante, a chamada música programática ou descritiva (Liszt, Berlioz, Tchaikovsky, entre outros).

A galeria dos autores românticos é imensa e matizada. Nela podemos encontrar o lirismo pianístico de Franz Schubert (Improvisos, Momentos Musicais, Fantasia Wanderer), fonte de inspiração para as melodias graciosas do período juvenil de Robert Schumann (Carnaval, Dança dos Espíritos Poéticos – os “*Dauidsbuendler*” - Peças Fantásticas, Cenas Infantis), que mais tarde comporia sob um clima bem mais sombrio.

Sob outro aspecto, temos as inovações técnicas vigorosas para violino (ricochetes, associação de arco e pizzicatos) de Niccolò Paganini. Os seus virtuosísticos “caprichos” (denominação de 24 de suas peças) obtiveram um sucesso estrondoso na Europa, tanto quanto a sua figura magra e doentia.

Na seqüência, deparamo-nos com a fertilidade melódica de Hector Berlioz, posta a serviço de leituras ou de impressões literárias, e a técnica de exploração de um tema recorrente (a “idéia fixa” ou “leitmotiv”), que se tornaria constante em Wagner. Foi responsável ainda pelo engrandecimento dos recursos orquestrais, cujos princípios, expostos no “Grande Tratado de Instrumentação e de Orquestração” conservaram-se como modelos sinfônicos até o início do século XX. Nele há sempre a impressão de teatralidade, sobretudo na magnífica Sinfonia Fantástica, em *Romeu e Julieta*, n’A *Danação de Fausto* ou n’A *Infância de Cristo*.

De Frédéric Chopin ressaltam a ampla riqueza harmônica, as sutilezas cromáticas e um estilo personalíssimo, revelado sobretudo em suas peças curtas, de um folclore mais imaginário do que real, embora convictamente nacionalista (51 mazurcas, 14 poloneses, 26 prelúdios, 19 valsas). Já Felix Mendelssohn-Bartholdy, de família judaica, mas religiosamente luterano, filho de banqueiro, registra um rigor de estrutura clássica associado a pinceladas poético-românticas, como as ressaltadas em *Sonho de uma Noite de Verão*, Concerto para violino e orquestra (op.64) e nas Sinfonias Italiana e Escocesa.

Franz (ou Ferencz) Liszt, húngaro de nascimento e criança prodígio, é ainda tido como o maior pianista de todos os tempos. Tanto quanto Paganini, a quem admirava, “espetacularizou” suas apresentações solistas, chegando a tocar alternadamente em dois

pianos contrapostos a fim de que a platéia observasse seus dois perfis. Embora se tenha tornado uma figura cosmopolita desde a infância, educando-se em Viena e Paris, acompanhou a voga nacionalista do século compondo dezenove Rapsódias Húngaras. Com seus poemas sinfônicos (Os Ideais, Prelúdios, Orpheus), sinfonias (Dante) e sonatas, unificou a tendência da música programática à técnica do “leitmotiv”, em obras de um a três movimentos, abandonando assim o modelo da sonata-forma.

Johannes Brahms, “alma romântica numa cabeça clássica”, foi admirador e protegido dos Schumann (de Robert e de sua mulher, a concertista e compositora Clara) e, ao mesmo tempo, adversário da “música do futuro”, a de Liszt e de Wagner. Em 1860, assinou um manifesto liderado pelo conhecido violinista Joseph Joachim, contrário à nova tendência e em favor dos estilos de Beethoven, Mendelssohn e Schumann. Profundamente luterano e conservador, sempre apreciou a serenidade e as medidas do classicismo, embora eivado de sentimentos íntimos e melodosidade popular (os “Volkslieder” de que compôs cerca de duzentos, incluindo-se vários arranjos para peças já conhecidas). Sua obra soa tradicional, comparativamente aos antecessores e contemporâneos românticos; é uma expressão mais densa ou severa, guiada por variações longas e calmas (em peças vocais como Rapsódia e *Ein deutsches Requiem*, assim como em suas quatro sinfonias, quatro concertos ou na admirável Sonata op.5).

Como Brahms, Anton Bruckner revelou-se eclético pela forma classicista e veleidades romântico-religiosas, mas seu sentimentalismo místico mostrou-se mais solto e ingênuo do que o do rival. A seu respeito, Brahms declarou certa vez: “um pobre louco que os padres de San Floriano têm na consciência” (a abadia austríaca em que Bruckner estudou e da qual tornou-se organista). Suas qualidades como compositor só foram reconhecidas muito mais tarde do que os atributos de improvisador e regente – após a estréia da Quarta Sinfonia, em 1881, quando já contava 56 anos. A consagração viria com a Sétima Sinfonia, três anos depois. De qualquer forma, são obras longas, repetitivas, construídas em blocos sucessivos, sob grande influência do órgão.

Ainda que não tenha estudado com Bruckner, Gustav Mahler sempre se considerou seu discípulo, tanto quanto de Wagner. Regente de extraordinária competência e inovação cênica em peças dramáticas, havendo trabalhado nas Operas de Praga, Leipzig, Budapeste, Hamburgo, Viena e no Metropolitan de Nova Iorque, simbolizou uma ponte entre os séculos XIX e XX. Aderiu ao gigantismo das orquestras e corais de Berlioz, manteve-se ligado à tradição compositiva dos *lieder*, substituindo, no entanto, o acompanhamento simples de piano pelo conjunto orquestral, e estendeu mais ainda do que Bruckner a extensão de suas sinfonias (entre 70 e 90 minutos de execução). No final da vida, criou uma obra em que se anunciava o atonalismo, a Sinfonia nº 9.

César Franck, belga de nascimento e francês por adoção, conquistou o merecido prestígio nos anos finais de vida, embora seus numerosos alunos (entre eles Vincent d'Indy e Ernest Chausson) sempre o tenham admirado, assim como Liszt. Meticuloso ao extremo, escreveu pouco e bem – quase uma só obra por gênero ou estrutura orquestral. Católico fervoroso, adotou invariavelmente um tratamento íntimo e religioso, mesmo em peças de caráter profano (Sinfonia em ré menor, Sonata para violino e piano em lá menor, Variações Sinfônicas). Sua técnica de composição baseou-se na constância das modulações, em explorações cromáticas provenientes de um tema único, também chamado de “forma cíclica”.

Mais jovem do que Franck, outra figura destacada do romantismo tardio na França foi Gabriel Fauré, o mais próximo antecessor da geração impressionista, professor de Ravel. Inovou na escrita pianística ao introduzir as “blue notes” (notas em bemol) características do jazz, que dão uma impressão ondulante ou movediça à harmonização. Ainda que se tenha dedicado à ópera (Prometeu, Penélope), a maior parte de sua obra está em peças curtas, à maneira de Chopin, sobretudo canções francesas (97), barcarolas e noturnos.

Apoiados no gênero da valsa orquestral, e adicionalmente em polcas, a família Strauss tornou-se personagem popularíssima de uma Viena ainda aristocrática, embora em declínio. A partir de 1826 e até o final do século, Johann I (o pai) e seus filhos Johann II (o mais celebrado), Joseph e Eduard I criaram centenas de peças e conduziram suas orquestras em bailes públicos, ao ar livre, e na corte imperial, dando ampla divulgação à chamada “música ligeira”, feita para dançar.

Foi ainda com o romantismo que a música começou a adquirir diversidade multicultural. Até então, os grandes centros haviam sido a Itália e os países de língua germânica, a Alemanha e a Áustria, com algumas poucas contribuições francesas. O núcleo desse fenômeno esteve localizado nos sentimentos e nas políticas nacionalistas, inicialmente alemãs, mas logo estendido aos países da Europa do Leste e nórdicos. Essas novas singularidades desenvolveram-se por oposição ao classicismo, apoiando-se nas características dos folclores nacionais ou regionais: em seus ritmos, escalas, formas melódicas e estilos instrumentais específicos. Caso do Grupo dos Cinco (ver à parte), movimento russo constituído por Alexander Dargomychky, César Cui, Mily A. Balakirev, Alexander Borodin e Modest Mussorgsky, o mais talentoso e “selvagem” dentre eles (Uma Noite no Monte Calvo, Boris Godunov, Khovantchina, Quadros de uma Exposição). As idéias ou intenções do Grupo repercutiram sobremaneira em Rimsky-Korsakov, embora seu “russismo” também incorpore elementos orientalizantes e muito da tradição ocidental (nas óperas A Moça de Pskov, Sadko, O Galo de Ouro, ou no poema sinfônico Sheherezade).

Já Piotr I. Tchaikovsky permaneceu próximo e fiel à música ocidental, embora seja inegável que de sua obra exale aquela mistura de sentimentalismo e de fatalismo da alma russa, incapaz de esconder os efeitos melodramáticos. Ainda assim, a memória e o repertório do compositor estão mais conservados nas sinfonias (a Quarta e a Sexta), em peças programáticas (Romeu e Julieta) e, principalmente, nos balés (Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida, Suíte Quebra-Nozes).

Entre outras contribuições eslavas, encontramos dois inspirados compositores checos, internacionalmente reconhecidos – Bedrich Smetana (poemas sinfônicos Minha Terra, O Rio Moldava) e Antonin Dvorak (Danças Eslavas, V Sinfonia – a Do Novo Mundo –, Concerto para violoncelo e orquestra, em si menor). Nas primeiras décadas do século XX, obteve algum prestígio o finlandês Jean Sibelius, um dos últimos e melancólicos românticos (O Cisne de Tuonela, Finlândia, Suíte Carélia).

A Inglaterra, musicalmente eclipsada, apesar do sol que nunca se punha entre as fronteiras do vasto império, produziu apenas dois autores de obras eventualmente consideráveis: John Field, criador dos Noturnos, e Edward Elgar, cujas principais composições são as Variações Enigma e O Sonho de Gerontius. (Para referências a Carl Weber, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Charles Gounod e Jacques Offenbach, consultar Ópera).

No Brasil, a música erudita romântica só começou a ganhar relevo na segunda metade do século. A figura predominante do animador cultural da época foi Francisco Manuel da Silva, regente da Capela Imperial e mais conhecido pela composição do Hino Nacional (não há certeza se a obra foi feita para a independência, para a abdicação ou para o coroamento de Pedro II). Mas o autor dedicou-se não só à criação de missas e motetos, como de modinhas, valsas e lundus.

A esse respeito, escreveu Mário de Andrade: “Dão Pedro II, que a instância de Francisco Manuel, fundara em 1841 o Conservatório de Música, fundou também em 1857 a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional. Esta academia teve um período de brilho nacional extraordinário, em que fez cantar na língua do país, óperas estrangeiras e numerosa produção brasileira. Nela Carlos Gomes deu seus primeiros passos no melodrama, como a Noite no Castelo e Joana de Flandres. O Segundo Império foi talvez

o período de maior brilho exterior da vida nacional brasileira. As companhias italianas traziam para cá vozes célebres, davam temporadas que somavam 60 espetáculos, deixavam por aqui sua música e instrumentistas. Os concertos eram também numerosos, não só de virtuosos estrangeiros como de nacionais aparecendo. Dentre estes, é curioso constatar, durante o Império, a freqüência dos instrumentistas de sopro, gente que profetizava decerto nossos tão hábeis flautistas e oficleidistas populares... É ainda no Segundo Império que mudam-se para o Brasil os dois fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão, cuja maneira de tocar, nítida, um bocado seca e brilhante se tradicionalizou no Rio de Janeiro, e Luiz Chiaffarelli, o fundador da escola de piano paulista. Também então fundam as primeiras sociedades instrumentais como a Filarmônica (1814) e o Clube Beethoven (1882) no Rio de Janeiro, e o Clube Haydn (1883) sob a direção de Alexandre Levy, em São Paulo” (Pequena História da Música).

Apesar das fortes influências européias, a tendência nacionalista – que seria predominante no modernismo do século XX –, já aparecia em nossos compositores, que passaram a incorporar, em determinadas obras, ritmos, temas e melodias de extração popular. Foram os casos de Brasília Itiberê da Cunha (A Sertaneja, Rapsódias Brasileiras), Alberto Nepomuceno (Série Brasileira, Valsas Humorísticas, Garatuja) e Alexandre Levy (Fantasia sobre o Guarani, Suíte Brasileira, Tango Brasileiro, Sinfonia em mi menor). Henrique Oswald, por ter vivido 35 anos na Europa, desenvolveu-se sob o influxo do velho continente, revelando em suas melhores peças o intimismo da música de câmara. Também Leopoldo Miguez permaneceu muito próximo dos legados germânicos (principalmente os de Liszt e de Wagner, pelo uso de “leitmotiv” e de cromatismos sutis), como se observa em suas sinfonias Parisina, Prometeu, ou no poema sinfônico Ave, Libertas. Sobre Carlos Gomes, consultar Ópera.

Pintura - O romantismo encontrou inicialmente na pintura paisagística um tema adequado às impressões idílicas, ou, ao contrário, tormentosas da natureza, servindo ainda às efusões idílicas e à maior liberdade técnica do artista. Os ingleses William Turner e John Constable, e os alemães Caspar Friedrich, Carl Rottmann e Otto Runge, todos nascidos no último quarto do século XVIII, deram início a uma pintura em que o impulso imaginativo e a escolha subjetiva do tratamento cromático já não seguiam os temas e métodos neoclássicos.

Do ponto de vista compositivo, observa-se que os contornos estão delineados sem a nitidez ou precisão dos clássicos, retornando-se, de preferência, às lições dos paisagistas holandeses do período barroco. Os assuntos míticos, religiosos ou históricos da tradição foram sendo substituídos pela interpretação que certos panoramas e fenômenos naturais evocam. Ou se dá evidência à tranqüilidade, à singeleza, à fertilidade ou à profusão de elementos e cores dos campos, das florestas, dos mares e montanhas, ou se realça a grandeza, a força ou a ameaça ali contidas. Para eles, a figura humana já não sustenta grande interesse, seja por ser o ambiente ou a paisagem aquilo que simboliza a fonte das sensações, seja por que agora a experiência formal é o ato de maior relevância. Com eles, o subjetivismo pictórico ganhou importância crescente, no sentido em que o assunto da tela converteu-se em um problema técnico, o de “como pintar os impulsos poéticos ou sentimentalmente infinitos do autor”. O pincel assemelha-se então à batuta de um regente, guia dos movimentos abstratos de uma música em cor. Uma orientação que antecipou e preparou o impressionismo.

Outra vertente foi a do romantismo francês, sobretudo a de Théodore Géricault e de Eugène Delacroix. Em ambos, os temas humanos continuaram a prevalecer, capturados de modo mais realista (personagens e situações contemporâneas), e ao mesmo tempo dramático, ainda por inspiração de mestres barrocos. Géricault causou “frisson” com um fato real, A Balsa do Medusa, um naufrágio ocorrido em 1816, e com a série de retratos

de doentes mentais que costumava visitar na clínica de um médico amigo. Nestas obras, revela o artista o gosto tipicamente romântico por aspectos sombrios ou irracionais do comportamento. Delacroix, admirador de Goya, de Constable e do amigo Géricault, moveu-se com grande ecletismo, se deixando seduzir tanto por tipos e aventuras “exóticas” em regiões colonizadas – indianos, graciosas mulheres árabes ou caçadas a leões –, como por temas políticos (Os Massacres de Quios, A Liberdade guiando o Povo) e assuntos literários (Dante e Virgílio no Inferno). Por abandonar parcialmente o delineamento perfeito da figura humana e optar por cores subjetivas, mais reveladoras de sentimentos pessoais do que da razão ou das convenções clássicas, criou uma celeuma pública com o admirado Ingres, dividindo em partidos os jovens artistas e intelectuais frequentadores dos cafés parisienses.

Na Itália, a liderança da corrente foi assumida por Francesco Hayez, pintor que aliou a técnica perfeccionista e suave de Ingres a cenas frias e teatralizadas de acontecimentos históricos da península. Outros representantes: Il Piccio (Giovanni Carnevali), Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni.

O romantismo pictórico brasileiro difundiu-se principalmente nas três últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do XX. Seus melhores representantes, saídos na quase totalidade da Imperial Academia de Belas-Artes, além de bolsistas na Europa, aliaram a técnica neoclássica do desenho e da fidelidade formal a certos motivos cuja maior frequência estão dedicados: ao sensualismo dos nus femininos, ao intimismo de cenas cotidianas ou prosaicas (pintura de gênero), ao regionalismo de figuras típicas, ao bucolismo paisagístico e a personagens históricos populares e literários. São eles: Almeida Júnior (Descanso do Modelo, O Importuno, Leitura, Picando Fumo); Pedro Weingartner (Ceifa, *La Faiseuse d'Anges*, Paisagem do Rio Grande do Sul); Rodolfo Amoedo (Marabá, Último Tamoio, Desdêmona); Henrique Bernadelli (Banho na Floresta, Bandeirantes, Proclamação da República); Belmiro de Almeida (Arrufos, A Tagarela, *Dame à la Rose*); Antônio Parreiras (Flor Brasileira, Dolorida, Frinéia, Zumbi), mais reconhecido por seu delicado paisagismo; Pedro Alexandrino, pintor primoroso de naturezas-mortas, além de professor dos nossos primeiros modernistas, como Tarsila, Anita Malfati e Aldo Bonadei, além de Eliseo Visconti numa fase inicial (Nus de Adolescentes, A Caboclinha).

RONDÓ

1. Forma musical ou estrutura de composição em que um determinado tema ou seção se repete de modo alternado entre os contrastes (estes aqui também chamados de episódios). Considerando-se A o tema principal, por exemplo, e as seqüências contrastantes B, C e D, a forma rondó será A1- B - A2 - C - A3 - D - A4, podendo as seções A estar abreviadas (Forma-3). 2. Tipo de composição poética criada na época trovadoresca, para acompanhamento de dança “en ronde” (em círculo), e elaborada sempre com apenas duas rimas (ab). Mais tarde, criaram-se estruturas estróficas diferentes, como o rondó simples (dois quartetos e um sexteto, num total de 14 versos); o rondó duplo (duas quintilhas entremeadas por um terceto, havendo um verso quebrado idêntico no final do terceto e da última quintilha); e o rondó quádruplo (quatro quintilhas e três tercetos, com acréscimo de um verso quebrado idêntico em todas as estrofes, menos na primeira quintilha). Exemplo de rondó duplo, intitulado Volta, de Manuel Bandeira: “Enfim te vejo. Enfim no teu / repousa o meu olhar cansado. / Quando o turvou e escureceu / o pranto amargo que correu / sem apagar teu vulto amado! (primeira quintilha) / Porém já tudo se perdeu / no olvido imenso do passado: / pois que és feliz, feliz sou eu./ Enfim te vejo. (terceto e verso quebrado) / Embora morra incontentado, / bendigo o amor que Deus me deu. / Bendigo-o como um dom sagrado, / como só o bem que há confortado / um coração que a dor venceu! / Enfim te vejo!” (segunda quintilha)

com verso quebrado). No arcadismo encontramos ainda o rondó constituído por um refrão que inicia o poema e se reproduz após cada dois quartetos, como n'O Beija-flor, de Silva Alvarenga (trecho): "Deixo, ó Glaura, a triste lida / Submergida em doce calma; / E a minha alma ao bem se entrega, / Que lhe nega o teu rigor (refrão). / Neste bosque alegre e rindo / Sou amante afortunado; / E desejo ser mudado / No mais lindo beija-flor. / Todo o corpo num instante / Se atenua, exala e perde: / É já de oiro, prata e verde / A brilhante e nova cor. / Deixo, ó Glaura, a triste lida / Submergida em doce calma; / E a minha alma ao bem se entrega, / Que lhe nega o teu rigor (retorno do refrão). Do francês *rondeau*.

ROSÁCEA. *VITRAL

ROTEIRISTA

Escritor de *roteiros (1) para *cinema, *vídeo, televisão ou artes cênicas em geral.

ROTEIRO

1. Texto-guia baseado em obra literária já existente ou originalmente escrito para cinema, vídeo, televisão, teatro ou mesmo bailado. O roteiro propõe o conteúdo, ou argumento, a forma e o encadeamento das cenas futuras, consistindo portanto na elaboração primária ou pré-visualização de uma obra. Como ponto de referência técnica e dramática, pode ser escrito sob várias formas, mas deve conter qualidades expressivas nos diálogos, nas situações indicativas de estados e conflitos psicológicos, das características sociais, históricas e ambientais, e também de operacionalização técnica. Para Sidney Field, constitui uma "progressão linear e ascendente de acontecimentos ligados uns aos outros, e conduzindo a uma resolução dramática", embora se transforme ou "desapareça", por assim dizer, na elaboração fílmica ou na realização cênica, submetendo-se aos valores e atos da direção. Para Dwight Swain (na obra *Film Script Writing*), o roteiro determina, previamente, cinco fatores essenciais: a personagem principal, a situação de conflito, o objetivo do drama, o oponente ou antagonista (pessoa, condição social ou psicológica, instituição, ambiente hostil, etc) e o perigo ou ameaça. Como ilustração, a primeira cena do roteiro de William Faulkner para "Uma aventura na Martinica" (*To have and Have Not*), dirigida por Howard Hawks: "Harry Morgan (protagonista, vivido por Humphrey Bogart) e um cabo da Marinha - exterior, porto de Fort-de-France, dia. Um letreiro informa que a ação se desenrola em Fort-de-France, Martinica, sob a administração de Vichy (governo francês colaboracionista). No porto, de manhã, um americano cumpre as formalidades administrativas diante de um cabo da Marinha francesa, para sair ao mar com seu barco. O americano chama-se Harry Morgan. Ele aluga seu barco, o Queen Conch, e naquele dia vai levar um cliente chamado Johnson a uma pescaria". O exemplo seguinte é extraído do roteiro de Zavattini para o filme Umberto D, direção de De Sica: "Uma rua central de Roma - exterior, dia. Uma passeata ordenada e pacífica percorre uma rua central. O grupo é composto principalmente por velhos. Há alguns encurvados, aleijados, outros que se cansam em acompanhar a passeata e fazem breves corridas para se juntar aos demais. Os que seguem à frente levam grandes cartazes onde se lê: Trabalhamos a vida inteira; Os Velhos também precisam comer; Justiça para os aposentados. As pessoas nas calçadas olham indiferentes os que desfilam. Alguém sorri. Alguns guardas seguem e controlam discretamente os manifestantes. Um ônibus aparece e com grande barulho obriga a marcha a uma rápida desarrumação. Palavrões, gritos dos manifestantes". Em inglês, *screenplay*; em francês, *scenario*. 2. Descrição impressa e metódica de monumentos, centros de arte e de cultura, paisagens naturais e locais de interesse turístico e culinário, tanto para divulgação pública como para o acompanhamento *in loco*. Neste último sentido, o mesmo que Guia.

ROTUNDA

1. Em artes cênicas, cortina semicircular que recobre todo o fundo do palco, ou da área de representação, podendo mover-se lateral ou verticalmente, e exibir desenhos ou pinturas relativas ou complementares ao ambiente cenográfico (ver Ciclorama e Telão). 2. Construção arquitetônica circular, com o telhado ou a cobertura em forma de cúpula.

RUBATO

Forma de execução musical que retarda voluntariamente o andamento marcado (do italiano tempo “roubado”), compensando-o com uma seqüência posterior acelerada ou ampliada. O efeito, portanto, resulta num “balanço” expressivo da interpretação. Ao piano, pode-se empregar o rubato com uma só das mãos, enquanto a outra toca o tempo estrito.

RUFO

A alternância rápida de batidas percussivas em tambores (timbales, caixas, pratos, etc) realizada com duas baquetas, produzindo um efeito sonoro de *tremolo* (tremor ou vibração).

RUÍDO

1. Em música, corresponde a uma vibração desorganizada, instável e interferente, que foge a regras ou associações capazes de coincidência e de estabilidade sonoras, mas, ainda assim, empregada como recurso ou componente da elaboração musical, sobretudo em correntes eruditas e experimentalistas do século XX. 2. Para a teoria da comunicação, é todo acréscimo inútil ou não pretendido em um sistema de transmissão, e que provoca distorções (de som, de imagem, de escrita ou de fala), comprometendo a clareza da recepção e o entendimento da mensagem. *Redundância.

RUPESTRE, ARTE. *ARTE RUPESTRE