

# J

## **JAM SESSION**

Encontro informal de músicos de jazz que executam, de maneira improvisada, e portanto sem arranjos prévios, temas propostos no momento, permitindo a exibição solista dos instrumentos. A expressão estendeu-se a sessões improvisadas de músicos instrumentistas, ainda que o gênero ou o estilo não seja jazzístico.

## **JARDINS DE ADÔNIS. \*ADÔNIS**

## **JAZZ**

Música popular tipicamente norte-americana, mas de poderosa influência sobre outros gêneros ocidentais (desde cedo sobre a música erudita e, a partir dos anos quarenta, sobre os ritmos cubanos; nos anos cinquenta, sobre o samba e o tango por exemplo), o jazz surgiu no início do século XX na cidade de Nova Orleans (*New Orleans*), considerada então a mais “caribenha” do sul dos Estados Unidos, em decorrência do fluxo anterior de escravos e de seus ritmos. Na opinião de muitos músicos e aficionados, constituiu a mais rica e criativa forma musical do século que o viu nascer. Para sua formação concorreram diversas manifestações culturais. Algumas, provenientes do século anterior, como as dos conjuntos musicais negros criados por ex-combatentes da guerra de secessão e que trouxeram consigo os instrumentos de sopro e metal usados nos batalhões. Tais bandas (*brass bands*) passaram a se apresentar em desfiles festivos (como os de carnaval ou *mardi gras*, de contribuição francesa), piqueniques e cerimônias fúnebres (enterros) da comunidade, mas, aos poucos, também se transferiram para cafés-concertos, estes últimos estabelecidos por influência de imigrantes europeus. Ao acrescentarem certas notas tônicas na cadência das marchas e aproveitar o responsório típico da música religiosa, os instrumentistas da época (fins do século XIX) deram início à elaboração de formas mais vivas, alegres e sincopadas. Um desses músicos populares a ganhar notoriedade foi Buddy Bolden, que não chegou a fazer gravações. Outro fator de grande importância foi o desenvolvimento das indústrias fonográfica e do “show-business”. Embora seja conhecido sobretudo pelos solos improvisados, os primeiros quinze anos do jazz tiveram outra configuração. Ou seja, entre a primeira menção jornalística a ele dedicada (*The Bulletin*, São Francisco, 1913) e os meados da década de 20, tratava-se de uma formação orquestral popular, incumbida de animar e fazer dançar o público dos clubes noturnos, também conhecidos como “black and tan”, situados, geralmente, em zonas de meretrício: Lincoln Park (Nova Orleans), Purcell’s (San Francisco), Sunset e Plantation (Chicago), ou o Barron’s e o Nest, ambos de Nova Iorque. Essas “jazz (ou jass) bands” eram constituídas habitualmente, mas com variações, por piano, saxofone, clarineta, corneta, trombone, banjo, contrabaixo e um instrumentos de percussão (tambor e pratos). Nesses primeiros tempos, o “estilo jazz” destacou-se por ser uma maneira mais pontuada ou sincopada na execução de outros ritmos e gêneros já conhecidos, como o ragtime (no interior do qual se criaram novos passos coreográficos, como o “turkey trot” e o “fox-trot”), o *boogie-woogie* e ainda o *blues*. A aceleração ou o retardamento dos tempos ou dos ritmos tornaram-se muito mais flexíveis, levando um professor da época, William Patterson, à seguinte observação: “Com essas batidas unitárias elásticas, qualquer série construída ao acaso, por meio de um sincopado, pode ser, porque instintiva, instantaneamente coordenada. O resultado é... um arabesco de diferenças acentuais que, por sua própria natureza, formando grupos rítmicos,

sobrepõe-se às divisões fundamentais de tempo”. A esse fenômeno deu-se o nome de *swing*, típico daquelas primeiras bandas, formadas desde cinco até vinte instrumentistas, e que também passaram a ser conhecidas por tocarem ao “estilo dixieland” (o sul dos Estados Unidos), tendo por base um ritmo quaternário (as acentuações fortes poderiam ser alternadas - ora o primeiro e terceiro, ora o segundo e o quarto). Ao mesmo tempo, deu-se início à utilização de “breaks”, entradas rápidas de um ou dois compassos feitos por instrumentos diferentes. Entre aquelas formações estavam a *Original Creole Orchestra*, de Bill Johnson, a *Original Dixieland Jazz Band* (formada por brancos e a primeira a obter sucesso nacional, em 1917), a *New Orleans Rhythm Kings* (também de brancos), a *Louisiana Five*, a de *Kid Ory*, a *Original Memphis Five*, a *Oliver Creole Jazz Band*, de King Oliver, ou a *So Different Jazz Band*, de Sid Le-Protty. Além das bandas e dos “leaders” aqui citados, os primeiros nomes de extraordinário talento na história do jazz foram Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, Fletcher Henderson, Fats Waller e a cantora de *blues* Bessie Smith.

**O solo improvisado** - Foi com Louis Armstrong (ex-segundo pistonista da *Oliver Creole Jazz Band*) que se consolidou o espírito fundamental de uma segunda fase do jazz, entre os anos de 1925 e 1927, e que desde então o tem caracterizado: o de um solo improvisado, fluido e vibrante, ou seja, a manifestação espontânea de encadeamentos sonoros. Isso significa que os solistas procuram expressar todos os sons que os instrumentos são capazes de emitir, assim como estabelecer relações de acordes que, subjetivamente, lhes permitam diversificar ao máximo as harmonizações básicas. Por consequência, num solo de jazz “qualquer nota é possível em qualquer parte da peça, desde que haja referência suficiente, na mudança dos acordes, para que o ouvinte possa captar uma estrutura harmônica básica” (James Collier). Por essa razão, há quem defina o jazz como “arte da improvisação polifônica”. Vai-se portanto, além de ornamentações, modulações ou variações, à criação de melodias novas, espontâneas, durante a execução (algo que se pode observar nas gravações de Armstrong com os conjuntos “Hot Five” e “Hot Seven”). Uma tendência registrada enfaticamente nos finais dos anos 20 pelo trompetista Bix Beiderbecke, solista admirado da orquestra Wolverines. De tanto lhe pedirem para que tocasse ao vivo de maneira idêntica como havia gravado, acabou declarando: “É impossível. Eu nunca sinto uma coisa do mesmo jeito duas vezes. Mas é por isso mesmo que eu gosto do jazz, garoto... a gente nunca sabe o que vem depois”. Na análise de Virgil Thomson (*Modern Music*, 1927), o jazz, desde então, tornou-se “uma certa maneira de se fazer ouvir dois ritmos ao mesmo tempo... um contraponto de batidas regulares contra outras irregulares”. O que ainda significa dizer que, no estilo jazzístico, é preciso emitir uma ou mais notas entre os tempos fortes, a fim de se criar uma tensão entre os tempos do compasso e a linha de improvisação. Na análise que faz para “reconhecer o jazz”, o historiador Eric Hobsbawm escreve: “O jazz tem certas peculiaridades musicais decorrentes principalmente do uso de escalas originárias da África ocidental, não comumente usadas na música erudita européia; ou da mistura de escalas ditas européias e africanas; ou ainda da combinação de escalas africanas com harmonias européias. A expressão mais conhecida dessas peculiaridades é a combinação da escala blue – a escala maior comum, com a terceira e a sétima abemoladas – usada na melodia, com a escala maior comum usada para harmonia (as notas abemoladas são as ditas notas blue). O jazz se apóia grandemente, e talvez de maneira fundamental, em outro elemento africano: o ritmo. Não exatamente nas formas africanas, geralmente mais complexas do que a maioria das formas do jazz. Mas o elemento de variação rítmica constante, vital para o jazz, certamente não deriva da tradição européia. Ritmicamente, o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme – geralmente de dois ou quatro compassos... que pode estar

implícita ou explícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal... As duas formas principais usadas são os blues e a balada. Os blues... são geralmente uma música de nove compassos, com a letra em *couplet*. A balada *pop* varia, mas geralmente segue o padrão de trinta e dois compassos... O jazz é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos, ou deriva de uma situação em que o executante é o senhor" (*The Jazz Scene*). No início da década de 20, uma grande rede de teatros populares, "dancings", cabarés, restaurantes e estações de rádio já se havia disseminado pelos Estados Unidos.

**As big bands e o jazz sinfônico** - Os músicos de Nova Orleans e aqueles que adotaram o estilo *dixieland* logo encontraram um mercado propício às suas apresentações, sobretudo em Chicago e Nova Iorque. De pequenas ou médias formações, no entanto, os conjuntos adquiriram feições de grandes orquestras para dança (as "big bands"), criando, ao mesmo tempo, o que se convencionou chamar de "hot jazz". Foram elas que fizeram o sucesso de clubes noturnos sofisticados, ao atrair a atenção de uma classe média mais endinheirada, como o Cotton Club, o Alabam ou o Roseland Ballroom, e até mesmo de restaurantes, como o Quoque Inn. Desse período até o início da segunda guerra mundial, o novo "jazz sinfônico", aliado aos negócios do "show business" (espetáculos da Broadway, por exemplo) e das grandes gravadoras, dominou a cena musical norte-americana. Foi nesse ambiente, regendo ou participando de grandes orquestras, que se projetaram internacionalmente figuras como Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Frankie Trumbauer, Benny Carter, Lester Young, Lionel Hampton, Gene Krupa, Teddy Wilson, Paul Whitman (que executou as primeiras composições de George Gershwin), Chick Webb, Mario Bauzá ou Charlie "Bird" Parker, além de cantoras como Billie Holiday, Dinah Washington e, pouco mais tarde, Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald. O tratamento mais leve que Goodman forneceu nos anos trinta, para a introdução de síncopas, além de um estilo bem-humorado na execução de baladas (resultando em um "balanço" apropriado para a dança de casais), ensejou ainda a denominação de "orquestra de swing" para dezenas de outras formações semelhantes.

**Bebop, jazz intimista** - E apesar da febre das "big bands", sobrava espaço e interesse para "conjuntos de câmara", como os trios e quartetos do mesmo Goodman, de Charlie Parker, de Woody Herman ou de Artie Shaw. Parker tornou-se, no final dos anos quarenta, o líder de um novo estilo jazzístico, o *bebop* (ou *rebop*). Com este, o princípio da improvisação alargou-se de modo acentuado; os tempos foram acelerados e as frases passaram a ser mais extensas e complexas. Tratava-se de um jazz intimista, mais afeito à escuta e ao próprio virtuosismo técnico dos intérpretes do que destinado à dança e aos espetáculos cênicos. Comungaram desse novo ideal músicos como Dizzy Gillespie, Earl "Bud" Powell, Fats Navarro, Thelonius Monk e Kenny Clarke. Após a segunda guerra mundial, o experimentalismo sonoro que já contagiara a música erudita desde o início do século, passou a ser absorvido por novos compositores e intérpretes (por essa época, a dança dos salões divorciara-se inteiramente do jazz).

**Estilos da segunda metade do século XX** - Várias correntes surgiram desde então, como o "cool jazz" de Miles Davis, Stan Getz, Zoot Sims e Gerry Mulligan, menos complexo em termos de quantidade de notas, mas executado com grande tensão; o "modal jazz" desenvolvido por John Coltrane, em parceria com Davis; o "hard bop" de Clifford Brown, Art Blakey ou Sonny Rollins; o "soul jazz", representado por Horace Silver e pelos irmãos Nat e Cannonball Adderley; a "terceira corrente" (*third stream*), combinação peculiar de piano, vibrafone, contrabaixo e bateria (ausência de sopros, portanto), de sonoridade etérea, refinada, representativa do Modern Jazz Quartet, de

John Lewis. Improvisações ásperas, ruidosas e atonais de Charlie Mingus e Ornette Coleman, que deram origem ao “free jazz”. Com este, a música jazzística assumiu um caráter de livre improvisação entre todos os instrumentistas do conjunto, chegando a radicalismos dissonantes, atonalismos e impressões caóticas. Esses desenvolvimentos podem ser creditados, em boa parte, às mudanças socioculturais do período, que permitiram a educação musical das novas gerações negras, postas em contato com formas mais complexas da música erudita, aprendida em conservatórios. A bossa nova, embora possa ser vista como resultado de fusões entre o jazz e o samba, acabou por reinfluenciar a tradição americana, sobretudo em seu aspecto rítmico, por meio de figuras como Stan Getz ou Herbie Mann. A esse respeito, a revista *Down Beat* proclamou textualmente: “Há quarenta anos, nenhum músico estrangeiro havia influenciado tão efetivamente a música americana como o fez João Gilberto”. No transcorrer das décadas de 80 e 90, Wynton Marsalis reencaminhou o jazz para uma vertente mais tradicional, recuperando características do bebop e das orquestras de swing, além de mesclá-las a um tratamento harmônico de proveniência erudita.

## **JETÉ**

De modo geral, este termo em balé é utilizado para designar o arrojo ou lançamento da perna e seu posicionamento na volta do salto. Assim, um passo “jeté” pode ser observado na seqüência adiante: posição inicial de pés cruzados, com o direito à frente, seguido de um movimento de *demi plié*; depois, a perna esquerda é lançada lateralmente, em desliz; salta-se então nessa mesma postura, com as pernas esticadas e pés apontados, invertendo-se, na queda, a perna de sustentação (que no exemplo passa a ser a esquerda), terminando-se em *demi plié*. Famoso, no entanto, é o salto “grand jeté”. Consiste, tradicionalmente, em se partir de uma postura “croisé” (consultar), inclinar-se o corpo para a frente e saltar com a perna livre elevada a 90 graus, para a frente, enquanto a de sustentação é arremessada para trás. Toca-se o chão com a perna anteriormente livre, permanecendo a outra estirada para trás e dobrada na altura do joelho. Movimento de característica também complexa é o “jeté passé”, no qual ambas as pernas são alçadas na mesma direção, isto é, para trás. Outras modulações do salto são o “jeté entrelacé” (cruzamento das pernas na elevação para frente) ou o “jeté en tournant” (em rodopio).

## **JOGO, LÚDICO**

**Culto e etimologia** - Na Grécia homérica, o termo correspondente a jogo era mais propriamente o de *ágon*, do verbo *águein*, levar diante de si, conduzir ou tanger. Unidas a esta acepção encontravam-se três outras muito mais importantes: em primeiro lugar, purgar-se e render culto aos deuses, por meio de sacrifícios e de procissões; a de reunir ou formar assembléia, durante a qual se prestavam homenagens aos mortos e aos heróis míticos; por fim, disputar ou competir por meio de esforços e de habilidades – forma física de oferenda e desejo de uma escolha divina. A esse conjunto de práticas religiosas dava-se então o nome de jogos.

Assim, a relação entre o culto “agonístico” e a rememoração dos heróis passados era aquilo que inicialmente permitia a glorificação posterior dos atletas ou competidores, sendo o vencedor aquele que, além dos méritos pessoais, obtivesse a preferência dos deuses. Por fim, os feitos alcançados pelos novos heróis dos jogos tornavam-se também memoráveis, na forma de inscrição e de obra escultórica entregue ao templo de Olímpia, a fim de que sua alma (psique) e as de todos os reverenciados não perdessem inteiramente a autoconsciência no reino subterrâneo do Hades. Nesta fase embrionária, portanto, o jogo carregou consigo uma função ao mesmo tempo cívica e religiosa, tão séria e enraizada na cultura grega que as próprias guerras eram interrompidas para que

os quatro jogos pan-helênicos (um deles a cada ano) pudessem ser realizados (os olímpicos, os nemeus, os ístmios e os píticos).

Etimologicamente, porém, jogo deriva do latim *jocus*, fazer rir, gracejar, brincar (daí “jocoso”). Já a palavra lúdico tem origem em *ludus*, originalmente salto, elevação da terra, divertimento e também jogo, representação, engano, prazer, correspondendo tanto ao *ágon* quanto à *paidia* (brincar, em grego). De sua fundação até parte do período republicano, Roma conservou a noção e a prática do jogo como um exercício de sacralização e comemoração póstuma. Na Eneida, Virgílio relembra a instituição dos *ludi* por Enéias, tendo por finalidade a conservação da memória de Anquises. Só com a aproximação da era imperial é que os jogos se tornaram “espetáculos para o divertimento da plebe”.

Convém ressaltar que o vocábulo lúdico é adjetivo em língua portuguesa, embora venha sendo utilizado, sem justificativas gramaticais, como substantivo e tradução do francês “jeu”, do inglês “play” ou do alemão “Spiel”. Como substantivo, mas em desuso, existe o termo *ludo* e, modernamente, o neologismo “ludicidade”.

**Características gerais** - As análises do jogo ou do fenômeno lúdico, elaboradas a partir do início deste século, descrevem-no como *atividade livre de necessidades* ou, ainda, *manifestação desinteressada*, no sentido de não se submeter a coações ou restrições exteriores, senão as que se impõem pela própria atividade (ver também a esse respeito o vocábulo Lazer). Configura-se, portanto, como ação fechada em si mesma, não produzindo obras ou objetos, mas **movimentos, expressões e comportamentos**. Suas características básicas seriam assim a liberdade do fazer, o desinteresse (no sentido de não servir a um objetivo ou finalidade posterior), o prazer, isto é, uma sensação agradável de ordem física ou espiritual, e a improdutividade, o que o leva à criação de uma realidade fictícia, ilusória, inerente ao movimento ou à expressão que ele realiza. Além disso, o jogo poderá conter: um espaço e um tempo adequados ao desenvolvimento da atividade – separação ou isolamento; ordem interna e regras convencionais ou específicas (salvo o jogo infantil da primeira fase cognitiva, em conformidade com a teoria de Piaget); tensão interna ou psicológica para quem o pratica, e que deriva do acaso ou da busca de resultados; e, por fim, distensão externa face às exigências ou necessidades socioeconômicas que a situação lúdica elimina temporariamente.

**Funções na cultura** - O jogo tem sido analisado como uma atividade não apenas instintiva (perceptível em animais superiores), psíquica ou fisiológica, mas como um fato igualmente cultural. É relativamente conhecida a frase de Friedrich Schiller segundo a qual “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*” (Cartas sobre a Educação Estética do Homem). Esta idéia não deve ser tomada, entretanto, de maneira banal. O impulso lúdico a que o autor se refere relaciona-se basicamente às qualidades estéticas indispensáveis à formação integral do ser humano. O jogo, no caso, diz respeito a tudo aquilo que, não sendo subjetiva ou objetivamente acessório ou contingente, também não obriga ou constrange a ação humana. Ou seja, é um meio-termo entre a lei (a natureza e suas coerções) e a necessidade das satisfações pelo qual nos esquivamos de ambos, permitindo que o real perca a sua *gravidade* ou seriedade, e a satisfação se torne *leve* ou sensivelmente atrativa. Assim, o lúdico completa e enriquece as possibilidades humanas, ensejando a realização de coisas “belas”, espiritualmente transformadas. Logo, complementa o poeta e ensaísta, “não devemos lembrar aqui os jogos da vida real, geralmente voltados para objetos muito materiais” (Carta XV).

Já nos “Princípios de Psicologia”, Herbert Spencer sustentou a tese inicial de que o jogo corresponderia a uma “descarga de energia vital”, necessária ao reequilíbrio de

centros nervosos. Quando um animal ou um ser humano permanecem inativos durante um certo tempo, o excesso de energia acumulada estimularia uma ação real ou imitativa de distensão ou apaziguamento. Neste último caso (o artifício da imitação), estaríamos em presença do jogo.

Essas argumentações foram retomadas por Johan Huizinga (em sua obra *Homo Ludens*), acrescentando que o jogo possui uma *função significativa*, isto é, um sentido simbólico ou representativo de uma ação natural. Mais ainda, que o comportamento lúdico e espontâneo do homem foi o que fundamentou, historicamente, o próprio desenvolvimento da arte e da cultura. Segundo o autor, “as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo” (em referência às artes e aos rituais religiosos). Daí o nascimento da retórica (ver o conceito) e o desenvolvimento da literatura derivarem de um “livre jogo de palavras”, de um *divertimento* (a busca de outro ou novo caminho) do espírito. A respeito da poesia, por exemplo, opina o autor: “A forma poética, longe de ser concebida como a única satisfação de uma necessidade estética, serve para exprimir tudo aquilo que é importante e vital na vida da comunidade. Só que ela o exprime jogando com as palavras. A partir do momento em que se introduzem, no seio da linguagem, a repetição dos sons, a repetição de grupos sonoros semelhantes... que se seleciona e ordena, para a memória sem dúvida, mas também para o prazer do ouvido, há jogo”. Logo, o prazer na construção de imagens e de formas diversas do cotidiano natural seria a raiz última do impulso artístico e da imaginação. Ou, ao inverso, a imaginação só poderia se expressar na liberdade irreduzível de uma ação lúdica. Seria esse o motivo pelo qual a estética (ver a palavra) e o jogo partilhariam do mesmo domínio. Também por essa razão Kant afirma ser o juízo do gosto uma faculdade em que o conhecimento e a imaginação estabelecem um “jogo livre”, ou seja, uma relação de efeito lúdico.

Ao mesmo tempo, a liberdade, o devaneio ou o divertimento que caracterizam o jogo dão-lhe uma configuração oposta à seriedade. Essa observação, para Huizinga, não quer dizer que um determinado jogo ou um comportamento lúdico não sejam vividos com intensidade, com vontade ou ausência de senso ou sentido. Mesmo porque, em ambos os casos, há imposição de regras a seguir ou objetivos a alcançar. Significa sim que tais expressões procuram escapar às necessidades imperiosas da natureza ou das obrigações sociais que decorrem ou ritualizam aquelas mesmas necessidades primárias. Em síntese, um jogo é algo sério para aquele que o pratica, mas distinto e contrário à seriedade do real (seu caráter compulsório ou inadiável).

**Classificações** - No jogo podem ser observadas certas atitudes predominantes, que variam na dependência da atividade, mas que respondem a impulsos naturais ou inatos do ser humano. Tais atitudes não se excluem, mas permitem uma classificação de ordem geral.

Para Huizinga, o jogo cumpriria as seguintes funções: competição natural entre os homens, realizada então de maneira simbólica ou ainda como fundo ritualístico; evasão ou fuga da realidade, das pressões cotidianas; devaneio obtido pelo ritmo ou pela habilidade que se adquire e que se quer explorar; ilusão ou fantasia que leva às artes da encenação.

Na opinião de Roger Caillois, as categorias fundamentais seriam: agonia (ainda do grego *agon*) ou competição, pela qual se expressa o valor da vitória em uma luta artificial (nesse caso, o participante assume a responsabilidade pelo êxito ou fracasso do resultado do jogo); aleatoriedade ou azar, na qual o confronto não se dá entre dois ou mais concorrentes, mas entre o sujeito e o acaso ou destino, cabendo a responsabilidade do resultado a forças abstratas ou imaginárias; imitação ou mimese, destinada à satisfação da fantasia, da imaginação ou da ilusão (dramatizações infantis ou adultas); e,

finalmente, a vertigem (*ilinx*), pela qual se busca a sensação de perigo, o desafio da estabilidade habitual ou o transe dos sentidos (exercícios de velocidade e esportes radicais, como o alpinismo, o esqui de montanha, o paraquedismo, a corrida de carros, etc).

Reunindo esses princípios ou impulsos que governam psicologicamente a atitude e a ação do jogo, encontraríamos então: a necessidade de afirmação pessoal e social por meio da força, da rapidez, da engenhosidade ou do equilíbrio; o gosto pelo desafio a situações difíceis ou imprevisíveis, incluindo as enigmáticas; o desejo pela representação, pelo secreto ou pelo mascaramento; o desafio ao destino; o sentir ou provocar o medo; o atrativo pela repetição ou pela simetria, ou, ao inverso, pela improvisação e a variação; o prazer da volúpia física ou da embriaguez mental.

**Um olhar psicanalítico** - De um ponto de vista psicanalítico, qualquer que seja a situação lúdica ou de jogo, a busca do prazer está implícita na atividade. Essa liberdade de conduta fora dos padrões da regra social, e sua conseqüente ilusão ou evasão, cumpriram, de maneira simulada e transgressora, aquelas pulsões ou exigências do princípio de prazer (frente ao princípio de realidade). De modo semelhante aos sonhos e às fantasias, o jogo também realiza e recupera as experiências agradáveis reclamadas pela libido, sublimando as repressões e oferecendo autonomia à imaginação, mesmo quando a energia tenha origem e efeito destrutivos.

**Observação epistemológica** - Para a epistemologia de Piaget, dedicada à análise do desenvolvimento lógico da inteligência, o jogo, sobretudo nas fases evolutivas da infância, é um comportamento no qual predominam os mecanismos cognitivos de assimilação sobre os de conduta imitativa. Assim, o jogo infantil não deriva propriamente de uma necessidade de distensão, de descanso ou de distração, como na grande maioria do jogo adulto. Serve, sim, ao processo evolutivo de capacidades mentais e físicas, às habilidades intelectuais e gestuais, à adaptação social.

Existem dois processos interativos e permanentes neste desenvolvimento. Um deles é o da assimilação, pelo qual o organismo (e a estrutura mental) “digere” e transforma a informação ou o estímulo recebidos, de modo a aproveitá-los como um “saber como agir”. O outro, que é o da acomodação, indica a adaptação que o organismo deve alcançar frente ao mundo exterior, a fim de se tornar mais apto na assimilação do estímulo ou da informação. Quando ambos os processos se equilibram, tem-se a “adaptação inteligente”. Mas enquanto este equilíbrio não ocorre, dois fenômenos podem ser registrados. Se o processo de acomodação supera o de assimilação, tem-se um comportamento mimético (de imitação). Inversamente, se a assimilação sobrepõe-se à acomodação, a conduta é de jogo. É a assimilação que modifica a informação recebida para harmonizá-la com as necessidades do indivíduo. Quando um bebê de quatro meses consegue coordenar a visão e o tato e, a partir deste momento, percebe que seu empurrão num brinquedo faz este último se movimentar, o ato tenderá a ser repetitivo, tanto pelo prazer “funcional” como pelo prazer de ser ele mesmo (o bebê) a causa do movimento. No prazer e na repetição está o jogo, a atitude lúdica. Se o sucesso obtido leva a criança à repetição, o próprio jogo irá demonstrar as possibilidades de variação do ato e de novas descobertas. Há, portanto, um jogo como repetição para o domínio do ato e um jogo com o objetivo de compreensão. O desempenho de papéis na brincadeira infantil estimula e facilita o aprendizado de valores e de comportamentos sociais, assim como se integra à “espiral cognitiva”, ou seja, a essa estruturação gradativa das formas superiores de compreensão e pensamento. O comportamento lúdico, portanto, é indispensável à socialização da criança.

Para Piaget, conseqüentemente, a atividade lúdica acompanha as transformações da estrutura cognitiva em conformidade com o seguinte esquema: 1. jogos de exercício, na fase sensório-motora (entre o nascimento e os dois anos, aproximadamente), nos quais não existe ainda um princípio diretor das atividades; 2. jogos simbólicos, ou da fase representativa (dos dois aos oito ou dez anos), com os quais a criança representa objetos ou pessoas, cria imagens internas particulares e passa a relacionar, subjetivamente, por nexos de semelhança ou aparência, seus significados e significantes; 3. jogos regrados da fase operacional-formal, que envolvem não apenas relações interpessoais, sociais, mas, ao mesmo tempo, novos mecanismos mentais de hipótese e de dedução.

**Jogo e profissionalismo** - As características teóricas anteriormente vistas para a caracterização do comportamento lúdico – liberdade, atitude desinteressada, improdutividade – não se enquadram mais nas relações do jogo ou das competições profissionais, tendo em vista os vínculos e as obrigações de trabalho, o valor mercantil ou utilitário de seu aproveitamento e a organização burocrática por intermédio da qual é praticado. Ressurge, de maneira mais adequada, como um dos produtos da cultura de massa, normalmente como esporte ou espetáculo. Nesta circunstância, e ainda do ponto de vista teórico, a assistência a um jogo profissional por parte do público constitui antes uma atividade de lazer, pois lhe falta a participação ativa ou efetiva na ação que se desenvolve.

A exagerada “polissemia” da noção de jogo no entanto – o fato de abranger múltiplos significados, formas ou atividades, dificultando um conceito estável – já houvera sido percebida por Wittgenstein. Ou seja, na linguagem prática ou cotidiana, pode indicar ou sugerir: uma ação solitária ou interpessoal; competição ou apenas representação; requerer estruturas específicas e investimentos financeiros, ou não; exigir graus diversos de habilidade ou mesmo nenhum.

### **JOGO DE CENA**

Ação teatral muda, caracterizada apenas pela gesticulação do ator, que passa a imitar ou a expressar os sentimentos ou a situação. A forma teatral por excelência do jogo de cena é a \*mímica ou pantomima.

### **JOGRAL**

Conhecido desde o século VII, quando a denominação de *impôs*, foi a figura de cantor, músico, acrobata, bailarino e mímico que a Idade Média encontrou para substituir e dar continuidade ao antigo mimo, bufo ou histrião romano. Com o advento do \*trovadorismo no século XII francês, tornou-se o artista incumbido de receber, cantar, tocar e dançar os poemas musicados dos trovadores, alcançando, por vezes, a condição social deste último, mais respeitado, quando representava suas criações pessoais. Ramón Menéndez Pidal (Poesia Jogralesca e Jograis) assim o define: “Eram todos os que ganhavam a vida atuando ante um público, para recreá-lo com música ou com literatura, ou com seus ditos engraçados, ou com jogos de mãos, de acrobatismo, de mímica”. Deveria ter, no mínimo, três qualidades consideradas essenciais: voz, memória e graça (*donaire*). A denominação provém do latim “*jocus*” e de “*jocularis*” (apresentar-se de maneira lúdica), pelo provençal “joglar”.

### **JUGENDSTIL. \*ART NOUVEAU**

### **JUÍZO**

Em filosofia há significados próximos, mas não inteiramente idênticos. Entre a antigüidade grega e o Renascimento, o juízo foi antes uma faculdade de avaliar e, na seqüência,

escolher, considerando-se a decisão como conseqüência de uma percepção sensível e de um pensamento reflexivo e abstrato. É o que se encontra em Aristóteles (“De generatione animalium”) e São Tomás (Suma Teológica), para quem o juízo constitui a “correta determinação das coisas, tanto nas especulativas quanto nas práticas”. Do ponto de vista da lógica tradicional, constitui a atribuição de um predicado a um sujeito, pelo qual se afirma ou se nega alguma coisa. Neste sentido, o juízo é uma proposição e, conseqüentemente, a base para a formação do raciocínio (encadeamento ordenado e compreensível de juízos) e do conhecimento. Ele unifica ou separa idéias. Assim, a expressão “homens honestos” não constitui, por si só, um juízo. Para que ele se configure, necessita-se atribuir a essa idéia ou conceito uma afirmação ou uma negação, do tipo: “homens honestos são virtuosos e merecedores de respeito”. Daí os escolásticos terem defendido a noção de que o juízo é uma segunda operação do pensamento. Primeiro, tem-se a idéia – homens honestos – e, depois, uma predicação ou qualificação. Na lógica moderna, costuma-se defini-lo como o ato ou o produto mental que conduz o pensamento a um enunciado. Na filosofia de Kant, para quem o juízo é a “representação da unidade da consciência de representações distintas”, ou ainda “a faculdade de pensar o particular como contido no geral”, a análise dos juízos foi a que lhe permitiu proceder à crítica da metafísica clássica. Para o filósofo, há dois tipos de juízos que tratam do conhecimento, seja ele empírico (dependente da experiência sensorial) ou apriorístico (de razão pura, independente da experiência): os analíticos e os sintéticos. Os juízos analíticos explicitam ou descrevem o conteúdo do sujeito, sem nada acrescentarem – um triângulo é uma figura geométrica de três lados e três ângulos. Por conseqüência, os juízos analíticos são universais e necessários e, portanto, verdadeiros. Os juízos sintéticos introduzem uma qualificação diferenciada ou nova à idéia do sujeito, dependente da experiência ou de uma determinada condição. A conclusão de Kant é a de que a ciência encontra sua validade na junção de juízos sintéticos (empíricos) com a apreensão apriorística inerente à razão pura, formulando juízos sintéticos a priori. Condição que a metafísica clássica não preencherá até então. Confundem-se com os “juízos de fato”, ou seja, aqueles que se remetem ao reino da natureza objetiva e da razão pura – conceitos matemáticos, por exemplo –, às coisas e fenômenos, dizendo o que são e como se manifestam. Já para os empiristas e moralistas dos séculos XVII e XVIII, o juízo é o ato mental que nos permite formar uma opinião a respeito de algo ou de alguém. Neste significado reencontra-se presente a idéia de “juízo”, de pesar, comparar e formular uma convicção (ver ainda juízo de valor, à parte). Kant também aproveitou este conceito de juízo como faculdade de julgar, pois o ser humano tem a possibilidade de ação livre, de deliberar sobre o bem e o mal, o justo e o injusto, de escolher racionalmente os fins e os meios. Assim sendo, o fundamento do juízo é a liberdade. Sob qualquer ponto de vista, o juízo faz alguma coisa existir para o pensamento e, a partir daí, para o conhecimento, a avaliação e a ação prática. \*Conhecimento, \*Espírito, \*Intelecto e \*Razão.

### **JUÍZO DE VALOR**

Proposição ou análise reflexiva cuja intenção seja distinguir, interpretar e avaliar, consentindo ou dissentindo a respeito de: a) uma conduta, sob a perspectiva de princípios morais. Nesse caso, os juízos de valor pretendem orientar um “dever-ser”, ou seja, uma conduta correta, por oposição a outra incorreta ou prejudicial. São, portanto, juízos *normativos*; b) um objeto ou ação de natureza estética, sob aspectos de entendimento, imaginação e capacidade de gerar efeitos sensitivos ou emocionais; c) uma teoria científica, sob o ponto de vista de sua coerência interna, veracidade ou falsidade. Genericamente, o juízo que avalia ou qualifica uma pessoa, ação, situação, sentimentos, idéias e representações.

# K

## K/KV.

1. Abreviaturas da expressão alemã “Koechel Verzeichnis”, ou Catálogo de Koechel, referentes às obras musicais de Wolfgang Amadeus Mozart, seguidas por um número que indica ou individualiza a composição. Assim, por exemplo, K 525 corresponde à Pequena Peça Noturna (*Eine Kleine Nachtmusik*); K 550 indica a não menos famosa Sinfonia número 40. 2. Apenas a sigla K é também prefixo do catálogo elaborado por Ralph Kirkpatrick para as obras musicais de Domenico Scarlatti.

## KALEVALA, KALEWALA

Epopéia mítica e popular finlandesa cujos cantos da tradição oral foram transcritos inicialmente, em alguns poucos versos, por Zacharias Topelius, em 1822. Pouco depois, entre 1828 e 1834, Elias Lönnrot conseguiu recolher e sistematizar a grande maioria das canções, enfeixando-as em um poema único (editado em 1835), contendo 12 mil versos (de oito sílabas), divididos em doze cantos ou runas. Uma segunda edição (1849) finalizou a épica em 22.793 versos e 50 runas. O poema descreve a criação do mundo ou de Kaleva (Finlândia) pela ação de *Ukko*, o Deus patriarca, da filha da atmosfera, *Ilmatar*, e das façanhas dos heróis *Väinämöinen*, inventor do canto e da harpa *Kantele*, *Ilmarinen*, o ferreiro construtor do moinho mágico *Sampo* e *Lemminkäinen*, jovem galante e conquistador.

## KALOKAGATHIA. \*CIVILIZAÇÃO CLÁSSICA E HELENISMO

### KANTOR

Diretor artístico de uma igreja protestante alemã, ou de sua escola, encarregado do ensino musical, da formação e preparação de coros e de composições sacras para os ofícios.

### KENNING, KENNINGAR

Imagem poética concentrada ou metáfora muito freqüente em composições líricas ou épicas da Escandinávia medieval, desde a elaboração dos \*Edas. É formada pela junção de duas palavras – geralmente um substantivo e uma locução de valor adjetivo – que, assim compostas, sugerem um novo significado, relativamente dissimulado, mas tido por mais expressivo. Por exemplo, o vocábulo *garmitting* refere-se, literalmente, a “encontro de lanças”, mas tem o significado metafórico de “combate”. Da mesma forma, “cavalo marinho” ou “carro das ondas” indicam barco ou navio; “serpente de cobre”, um bracelete; “casa dos pássaros” se traduz pela idéia de ar; “pássaro de balestra” refere-se à flecha; “sol das casas” sugere o fogo, e “força do arco”, o braço. O conjunto dessas metáforas fixas é chamado *Kenningar*.

### KITSCH

As manifestações do *kitsch* na arte só foram percebidas ou assim denominadas com o advento da modernidade, isto é, com a cultura de massa ou a industrialização da cultura. No início, por volta de 1870, o termo foi empregado por pintores e vendedores de tinta de Munique para se referirem a materiais pictóricos de baixa qualidade. Dando ao conceito um sentido estético, ao mesmo tempo irônico e de uma história recente, o poeta e dramaturgo Frank Wedekind escreveu, em 1917, ser ele “a forma contemporânea do

gótico, do rococó e do barroco”. Na opinião de Clement Greenberg, “Onde existe uma vanguarda, também encontramos, geralmente, uma retaguarda. É certo que, com o aparecimento da vanguarda, também surgiu um segundo e novo fenômeno cultural no ocidente industrializado: aquilo a que os alemães deram o maravilhoso nome de *kitsch*. *Kitsch* é uma experiência substitutiva e falsa sensação. O *kitsch* muda segundo o estilo, mas sempre permanece igual. Não pretende exigir nada de seus clientes, nem sequer o seu tempo, exceto o seu dinheiro” (Vanguarda e Kitsch). Corresponderia, portanto, a uma mentalidade e desejo caracterizados pela imitação, banalização, heterogeneidade de estilos, deterioração do gosto, facilidade de reprodução (cópia) e custos acessíveis a uma larga população urbana. Indica não apenas a reprodução seriada e a exibição privada de obras famosas (réplicas), como a elaboração de peças decorativas (incluindo suvenires) que mesclam ou imitam estilos antigos e novos, com técnicas e materiais empobrecidos. Em síntese, pode-se dizer que o *kitsch* configura-se como aparência, simulacro, exibicionismo ou agradável ilusão de prestígio, servindo para apaziguar uma certa frustração no padrão do consumo. Ainda sob este último aspecto, e segundo Mattei Calinescu (As Cinco Faces da Modernidade), “o *kitsch* pode definir-se, de modo conveniente, como uma forma especificamente estética de mentir. Como tal, tem muito que ver com a moderna ilusão de que a beleza pode comprar-se e ser vendida... Aparece na história no momento em que a beleza... é distribuída socialmente, como qualquer outra comodidade sujeita às leis de mercado, à oferta e à procura”. Mas também indica e tem servido a variadas manifestações vanguardistas, que o utilizam como elemento paródico, irônico e destrutivo. Nesse último sentido, ver também *Camp*. As palavras “cursi”, em espanhol, e “poshlust”, em russo, traduzem satisfatoriamente as acepções do *kitsch*, que, no entanto, impôs-se internacionalmente.

## **KORAI, \*KOUROS**

### **KOUROS**

Estátua do período grego arcaico (séculos VII e VI a.C.), habitualmente em mármore e representativa de um jovem ou de um deus, ainda esculpida com as proporções do cânone egípcio, tendo por característica o talhe retangular e mais rígido ou estático, se comparado com as estatuárias clássica ou helenística posteriores (plural *Kouroi*). Um famoso exemplar anônimo é o chamado Apolo de Tênea (cerca de 550 a.C.). Antenor é citado como um dos mestres do período, tendo de suas obras se conservado uma *Korai*, a equivalente feminina, já com uma tendência à suavidade das formas. Outro escultor do período cuja lembrança permaneceu foi Canacos (a ele se atribui o original do Apolo de Piombino). \*Sorriso Arcaico.

### **KUARUP**

Cada um dos doze troncos de madeira da mitologia dos índios do Xingu, talhados por Maivotsinim – o herói fundador das linhagens e da cultura local –, para que se transformassem nos casais das seis primeiras famílias xinguanas. Segundo a lenda, Maivotsinim fincou as madeiras na areia do rio e cantou durante toda a noite. Após o nascimento do sol, o calor aqueceu a areia e os troncos foram adquirindo a natureza humana primordial. A alegria do herói fundador fez com que os peixes saltassem para a praia e viessem prestar suas homenagens às novas criaturas. O alarido atraiu também a atenção das onças, em busca dos peixes, e Maivotsinim aproveitou para transformá-las em índios comuns, os kamará. Todo ano as tribos da região se reúnem para comemorar a criação e reverenciar os antepassados mortos, por meio de cantos, do toque de grandes flautas de madeira (as uruás), de danças e da luta corporal masculina, a huka huka.

### **KUNSTKAMMER**

“Gabinete de Arte”, em alemão, referindo-se a uma coleção variada de obras de arte (pinturas, esculturas, peças cerâmicas, jóias, tapeçarias e vidrarias), além de objetos curiosos ou inusitados (fósseis, animais e seres humanos com anomalias congênicas, por exemplo) e que a aristocracia germânica reunia em exposições privadas durante os séculos XVI e XVII. Tais coleções, no entanto, não foram exclusivas da Alemanha e da época, tendo sido formadas anteriormente por diversos príncipes renascentistas e, mais tarde, em diferentes partes da Europa. A Kunstkammer de Pedro, o Grande, por exemplo, adquiriu fama internacional, e ainda hoje permanece exposta no Ermitage de São Petersburgo. Há tradutores que utilizam a expressão “salão de curiosidades”. \*Gliptoteca, \*Museu e \*Pinacoteca.

### **KUNSTWOLLEN**

Conceito de estética formulado pelo historiador de artes plásticas e professor austríaco Alois Riegl, em fins do século XIX, segundo o qual as modificações estilísticas não decorrem tanto das transformações técnicas ou materiais, mas, principalmente, de uma “vontade artística” deliberada ou consciente de seus autores: “o homem aspira a estruturar o mundo conforme seus desejos e de maneira diferente de povo para povo, de lugar para lugar, e de tempo para tempo”. Assim, a investigação do pesquisador deve estar voltada para a percepção de que a forma e o conteúdo criados em uma determinada época são os meios expressivos mais adequados para se resolver o problema estético central de uma cultura vivenciada. A idéia de *Kunstwollen*, por seu aspecto determinista, tende, no entanto, a deixar de lado as possíveis contradições ou mesmo as deficiências existentes entre a intenção, o propósito volitivo, e a capacidade real de execução ou de tratamento das formas e temas escolhidos.

### **KYRIE ELEISON**

Expressão de origem grega, significando “Deus tenha piedade”. Constitui uma das três invocações invariáveis utilizadas nas liturgias cantadas da igreja católica (além do *Sanctus* e do *Agnus Dei*), sejam simples ou solenes, pelo menos desde o século nono, com a normalização do canto gregoriano. A partir do século XIV, quando a missa converteu-se em gênero musical polifônico (Guillaume de Machault), o Kyrie passou a integrar a primeira parte do rito que, quando completo, é seguido por: *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* e *Ite missa est*. \*Requiem.

# L

## LACERIA

Decoração em desenho, pintada, esculpida ou gravada, de origem mourisca, e constituída por linhas retas formadoras de polígonos sucessivos e entrelaçados (quadrados, retângulos, losangos), ou mesmo por formas estelares, utilizada em expressões artísticas da Península Ibérica (Portugal e Espanha).

## LAI

Composição musical e poema narrativo medieval de origem celta, adaptada pela literatura provençal trovadoresca para se contar as lendas heróicas ou amorosas do ciclo bretão ou arturiano. De modo mais recorrente, utilizou-se a forma de doze estrofes em versos octossilábicos. Deveu-se à primeira poetisa francesa, Marie de France, a fixação e a difusão do gênero na Europa, a partir de obras como o *Lai de Lanval* e o *Lai de Chèvrefeuille* (relacionado a Tristão e Isolda). O cancionero galaico-português da Biblioteca Nacional inclui cinco lais adaptados do ciclo arturiano. Já no século XIX, alguns autores românticos escreveram composições de fundo histórico sob essa denominação (apenas literárias, e não mais musicais), como Walter Scott (*Lays of the Last Minstrel*) e Thomas Macaulay (*Lays of Ancient Rome*).

## LAICISMO, LAICO

Fundamentalmente, a atividade e o pensamento laicos – o laicismo – diz respeito à liberdade de estabelecer princípios e de exercê-los socialmente, sem a interferência de outros poderes ou instituições. Provém do grego “laikós”, do povo ou aberto ao povo. Designa, portanto, uma autonomia de ação no interior de um domínio, como o religioso, o político, o econômico, o científico, o filosófico ou o artístico. Historicamente, no entanto, como a presença e a autoridade das igrejas cristãs exerceram severa vigilância sobre aquelas esferas de atividades, tornou-se habitual, a partir da Idade Média, a idéia de que o laico contrapõe-se ao religioso. E no entanto, a própria religião católica foi a primeira instituição a defender os princípios do laicismo, decorrente da vontade de soberania papal face aos poderes dos imperadores medievais – o cesaropapismo bizantino e, posteriormente, carolíngio. Assim o atestam os documentos escritos pelo papa Gelásio I (século V), que orientaram, por largo período, a política do Vaticano. Consoante Gelásio (carta ao imperador Anastásio), no mundo haveria dois poderes: a *auctoritas sacra pontificum* (sagrada autoridade dos pontífices no âmbito espiritual e que legitimaria todos os demais) e a *regalis potestas* (poder régio, secular, da ordem pública, laico). Cada um deles possuiria a sua própria jurisdição. Na modernidade, o laicismo constitui a defesa da autonomia teórica e prática face aos autoritarismos político, econômico ou cultural. (Ver Secularização)

## LAJE

1. Grande estrutura ou painel arquitetônico de concreto, construída no local ou pré-moldada, servindo como cobertura-terraço de residência ou edifício, ou como piso. 2. Placa de pedra, de madeira, de metal ou mesmo de vidro, utilizada para revestir pisos e paredes, ou cobrir túmulos.

## LAKE POETS

Literalmente, os Poetas do Lago, isto é, os ingleses William Wordsworth, Samuel Coleridge e Robert Southey, residentes do *Lake District* (junto ao Mar da Irlanda, em

Cumberland), que consolidaram a poesia romântica na transição dos séculos XVIII e XIX, tendo em comum, além da vizinhança, o fato de adotarem o “conversation poem”, isto é, a linguagem coloquial, a nostalgia do passado histórico e a balada sentimental na construção de algumas de suas obras.

### **LAMBADA**

Ritmo e dança popular derivada dos batuques negros do Estado do Pará, os carimbós, e que se misturaram a gêneros musicais caribenhos, como o merengue e o mambo, em decorrência de contatos estabelecidos entre as populações negras e mestiças daquele Estado brasileiro com as de Barbados, Cuba e Guiana Francesa, durante os séculos XIX e XX. Na década de 70, a lambada já era conhecida e dançada nos bailes de Belém, absorvendo os recursos eletrônicos então disponíveis. Houve, inclusive, gravações sob tal denominação, realizadas por Mestre Vieira e pelo músico Pinduca (Aurino Gonçalves). A sua difusão mundial ocorreu, no entanto, no final da década de 80, pelo oportunismo comercial de um empresário francês, Olivier Lorsac, que, em Paris, formou o grupo Kaoma, integrado por brasileiros, antilhanos e africanos. O nome lambada parece ter origem no movimento rápido e insinuante da saia da mulher durante a dança.

### **LAMBREQUIM, LAMBREQUINS**

1. Ornamento floral ou geométrico pintado nas bordas de peças cerâmicas (como pratos ou tigelas). 2. Decoração igualmente floral ou abstrata pendente e recortada de beirais de telhados, cornijas ou mesmo de prateleiras e outros objetos mobiliários. 3. (Ant.) Ornamentação aplicada à volta de elmos.

### **LAMBRI, LAMBRIL**

1. Revestimento aplicado sobre paredes com peças de madeira, de pedra (mármore, por exemplo), cerâmicas (azulejo), ou ainda confeccionado em estuque. 2. Uma barra decorada sobre parede.

### **LAND ART**

Intervenção ou instalação artística em sítios naturais, como campos e praias, desertos, ilhas fluviais ou marítimas, montanhas e geleiras, tanto quanto em locais deteriorados pela ação industrial (pedreiras, garimpos). Bastante diversificada em suas formas e dimensões, nela se incluem desde coberturas plásticas gigantescas, à maneira do artista plástico Christo Javacheff (por ele chamadas *empaquetage*), como o assoreamento de cursos d'água ou a terraplenagem estéticas, esculturas de gelo em banquisas (Christian Claudel, Francis Cuny), escavações geométricas em encostas de morros (Michael Hazer), e até simples pegadas voluntariamente marcadas em um gramado. Quando abrangem formas vastas, normalmente estão inseridas em ambientes isolados, só observáveis, em sua totalidade, a grande distância, ou por meio de fotografias. Foi o caso da experiência de Walter de Maria em 1977 (*Lightening Field*), que fixou cerca de 400 estacas de aço, de seis metros de altura, no deserto do Novo México. Ao captar os relâmpagos e atrair os raios das tempestades da região, o fenômeno foi seguidamente fotografado, registrando os jogos de luz produzidos. A *land art* (ou *earth art*) parte do pressuposto de que os museus, galerias ou centros de cultura urbanos não são os únicos locais destinados à exposição ou contemplação de formas estéticas, estimulando, ao contrário, uma expansão super dimensionada da ação plástica, ou a utilização pródiga de matérias e de configurações naturais já existentes.

## **LAZER**

**Primeiros significados** - Se voltarmos às origens etimológicas da palavra lazer, poderemos perceber o seu caráter ambíguo ou controverso. Na Grécia antiga, o sentido mais próximo, e ainda assim distante daquele que podemos encontrar nas idéias atuais, seria o de *skholé*. Esse termo indicava, ao mesmo tempo, uma condição social de não-servidão e a possibilidade de exercer aquelas funções públicas permanentes, as legislativas e as judiciárias.

Como condição social do homem livre, a *skholé* permitiu o florescimento da democracia (ainda que restrita aos cidadãos plenos), das artes públicas e da vida contemplativa. Daí alguns comentadores se referirem à “civilização grega dos lazeres” e Aristóteles ter feito uma distinção entre duas formas humanas de vida (*bioi*). Partindo de um termo que se poderia traduzir genericamente por ação (*ergon*) – aquilo que expressa a virtude imanente a cada ser, a sua possibilidade virtual – o filósofo a separou em duas outras atividades: o *prattein* e o *poiein*. Este último, o *poiein*, constituiria o trabalho técnico do artesão, que busca a fabricação de um objeto exterior a si, útil, mas destinado à satisfação de uma necessidade material. Em resumo, seria esta a vida dedicada ao ganho, à sobrevivência. Já o *prattein* teria por característica uma ação que não serve de meio material, que se atém ao êxito da própria ação, que tem por princípio e fim as relações do homem consigo mesmo e com os demais. Nesse rol estariam incluídas a beleza, a contemplação, o conhecimento, a felicidade e as atividades de instituição, melhoria e conservação da *polis*, da vida pública. Por consequência, essas ações “praticadas” – e não “penosas” (de *poiein*, *ponos*, trabalho árduo) – seriam os signos evidentes de um modo de vida nos quais se expressam as qualidades ou as virtudes do homem civilizado, e, por isso mesmo, superior ao “bárbaro” (o que não se vale da fala, da razão, mas da força e dos instintos).

No período monárquico de Roma, a palavra *otium* indicou, mais especificamente, o período de paz, o de inexistência de conflitos, o “repouso do guerreiro-cidadão”, uma época de ausência de guerra (*bellum*) marcada pelas festividades religiosas e as comemorações cívicas. Já na Roma republicana, o termo incorporou também alguns sentidos afirmativos da *skholé* grega. Passou a exprimir tanto a tranqüilidade, a serenidade ou o repouso (*otiosus ab animo* – serenidade de espírito), quanto o estar disponível para si mesmo, livre de embarços. A nobreza do ócio foi então defendida por personalidades como Cipião e Cícero, por corresponder aos momentos de distensão e aos prazeres da intimidade. A negação desses estados de paz e de liberdade pessoal estaria inscrita no termo *nec-otium* – negócio – que, entre outras acepções, significava ocupação, obrigação, trabalho, atividades “produtivas”, comerciais, econômicas e também advocatícias (os processos jurídicos do Fórum). Reafirmava-se, portanto, um modo de vida privilegiado, um apanágio das classes patrícias e dos círculos intelectuais e artísticos. Mas a importância e a intromissão crescentes das legiões romanas e dos mercenários na política imperial e na sucessão dos césores acrescentou à idéia de ócio o perigo real das desordens cívicas e dos golpes de Estado. Assim, foi possível para o catolicismo medieval (Bernard de Clairvaux, por exemplo), para os autores cristãos utopistas (Morus, Campanella) e, mais tarde, para o protestantismo capitalista transformar a “mente ociosa” em “casa do demônio”.

**A construção de um sentido atual** - A palavra lazer parece ter surgido durante a formação das línguas neolatinas, por volta do século XIII. Derivou do verbo *licere*, ser permitido, possível ou lícito. Nesta acepção, ela trouxe, de maneira subjacente e necessária, a idéia de alguém que exerce uma autoridade, ou de uma circunstância que impõe limites à ação. Logo, é a ausência de um poder, de uma regra, de um comando ou de uma situação desfavorável que oferece a oportunidade do lazer – liberação de

obrigações, de constrangimentos ou de dependências e, portanto, o “estar disponível para si mesmo”. Mas foi ainda no final do Renascimento (por volta do século XVII), em plena fase de expansão urbana, de novas relações salariais, comerciais e financeiras, de formulação das primeiras teorias econômicas e sociológicas modernas que o termo começou a ser mais comumente utilizado. E aquilo que passou a “autorizar” ou a “permitir” o lazer foi, acima de tudo, uma nova realidade socioeconômica configurada pelas relações de produção capitalistas – o trabalho assalariado. Em 1694, o Dicionário da Academia Francesa já podia registrar o verbete, com a seguinte definição: “Um espaço de tempo suficiente e liberado para fazer qualquer coisa”.

Foi no correr das histórias moderna e contemporânea que o trabalho e o lazer constituíram, de modo mais claro, as duas faces da mesma moeda. O largo período de predomínio da nobreza e dos círculos aristocráticos, baseado em rendas fundiárias, em antigos direitos feudais e favores monárquicos, permitiu a manutenção de privilégios de uma “classe ociosa”, conforme a chamou Thorstein Veblen. Classe essa que, por seu estilo de vida, justificou, de uma parte, o ódio demonstrado pela pequena burguesia urbana e camponeses durante a Revolução Francesa; e de outro, a tese inicialmente burguesa (Adam Smith, Ricardo) e depois socialista (Saint-Simon, Marx) de que o trabalho é a origem da propriedade privada, da formação do capital e dos valores econômicos de troca.

Com a revolução industrial dos séculos XVIII e XIX, as formas sociais e o modo de produção econômica seriam profundamente alterados. Entre as mudanças ocorridas, houve um aumento brutal nas jornadas e na intensificação do esforço vivo do trabalho, o que gerou uma crescente necessidade e a reivindicação pelo tempo de lazer. Quando, a partir de 1750, aproximadamente, a acumulação do capital mercantil pôde ser aplicada em atividades industriais nascentes, e o movimento dos “enclosures” (a privatização forçada de terras comunais) expulsou grandes quantidades de lavradores para as zonas urbanas, tiveram início as modificações no sistema de trabalho. Isso porque, nas antigas corporações de ofícios, o trabalhador exercia três formas de controle: em primeiro lugar, negociava o preço das encomendas e, portanto, o de sua renda; em segundo, dirigia o tempo e o ritmo das atividades; por fim, era proprietário dos meios ou artefatos de produção.

Sob outro ponto de vista, os estatutos das corporações medievais estipulavam regras precisas para as jornadas, de acordo com a época do ano e o calendário religioso. As pausas diárias variavam de duas horas e meia a três horas, conforme a estação do ano; o exercício profissional era proibido aos sábados, domingos e dias santificados; e o número de dias anuais não ultrapassava 260, resultando em 100 ou 120 dias liberados.

Algumas dessas condições ainda se mantiveram durante a fase do “trabalho doméstico” (o *domestic system*), uma forma de produção familiar contemporânea das primeiras unidades realmente industriais. “O manufactureiro (o capitalista por encomenda) que quisesse aumentar a produção, tinha que obter mais trabalho da mão-de-obra já recrutada. Aqui, contudo, ele de novo caía nas contradições internas do sistema. E não tinha modo algum de compelir seus trabalhadores a certo número de horas de trabalho: o tecelão, o artesão doméstico, era senhor do seu tempo, começando e parando quando desejasse” (David Landes, *The Unbound Prometheus*). Ou seja, a industrialização e as transformações na forma e no tempo do trabalho começaram realmente quando o capitalista também assumiu as funções empregatícias e de gerência em unidades coletivas de produção.

Segundo Frédéric Mauro (História Econômica Mundial), por volta de 1819 havia na Inglaterra cerca de 10 mil trabalhadores nas indústrias, contra 240 mil artesãos domésticos. Mas já na década de 40, essa proporção se invertera: 60 mil trabalhadores caseiros e mais de 150 mil nas indústrias. Assim, “A necessidade de modificar as relações

jurídicas de produção e o processo de trabalho, submetendo ambos ao controle direto do capital, juntamente com as mais-valias absoluta e relativa, traduziu-se na transferência, para o interior da indústria, do controle das horas de trabalho. E por conseqüência, na redução do tempo residual (de lazer) antes existente” (Newton Cunha, A Felicidade Imaginada). Na Inglaterra e na França, entre 1750 e 1850, a quantidade das horas semanais do trabalho industrial elevou-se para uma faixa situada entre 72 e 80 horas. Entre 1850 e 1937, na Inglaterra, a jornada começou a decrescer lentamente, chegando a 58/60 horas no final deste período, a 45/51, em 1937, e a 44, em 1971. Na França, entre 1848 e 1918, declinou para um intervalo entre 68 e 60 horas, fixando-se em 46/50, em 1919, e em 41, em 1979.

Mas essa diminuição do tempo de trabalho, e o conseqüente aumento do tempo livre ou de lazer, não se deveu apenas a uma crescente produtividade econômica, derivada de avanços tecnológicos. Os fatores decisivos de recuperação foram, sobretudo, as lutas sindicais e partidárias que, por meio de greves, de acordos coletivos e de propostas legislativas de cunho social, mudaram as leis de jornada de trabalho (tempo máximo, repouso semanal, férias) e ampliaram os direitos dos assalariados. Logo, deve-se perceber que o tempo e o direito ao lazer são resultados de ações e de programas políticos, tanto quanto de circunstâncias econômicas.

Convém lembrar ainda dois outros aspectos importantes da industrialização que foram a *artificialização* das condições de trabalho e a *adaptação* do comportamento humano ao ritmo mecânico das máquinas. A artificialização regularizou o tempo aplicado à produção, antes intermitente e variável, segundo as condições climáticas e os modos de vida característicos das famílias. E a adaptação intensificou o esforço físico, aumentando a produtividade, mas gerando estresses e enfermidades até então desconhecidas.

**Tempos na vida ativa; as relações entre o sujeito, o objeto e a ação** - Ainda hoje, a atividade humana considerada indispensável à produção e à reprodução da vida tem sido o trabalho. É por seu intermédio que se realiza o *produto social*, um conjunto de bens e de serviços econômicos capaz de satisfazer e de gerar necessidades, de formar e agregar valores, e de criar riquezas (produtos, rendas e salários) que serão repartidas pela sociedade de modo mais ou menos igualitário.

Além disso, o produto social depende, historicamente, de forças produtivas determinadas (artefatos, máquinas, equipamentos, técnicas) e das relações sociais de produção. Envolve ainda, de maneira interdependente, a produção, a distribuição, a circulação e o consumo, exigindo, por isso mesmo, um *tempo social produtivo ou de trabalho*. Este, por sua vez, não está imune às condições acima e, portanto, reflete os valores e os objetivos mais evidentes das relações sociais de produção. Embora suas diferenças sejam significativas ao longo da história (proprietário/escravo, senhor/servo, capitalista/trabalhador livre, patrão/empregado), o trabalho se configura por ser uma relação social compulsória ou coercitiva, isto é, vivida em função de deveres, disciplinas, hierarquias, de normas, de regulamentos, de objetivos utilitários e de uma crescente rentabilidade (principalmente no modo de produção capitalista). Tende também, na forma industrial da produção, a ser repetitivo, parcelado, fragmentado, já que realiza apenas determinadas atividades numa rede ou cadeia de ações (ver, adicionalmente, o termo Alienação). Essa racionalização científica do trabalho, concebida por Taylor e implementada nos fins do século XIX (magistralmente ironizada em Tempos Modernos, de Chaplin), começou, no entanto, a ser suavizada na segunda metade do século XX.

Além deste tempo e desta relação socialmente produtiva ou de trabalho, existe um outro a que se poderia momentaneamente chamar de *não-produtivo ou complementar*. São tempo e formas de atividades que não estão diretamente subordinadas às relações hierárquicas, burocráticas e obrigatórias, nem aos resultados ponderáveis que o primeiro

exige. O fato de ser considerado não-produtivo ou complementar não significa que sua extensão (em horas) seja maior ou menor do que a do tempo socialmente produtivo. Quer dizer apenas que, ainda hoje, o tempo econômico permanece como o eixo central da produção e da reprodução da vida, do ganho monetário ou financeiro. Também não conduz, necessariamente, a atividades espontâneas, pois algumas delas comportam condicionamentos biológicos, naturais (sono, alimentação), obrigações sociais, como as familiares, ou espirituais, como as religiosas. Por fim, há um tempo e atividades que, exercidas no âmbito não-produtivo, se caracterizam por graus mais elevados de liberdade e de expressão pessoal (de subjetividade), distanciando-se dos interesses propriamente econômicos (no sentido de ganho ou acumulação). É este último o universo do lazer: da autodidaxia, do jogo e dos esportes, do passeio, dos espetáculos artísticos, dos contatos sociais entre amigos, da televisão, do cinema, das festas, das relações amorosas, dos “hobbies”, do turismo e do consumo.

Ainda assim, deve-se perceber que, ao recuperar as condições mínimas de retorno à produção, realimentar as disposições psíquicas, satisfazer necessidades pessoais e sociais, enriquecer experiências de vida e liberar o indivíduo para o consumo, o lazer permanece vinculado à realização do produto social e, portanto, à esfera da economia política.

Esse aspecto não invalida o fato de que a vida ativa desenrola-se em meio a tempos, relações e valores distintos, ainda que interrelacionados e mutuamente influentes. O que vai diferenciá-los, em princípio, é a *natureza* da ação praticada ou o *vínculo de apropriação entre o indivíduo e o objeto*. Em outras palavras, é pela **forma de objetivação** que o lazer se distingue do trabalho – a maneira pela qual o sujeito relaciona-se com o objeto que lhe é exterior (incluindo-se as relações sociais). No tempo socialmente produtivo, tanto as ligações pessoais quanto o objetivo da ação e a apropriação dos resultados (dos bens ou serviços produzidos) costumam se manifestar na qualidade de *meios ou instrumentos*. Esse *caráter instrumental* significa, principalmente para o assalariado, que são as condições e as necessidades exteriores ao sujeito que reclamam a ação, orientando suas formas e fins. Comumente, não são estipulados pela vontade individual, não exprimem liberdade de escolha, não condizem com finalidades particulares desejadas, não satisfazem ou exteriorizam, espiritualmente, as capacidades subjetivas. Em maior ou menor proporção, respondem às necessidades inadiáveis da sobrevivência, do ganho, da satisfação material, ou, eventualmente, da conservação de um status social.

Bem entendido, há muitos exemplos históricos e cotidianos de pessoas que encontram prazer, que determinam e se reconhecem no trabalho executado, seja ele manual ou intelectual. Mas o que se pode observar nesses casos é que a forma de objetivação corresponde a valores característicos do lazer: à liberdade de escolha da atividade; à definição do ritmo da ação; à espontaneidade do comportamento; à satisfação psíquica encontrada; à realização de capacidades subjetivas que se corporificam em objetos.

**Pesquisas e ensaios iniciais** - O interesse pelos estudos e pela propagação de atividades de lazer foi uma consequência de fenômenos socioeconômicos e culturais do século XX, entre os quais se podem citar: a diminuição do tempo de trabalho e a elevação do tempo livre, derivadas tanto de fatores sociopolíticos (garantias do emprego formal, *welfare state*), quanto dos sistemas de automação; o crescimento numérico e o aumento do poder de consumo das classes médias; a formação de uma cultura de massa ou de uma indústria cultural e de entretenimento. Levando em conta esses fatores, não foi por acaso que a sociologia do lazer prosperou, inicialmente, no país símbolo da cultura de massa, os Estados Unidos.

A primeira pesquisa destinada a descrever e interpretar os hábitos de vida e de consumo, as relações sociais cotidianas e o emprego do tempo livre foi realizada na cidade de Murcie, a partir de 1925, e durante dez anos, pelo etnólogo R. Lynd. Em 1927, o sociólogo Elton Mayo procedeu a uma exaustiva enquete sobre as relações sociais de trabalho na empresa *Western Electric*, constatando que certas formas de comportamento, típicas do tempo livre, eram ali exercidas e desejadas pelos trabalhadores. Por esse motivo, insistiu na adoção de programas de lazer no interior do ambiente de trabalho. E em 1934, o tempo livre tornou-se o tema principal das investigações de um grupo de pesquisadores (Lundberg, Komarovski e McIlnezy), resultando no ensaio *Lazer, um Estudo em Zona Suburbana*. A definição então sugerida foi a de “tempo liberado das tarefas formais e banais que um trabalho remunerado e outras obrigações nos impõem”.

Na década seguinte, veio a lume o importante livro de David Riesman, *A Multidão Solitária*. Nele, o autor distinguiu três “tipos” de indivíduos cujos comportamento e mentalidade culturais corresponderiam a estágios ou formas sociais de produção diferentes. O primeiro seria o tipo antigo, representante da sociedade agrária tradicional e respeitosa dos valores patriarcais e familiares. A industrialização e as formas conseqüentes do trabalho “livre” criaram um segundo tipo de homem, agora “introdeterminado”, ou seja, devotado à produção e à acumulação, mas individualista, centrado em si mesmo. Por fim, a sociedade de abundância e de consumo gerou um terceiro homem, o “extrodeterminado”, que se conduz e elabora valores em função daqueles requeridos pela publicidade, pelos apelos dos meios massivos de comunicação, por um modo de vida no qual o lazer e as múltiplas experiências de vida excitam a variabilidade dos interesses. Nesse texto, Riesman observou pontos positivos (seu caráter liberatório) e negativos da sociedade de lazer. Mas na obra posterior, *Abundância Para Quê?*, suas posições tornaram-se pessimistas. Antes, o lazer continha a possibilidade de dar sentido à vida, mas então “não havia percebido que, segundo a fórmula marxista, ‘a quantidade transforma a qualidade’ e que um momento viria no qual uma dose suplementar de lazer se mostraria mais embrutecedora do que agradável, de maneira que a massa dos homens se tornaria incapaz de absorver mais... As esperanças que eu havia fundado sobre o lazer resultavam, suponho, do desespero que tinha de não poder conferir ao trabalho, na sociedade moderna e para a massa dos homens, os sentidos e as exigências mais elevadas... o regime de abundância ao qual nós nos sentíamos convidados ameaça tornar-se uma indigestão”.

As melhores condições de vida e as formas acentuadas de entretenimento e diversão da cultura de massa (consultar) levaram as antropólogas Margaret Mead e Martha Loewenstein a constatar, mas sem com isso tirar conseqüências, que “o aspecto do desenvolvimento recente da cultura americana é o aparecimento do que se chama *fun morality*, a moralidade do prazer. Agora, o prazer, longe de ser reprovado, tende a se converter em algo obrigatório. Em lugar de alguém sentir-se culpado por ter prazer, sente-se envergonhado por não tê-lo muito... O divertimento se infiltra nas esferas do trabalho, enquanto que, nas atividades lúdicas, a busca da realização pessoal domina... o prazer não é somente permitido, mas exigido” (*Infância nas Culturas Contemporâneas*). Esse aspecto do prazer subjetivo, experimentado nos conteúdos do tempo livre, foi incorporado por Max Kaplan (*Lazer na América*) que atribuiu ao lazer as seguintes características: antítese do trabalho, pois que este responde a uma função econômica, enquanto “o lazer é um fim em si mesmo”; o lazer é acompanhado por um componente de sonho e excitação; diminui a incidência de regras sociais; constitui uma percepção psicológica de liberdade; mantém uma estreita relação com os valores e as atividades culturais; está freqüentemente relacionado com o jogo e seu caráter expressivo. Constitui, em síntese, “uma maneira de se renovar, de se desenvolver, de conhecer-se e de se realizar”, satisfazendo necessidades pessoais e sociais.

**Lazer e Ação Cultural** - A partir de 1954, os países europeus, em fase de recuperação socioeconômica, também passaram a dar atenção ao lazer. Naquele ano, realizou-se em Bruxelas um primeiro congresso sobre a Organização dos Lazer e da Educação Popular. Em 1956, no transcorrer do III Congresso Internacional de Sociologia (Amsterdã), reuniram-se pesquisadores para elaborar uma enquete simultânea em seis cidades do velho continente. A equipe, formada por Joffre Dumazedier (França), Ten Have (Holanda), G. Ossipov (Rússia), N. Anderson (EUA) e presidida pelo diretor do Instituto de Pedagogia da Unesco, fundou, no ano seguinte, o Grupo Internacional das Ciências Sociais e do Lazer, vinculado à Unesco. Sob tal impulso, vários países, capitalistas e socialistas, criaram grupos de estudo e de intervenção.

Na França, as primeiras análises sobre o lazer devem-se a Georges Friedmann. Embora suas preocupações tenham sido principalmente os efeitos nefastos ou desumanizadores do trabalho em uma sociedade industrial (Para aonde vai o Trabalho Humano?, O Trabalho em Migalhas), delas sobressaiu a exigência do lazer, ao menos como compensação aos fatores alienantes do tempo e dos esforços produtivos: “Para milhões de homens e de mulheres, a atividade de ganha-pão do trabalho não possui valor de enriquecimento cultural, nem de reequilíbrio psicológico. Para aqueles, a realização de si e a satisfação não podem ser procuradas senão nas atividades de lazer e, mais precisamente, no tempo livre, progressivamente acrescido pela redução da semana de trabalho. Não esqueçamos que o lazer do homem é essencialmente escolha e liberdade, que ele corresponde a disposições individuais, aos gostos ou, enfim, a um complexo de tendências no coração da personalidade, e que a sociedade deve respeitar”.

Mas como campo privilegiado de *ação cultural* (verificar à parte), o lazer encontrou em J. Dumazedier o seu mais devotado animador. Proveniente do movimento pós-guerra de educação popular “Peuple et Culture”, o sociólogo procurou desenvolver reflexões que orientassem, teórica e praticamente, grupos voluntários ou institucionais em suas atividades sociais, artísticas, intelectuais e desportivas, tendo por finalidade a expansão ou a democratização da cultura, *lato sensu*. De seus escritos ressaltam duas teses principais. A primeira delas é que a educação modificou-se substancialmente nas sociedades tecnologicamente avançadas. As funções educativas, anteriormente mais restritas à família e ao mundo escolar, multiplicaram-se e contaminaram, de modo positivo, todas as demais instâncias coletivas: as empresas e o mundo do trabalho, os meios de comunicação, os centros culturais, artísticos e sindicais, os grupos informais ou, enfim, as organizações públicas e privadas. A segunda é que os atributos do tempo livre permearam igualmente a maioria das atividades humanas, conduzidos que foram pelas conquistas sociais, pelo progresso técnico e seus índices de produtividade e de automação industriais.

Em suas palavras, deve-se “destinar o vocábulo lazer ao único conteúdo do tempo orientado para a realização da pessoa como fim último. Este tempo é outorgado ao indivíduo pela sociedade quando este se desvencilhou, segundo as normas sociais do momento, de suas obrigações profissionais, familiares, socioespirituais e sociopolíticas... o indivíduo se libera da fadiga descansando; do tédio, divertindo-se; da especialização funcional, desenvolvendo, de modo desinteressado, as capacidades de seu corpo ou de seu espírito... é um valor social da pessoa que se traduz por um novo direito, o direito de dispor de um tempo e de uma ação cujas finalidades são a auto-satisfação” (Sociologia Empírica do Lazer).

Essa dinâmica do lazer, ao alargar o seu grau de autonomia, definiu-se como um campo de *ação sui generis*. Merece ser estudado e incentivado na qualidade de território propício ao aprimoramento do indivíduo e, por conseguinte, de uma sociedade humanista. Mas merece ainda a atenção dos poderes públicos e das organizações privadas porque

guarda também um lado obscuro ou de ameaças, como a evasão irresponsável, o consumo de drogas, a banalização da cultura, o comportamento imoralista, a prática do vandalismo ou a degradação do ambiente. O poder de sedução do tempo livre é ambivalente: “Os lazeres ativos são suficientes para humanizar a civilização industrial? Note-se que eles também são ambíguos. Podem favorecer o progresso de uma cultura social ou, ao contrário, provocar sua regressão. Podem incitar o indivíduo a uma participação social ou, inversamente, a uma evasão social. Podem equilibrar a vida de trabalho ou destruir todo o interesse por problemas técnicos e sociais postos pelo mundo da produção” (Ambigüidade do Lazer e Dinâmica Sociocultural). Por razões como essas, a sociologia do lazer necessita de *critérios de desenvolvimento cultural*. A dinâmica do tempo livre não se esgota no *homo ludens*, mas requer a seleção consciente de valores que conduzam à formação de um novo imaginário, de um *homo socius et sapiens* comprometido com a elevação dos padrões civilizatórios.

No Brasil, o SESC de São Paulo optou por trabalhar de maneira estreita e permanente as premissas de Dumazedier. Seus técnicos foram estimulados a discutir e a relacionar as questões práticas (carências e desigualdades sociais, interesses culturais e recreativos, programas de ação, quantidade) com os princípios e as escolhas de caráter axiológico (superação e desenvolvimento, democratização, ampliação de oportunidades, diversidade de ação e qualidade de vida). De maneira genérica, a ação cultural baseada no lazer se impõe a necessidade: de ser crítica e propositiva (ou construtiva), exigindo o acesso econômico de todas as classes sociais e faixas etárias a seus programas; da experimentação, da comparação e da compreensão de atividades artísticas e intelectuais, com o intuito de eleger valores; da prática e do aperfeiçoamento de ações sociais, recreativas e desportivas; do equilíbrio entre o prazer concreto da atividade e o desenvolvimento espiritual (cognitivo e emotivo).

### **LEGATO**

Do italiano *ligado*, significa uma forma de execução musical em que se opta por um encadeamento contínuo e suave dos sons, evitando-se pausas ou interrupções entre eles. Desta maneira, contrapõe-se à maneira do *staccato* (sons destacados, desligados). O *legato* pode ser empregado tanto para a execução instrumental quanto para o canto. Neste último caso, é comum fazerem-se as emissões de um só fôlego, para que não haja quebra na entoação das notas.

### **LEGENDA**

1. Narração fictícia, imaginária, tradicional e maravilhosa ou \*lenda, de autoria folclórica, desconhecida. 2. Em exposições de artes plásticas, os textos breves e de acréscimos necessários que acompanham as obras, informando ao público o título, a técnica utilizada, suas características formais, dimensões e data de elaboração. 3. Em cinema e vídeo, texto projetado comumente sobre a parte inferior de uma imagem (ou seqüência delas), com o intuito de esclarecimento ou de tradução dos diálogos originais. 4. Texto explicativo, intercalado entre as cenas de um filme, consistindo de um recurso comum durante a fase do cinema mudo. 5. Frase jornalística que acompanha uma fotografia impressa, conferindo-lhe uma informação adicional, explicativa ou interpretativa. 6. Inscrição ou frase cunhada em moedas e medalhas.

### **LEITMOTIV**

Motivo condutor, em língua alemã, significando, sobretudo em música erudita, uma frase ou tema que se repete, durante a composição, com variações, modulações ou simples retorno. É também, por conseqüência, um elemento construtor, seja melódico, rítmico ou harmônico. Embora usado por autores clássicos, como por Glück ou Mozart, este recurso

ganhou destaque com os românticos (Liszt, Mendelssohn e, sobretudo, Wagner) e sua denominação só apareceu em 1871. Berlioz utilizou a expressão “*idée fixe*” (idéia fixa) para se referir a este tema central, constantemente recuperado, como o de sua Sinfonia Fantástica. A palavra tem sido usada para outras situações e obras artísticas (de teatro, literárias ou cinematográficas, por exemplo) como recorrência importante para o ritmo ou para a apreensão do sentido narrativo ou dramático.

## **LEITURA**

Do grego e do latim *lego*, pelo verbo latino *lectare*. Entre outras acepções, estão as de reunir, coligir, dizer ou proferir, inclusive para si mesmo. A leitura é o ato de elucidar o sentido e a forma de um texto previamente escrito. Para que a decifração do material escrito seja a mais ampla ou eficiente possível, a leitura exige um repertório de informações e de conhecimentos adequados ao assunto ou ao domínio formal da língua ou do código utilizado. Repertório que, por sua vez, é construído pelo próprio hábito da leitura. Podemos tomar como exemplo o conhecimento do vocabulário e das normas linguísticas presentes nos gêneros literários ficcionais, ou os conceitos de uma obra filosófica. A leitura impõe-se como um trabalho intelectual insubstituível (além da experiência sensível) para a compreensão de todos os fenômenos humanos e naturais já descritos ou registrados e serve de fundamento para a \*interpretação. Ver também o vocábulo Texto.

## **LENDA**

Do latim *legens, legendis*, “para ser reunido, acolhido ou lido”, refere-se não apenas a um texto narrativo ou poético, como também a histórias que, no início, foram criadas e transmitidas oralmente, tendo por tema eventos míticos, religiosos, sobrenaturais ou ainda fatos históricos. Neste último caso, entretanto, ocorrem acréscimos de passagens ficcionais ou maravilhosas, conservadas e transmitidas por tradições literárias e populares, como, por exemplo, a Lenda do Santo Graal ou, entre nós, a do Saci Pererê.

## **LETRINA**

A primeira letra de um texto, caracterizada pela forma decorativa, floreada ou contendo, em seus limites, uma cena figurativa, como as utilizadas em livros de iluminuras e que abre um capítulo ou trabalho impresso. Difere da letra capitular por ser mais elaborada ou adornada que esta última.

## **LETRISMO**

Aplicação de letras, palavras ou de signos gráficos em uma obra de arte plástica, sem outra função que a de produzir efeitos visuais, ou seja, sem referências expressas de significado.

## **LEXIA. \*LEXICOGRAFIA, \*LEXICOLOGIA**

### **LÉXICO**

1. Conjunto de unidades lexicais, ou seja, de termos ou palavras existentes ou realizadas efetivamente na língua, bem como aquelas realizáveis, isto é, que podem ser criadas por neologismo ou incorporação de vocábulos estrangeiros. Visto dessa forma, o léxico inclui o vocabulário propriamente dito e a virtualidade de um emprego possível ou renovável. Consultar Vocabulário. 2. O conjunto das palavras dicionarizadas de uma língua, dicionário.

## **LEXICOGRAFIA, LEXICOLOGIA**

Ramos atuais da lingüística que têm por objeto comum de estudo as chamadas unidades lexicais ou *lexias* – palavras, termos, vocábulos, ou seja, o universo ou o inventário lexical (neste último caso, mais conhecido como \*dicionário. À lexicografia, habitualmente entendida como técnica de tratamento e de organização das unidades lexicais, compete um trabalho de classificação, taxionomia ou compilação de termos, por meio de: dicionários monolíngües, dicionários plurilíngües, dicionários de sinônimos e antônimos, dicionários gerais ou especializados, vocabulários, glossários e *thesaurus*. Nesta classificação, o objetivo é definir a unidade lexical, entendendo-se por isso a elaboração de uma “perífrase”, ou seja, a de um circuito de palavras que forneça o(s) sentido(s) e cujos métodos podem incluir, separada ou conjuntamente: a denotação, a demonstração, as análises, as sínteses, as implicações contextuais e as regras de utilização. A compilação das palavras de um dicionário pode ainda variar em conformidade com a seguinte tipologia: ordem alfabética (a mais comum), ordem etimológica (primeiro a palavra original e, depois, os cognatos), ordem ideológica (palavra-chave e, na seqüência, as sinônimas ou para-sinônimas), ou ainda a ordem inversa (em que as terminações dirigem a seqüência). Já a lexicologia tem buscado converter-se em uma nova ciência do léxico, partindo os seus métodos e hipóteses de trabalho da lexicografia, da gramática e da filologia. Seus objetivos são os de verificar quais os princípios gerais, os mecanismos de estruturação, as propriedades e as relações do universo lexical, incluindo-se: análises quantitativa e qualitativa das palavras (dados lexicais) e a descrição das formações sintáticas e semânticas das classes lexicais.

## **LIBERTY STYLE. \*ART NOUVEAU**

### **LIBIDO**

Do latim *libido*, vontade, capricho ou também desejo excessivo, serve à psicanálise de orientação freudiana para designar “a energia, considerada como grandeza quantitativa... das pulsões que se referem a tudo o que podemos entender sob o nome de amor (Eros)” (Psicologia das Massas). Na teoria final a respeito do conceito, Freud afirma que “amplas reflexões sobre os processos que constituem a vida e conduzem à morte mostram a provável existência de duas classes de pulsões... Algumas destas, que trabalham silenciosamente e teriam por finalidade conduzir o ser vivo à morte, mereceriam o nome de pulsões de morte... como tendências de destruição e agressão. Os outros (processos) seriam constituídos pelas pulsões sexuais ou instintos de vida libidinosos (Eros), melhor conhecidos analiticamente, cuja intenção seria formar com a substância viva unidades cada vez mais amplas, conservar assim a duração da vida e levá-la a evoluções superiores... A vida consistiria nas manifestações do conflito ou de interferência de ambas as classes de pulsões, vencendo os de destruição com a morte e os de vida com a reprodução” (Teoria da Libido). A energia da libido sexual (e de vida) pode ser investida ou projetada, segundo o autor, em pessoas e objetos exteriores (libido objetal), ou no próprio ego (libido narcísica). Ver ainda Eros e Narcisismo.

### **LIBRETO**

Texto poético e dramático escrito para composição musical a ser cantada, normalmente a ópera e o oratório, subordinando-se a versificação aos desenhos melódicos das partes – os recitativos, árias e coros.

### **LIÇOS**

Os cordões existentes nos teares de tapeçaria que formam anéis em suas extremidades, servindo para prender e armar o urdimento básico. Do latim *licium*, fio ou cordão.

## **LIED, LIEDER**

→Canção ou canto, em alemão, (plural *lieder*) designando também, e mais especificamente, o *Kunstlied*, ou seja, a peça vocal erudita, para uma ou duas vozes, de extensão relativamente curta, acompanhada por instrumento (piano, flauta) ou mesmo por orquestra. Embora o *lied* tenha registros anônimos e populares desde o século XV (*Volkslieder*), o período romântico deu grande ênfase a essa forma de expressão, em seu viés acentuadamente lírico. Sobretudo por intermédio de compositores como Franz Schubert, Johann Loewe, Robert Schumann, Hugo Wolf, Johann Brahms ou Gustav Mahler, que escreveram ciclos de canções, geralmente com textos de poetas anteriores (Schiller, Goethe, Shakespeare, Cowley), ou contemporâneos (Heinrich Heine, Adelbert von Chamisso, Friedrich Hebbel). Já no século XX, Schönberg e Webern compuseram em parceria com Stefan George.

## **LINEAR. \*PINTURA**

### **LINGADA**

Objeto que serve como \*contrapeso em trabalho cenotécnico.

### **LINGUAGEM, LÍNGUA**

**Fundamentos e diferenças** - Em sentido lato, a linguagem designa a faculdade humana de relacionar-se ou comunicar-se socialmente, com finalidades instrumentais (práticas), expressivas ou cognitivas (de pensamento, discursivas), por meio de sistemas de signos vocais ou verbais (signos lingüísticos) e ainda gestuais, lógico-matemáticos, visuais ou sonoro-musicais (signos não-lingüísticos). Johann Herder, que juntamente com Humboldt, tem o mérito de haver fundado a lingüística, sobretudo com seu Tratado da Origem da Língua, assim escreveu em outro texto, Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade: “Não foi a lira de Anfião a que construiu a cidade (de Tebas), mas o fez a linguagem, o grande princípio associativo dos homens. Por meio da linguagem estes aqui se uniram com alegria e estreitaram o vínculo do amor. A linguagem fundou as leis e vinculou as linhagens; unicamente através da linguagem foi possível uma história da humanidade, nas formas hereditárias do coração e da alma. Ainda hoje contemplo os heróis de Homero e ouço os lamentos de Ossian, embora as sombras dos poetas e de seus heróis hajam desaparecido há muito tempo da terra. Um sopro da boca os converteu em imortais e volta a colocar suas figuras em minha presença; as vozes dos desaparecidos ressoam em meus ouvidos; escuto seus pensamentos que há muito estão emudecidos. Tudo o que inventou o espírito do homem, tudo o que pensaram os sábios da antiguidade chega-me pela linguagem... Por meio da linguagem minha alma e meu pensamento estão unidos à alma e ao pensamento do primeiro homem pensante, e quiçá do último. Em resumo, a linguagem é o traço distintivo de nossa razão e aquele que permite que esta última assuma uma figura e se propague”.

De modo predominante, a linguagem humana tem sido a lingüística, que, por sua vez, se expressa nas variadas línguas vivas ou já desaparecidas (mortas). Distinguindo língua e linguagem, Ferdinand de Saussure afirma que “A língua é um produto social da faculdade da linguagem e, ao mesmo tempo, um conjunto de convenções necessárias adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (compreender e fazer-se compreender). Tomada em conjunto, a linguagem é multiforme e heteróclita (nem sempre submetida a regras precisas); sobreposta a domínios diversos – físico, fisiológico e psíquico – também pertence ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em categoria alguma de fatos humanos porque não se sabe como determinar a unidade” (Curso de Lingüística Geral).

A língua, por sua vez, como já entrevisto acima, constitui um sistema ou código bem mais definido, exigindo uma comunidade ou “massa falante”. De um lado, portanto, a linguagem é uma capacidade de expressão que evoluiu filogenética e universalmente, ao longo de milênios, em decorrência do aperfeiçoamento de estruturas físico-anatômicas e neuro-cerebrais. Indica uma predisposição natural da espécie. De outro, a língua é um fato sociocultural, uma convenção que, já estabelecida, retroage e se impõe ao indivíduo, permitindo-lhe realizar, concretamente, a faculdade inata ou pelo menos potencial da linguagem.

A esse respeito, lembra Henri Delacroix: “A criança aprende a falar porque vive num universo lingüístico e ouve falar a todo instante. A aquisição da linguagem supõe um estímulo extenso e constante. Ela tem por condição a sociedade humana... (A criança) não aprende apenas a língua que lhe é falada, mas igualmente a que se fala em sua presença... Aprende em sociedade e aprende consigo mesma” (No Limiar da Linguagem). De outro ponto de vista, e embora possamos conhecer as estruturas e as transformações das línguas, estas aqui estão longe de dirimir as dúvidas sobre a origem da própria linguagem, entendida como predisposição cognitiva para se criar representações ordenadas. A esse respeito, diz ainda Delacroix (A Linguagem e o Pensamento): “A história da linguagem não alcança as origens, pois a linguagem é a condição da história. A lingüística nunca tratou a não ser das línguas evoluídas, que têm atrás de si um passado considerável, do qual nada sabemos. As línguas mais antigas conhecidas, as línguas-mães, nada têm de primitivas. Elas apenas nos informam sobre as transformações pelas quais passou a linguagem... A única base que temos é a análise das condições de possibilidade da linguagem, das leis de evolução das línguas”.

No terreno das hipóteses, já foram aventadas as seguintes causas e materiais primários responsáveis pela eclosão da linguagem articulada, que muito provavelmente não se excluem: a imitação dos sons da natureza, por meio das onomatopéias (Herder, Max Müller); a imitação dos gestos ou das expressões corporais por meios fônicos; a exteriorização de emoções anímicas (medo, alegria, espanto, etc); em decorrência de necessidades básicas e de suas satisfações pelo trabalho associado (caça, coleta, proteção, manufatura de instrumentos, atividades agropastoris).

Assim, por exemplo, defendendo a origem emotiva e posteriormente gestual da linguagem, escreve J.J. Rousseau: “Não é a fome ou a sede, mas o amor ou o ódio, a piedade, a cólera, que aos primeiros homens lhes arrancaram as primeiras vozes” (Ensaio sobre a Origem das Línguas); ou ainda: “A primeira linguagem do homem, a linguagem mais universal e mais enérgica, a única da qual ele necessitava antes que fosse preciso convencer homens reunidos, é o grito natural... Quando as idéias dos homens começaram a estender-se e a multiplicar-se, estabelecendo-se comunicação mais estreita entre elas, quando foram buscados sinais mais numerosos e uma linguagem mais ampla, ampliaram-se as inflexões da voz e acrescentaram-se os gestos, que, por natureza, são mais expressivos e cujo sentido depende menos de determinações anteriores” (Da Desigualdade entre os Homens).

Já em uma abordagem materialista, assevera Nicolaus Marr: “O fundamento da criação da linguagem sonora não poderia ser encontrado senão em um processo de trabalho produtivo. Sem definir precisamente a espécie desse trabalho, podemos defender, de maneira genérica, o princípio de que o nascimento da linguagem articulada foi impossível antes da passagem da humanidade ao trabalho produtivo, com a ajuda de instrumentos artificiais” (Sobre a Origem da Linguagem). Presume-se aqui o estímulo dado pela produção dos meios de subsistência e a criação concomitante de instrumentos de trabalho na efetivação da linguagem por meio de signos indicativos desses mesmos objetos e relações humanas.

**Interpretações** - Considerando-se a formação simbólica, isto é, a relação entre o signo lingüístico e seu objeto, assim como a circulação social necessária que ela requer, a linguagem tem sido interpretada como produto de pelo menos três orientações: a convenção, a natureza e o uso instrumental.

A convenção ou a arbitrariedade (ênfaticamente na modernidade por Saussure e lingüistas posteriores), tem sido defendida desde a filosofia grega, como, por exemplo, por Demócrito. Sua tese baseava-se na existência de palavras homônimas que indicam coisas diferentes, tanto quanto em vocábulos variados que se referem a uma mesma ente ou qualidade. Também os sofistas, como Górgias, enxergavam na diversidade dos nomes e das coisas um sério obstáculo à possibilidade de um conhecimento claro e seguro e, portanto, a uma transmissão de sentido único. Aristóteles aceitou o convencionalismo dos signos, mas introduziu o conceito de “afecção da alma” como um elemento intermediário entre a coisa e o nome. Logo, embora as palavras sejam criações arbitrárias, a *imagem natural* dos objetos seria comum a todos os homens. Resultado importante é que a “afecção da alma” garante o conhecimento e sua transmissão, já que ultrapassa o artificialismo da língua.

Há uma certa ressonância desse caráter convencional e, simultaneamente, natural da linguagem no entendimento de Wittgenstein. Ele considera, por exemplo, que uma proposição – expressão em signos do pensamento – é uma sentença declarativa ou descritiva com conteúdo judicável (afirmativa ou negativa) dotada de sentido. Ela se forma pela articulação dos nomes ou signos simples e, na qualidade de sentença, projeta um “fato do mundo” ou constitui uma “figuração lógica dos fatos do mundo”. Quer dizer, não se reduz a um simples amontoado de palavras. Embora a proposição não descreva a própria relação entre ela e o fato, ela é capaz de “mostrar” a forma lógica do que é descrito. Em síntese, a linguagem (a proposição) constitui um fato lingüístico (convenção) que representa, por projeção, um fato de outra ordem ou natureza (o do mundo).

A doutrina da naturalidade admite a influência direta do objeto ou do fenômeno sobre a formação dos signos. Em última instância, as coisas são as causas da linguagem. Também na Grécia tal noção já era corrente, como se lê no Crátilo de Platão, a respeito da posição da escola cínica – “As coisas têm nomes por natureza e artífice de nomes não é qualquer um, mas só quem olha para o nome que, por natureza, é próprio de cada coisa e que é capaz de expressar sua espécie em letras e sílabas” – ou também em Lucrecio – “A natureza obrigou os homens a emitir os vários sons da linguagem, e a utilidade levou-os a dar a cada coisa o seu nome” (*De Rerum Natura*). Daí procederam, por exemplo, as interpretações de Locke ou dos já citados Rousseau, Herder (Tratado sobre a Origem da Linguagem) ou Max Müller (Lições sobre a Ciência da Linguagem).

No Ensaio sobre o Entendimento Humano, diz o filósofo inglês: “Podemos ser um pouco conduzidos até à origem de todas as nossas noções e conhecimentos, se observarmos como nossas palavras dependem das idéias *sensíveis* comuns; como as palavras empregadas para representar ações e noções distantes do sentido têm nelas sua origem; e como, de idéias obviamente sensíveis, são transferidas para significações mais abstrusas e levadas a representar idéias que não chegam a interessar nossos sentidos; imaginar, apreender, compreender, aderir... são palavras extraídas das operações das coisas sensíveis e aplicadas a certos modos de pensar”. Essa origem sensível e empírica da linguagem não exclui, no entanto, a criação efetiva de signos convencionais, aqueles particulares da língua: “... podemos conceber como as *palavras*, que eram por natureza tão bem adaptadas a esse propósito (comunicação do pensamento) chegaram a ser usadas pelos homens como sinais de suas idéias. Isto não se deu por qualquer conexão natural que existe entre sons articulados particulares e certas idéias, pois, assim, haveria apenas uma linguagem entre todos os homens, mas

por uma imposição voluntária, por meio da qual certa palavra é designada arbitrariamente como a marca de tal idéia”.

A naturalidade também está presente na concepção de Giambattista Vico, embora se acrescentem para ele as criações dos nomes a partir de uma relação entre as imagens particulares e naturais e as reações emotivas ou sensitivas por elas provocadas no espírito. Essa “repercussão” vem delineada nas figuras de linguagem com que os primeiros poetas consolidaram as línguas de suas respectivas culturas. Ou seja, “no falar fantástico sobre os caracteres de substâncias animadas e consideradas divinas”, origem de metonímias, de sinédoques ou, genericamente, de metáforas.

Na qualidade de hábito ou instrumento, a hipótese primeira foi formulada por Platão também no Crátilo, da seguinte forma: “Se o uso não é uma convenção, seria melhor dizer que não é a semelhança a maneira como as palavras significam, mas antes o uso: este, ao que parece, pode dar significado tanto por meio da semelhança quanto da dessemelhança”. Na lingüística contemporânea, tal noção encontra-se no entendimento da linguagem como *instrumento* de comunicação, na sua tendência à melhor escolha entre os elementos constituintes, à “eficiência e eficácia” de sua realização.

**Linguagem e pensamento** - Ao se investigar a evolução da linguagem e do pensamento no âmbito dos indivíduos (desenvolvimento ontogenético), existem indícios acentuados de que a capacidade intelectual está associada estreitamente ao domínio da linguagem verbal, ou, genericamente, às funções semióticas. De modo empírico, percebe-se que a língua serve de suporte ao pensamento, mas as investigações de natureza epistemológica ganharam profundidade, mais recentemente, em autores como Liev Vygotsky ou Jean Piaget.

Para o primeiro, os atos intelectuais subordinam-se diretamente às palavras e aos seus significados: “Tudo leva a crer que a distinção qualitativa entre a sensação e o pensamento seja a presença, nesse último, de um reflexo *generalizado* da realidade, que é também a essência do significado da palavra; e, conseqüentemente, que o significado é um ato de pensamento... ao mesmo tempo, significado é parte inalienável da palavra como tal e, dessa forma, pertence tanto ao domínio da linguagem quanto ao domínio do pensamento”. Mais adiante, reafirma: “O desenvolvimento do pensamento é determinado pela linguagem, isto é, pelos instrumentos lingüísticos do pensamento e pela experiência sociocultural da criança... A capacidade intelectual da criança depende de seu domínio dos meios sociais do pensamento, isto é, da linguagem” (Pensamento e Linguagem).

Se numa fase ainda primária, pré-verbal, já ocorrem “pensamentos”, estes se encontram vinculados às ações motoras, isto é, à utilização instrumental de objetos e às necessidades afetivas ou de contato social. Mas é com a fala e com a possibilidade de nomear coisas que advém o “salto qualitativo” para as operações intelectuais superiores, baseadas agora na função simbólica da palavra. A influência e a manipulação dos signos verbais conduzem primeiramente à introjeção de regras gramaticais, de modo que a criança domina a sintaxe da fala antes da sintaxe do pensamento. Daí que “num primeiro momento, a fala acompanha as ações da criança e reflete as vicissitudes do processo de solução do problema de uma forma dispersa e caótica. Num estágio posterior, a fala desloca-se cada vez mais em direção ao início desse processo, de modo a, com o tempo, preceder a ação. Ela funciona como auxiliar de um plano já concebido, mas ainda não realizado em nível comportamental. Neste segundo momento surge então uma nova relação entre a palavra e a ação: nesse instante, a fala dirige, determina e domina o curso da ação; surge a função planejadora da fala, além da função já existente da linguagem, a de refletir o mundo exterior”.

Para Piaget, e diferentemente de Vigotsky, a linguagem verbal não institui uma superação definitiva da fase sensório-motora, por não existir um salto de qualidade

abrupto entre as fases pré-verbal e verbal. A coordenação e o progresso das ações empíricas funcionam como as raízes de todo o processo, que culmina com as operações lógico-matemáticas (pesquisas com surdos-mudos demonstram a possibilidade de construção do pensamento operatório, ainda que de maneira mais lenta). Há, sim, uma alternância ininterrupta entre experiências e abstrações, entre a reflexão sobre dados anteriores e a construção de novos, que passam a ser incorporados à consciência. No entanto, esse esquematismo sensorio-motor ganha intensidade e riqueza quando a função lingüística entra em cena, por trazer consigo um conjunto de ferramentas cognitivas (ordenações, classificações, etc). Assim, a palavra potencializa o pensamento tanto em extensão quanto em rapidez e capacidade de memória, estimulando graus mais elevados de autonomia intelectual.

**Língua, fala e outras linguagens** - Uma distinção básica acentuada por Saussure é a que se estabelece entre a língua (*langue*) e a fala ou discurso (*parole*). A língua refere-se à “parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que sozinho não pode criá-la nem modificá-la”, ou seja, a esta grande reserva na qual se encontram disponíveis os sistemas fonológico (dos sons ou fonemas), gramatical (morfologia e sintaxe) e semântico (os significados). Ela existe, portanto, como fenômeno virtual, passivo ou potencial a que os falantes necessitam recorrer, inevitavelmente. Logo, a fala ou discurso corresponde à realização ou atualização efetiva da potencialidade da língua (seu lado ativo), ao “ato individual de vontade e inteligência”. Essa mesma distinção gerou, na teoria da informação ou da comunicação, a diferença entre *código* e *mensagem*; ou ainda, na gramática contemporânea, a que se faz entre *competência* e *performance*.

Ressalte-se ainda que a linguagem vocal e a língua têm uma característica única perante as demais “linguagens” inteiramente artificiais (“linguagem musical”, “linguagem matemática”, por exemplo). Trata-se da chamada *dupla articulação*, enfatizada por André Martinet (Elementos de Lingüística Geral). Embora os dois planos das articulações ocorram em uma progressão simultânea, é possível observar-se que a primeira consiste numa seqüência de unidades dotadas de forma vocal e sentido representativo (sílabas e palavras), enquanto a segunda diz respeito aos sons ou fonemas fundamentais, limitados em quantidade e ainda sem significado intrínseco, mas “cuja reunião seletiva e distintiva fornece as unidades significantes”. Assim, uma palavra qualquer, como papel, tem significado completo no plano da primeira articulação; quando desmembrada em cada um de seus fonemas, eles, individualmente, não chegam a alcançar o nível significativo. No entanto, são os elementos sensíveis indispensáveis à elaboração do primeiro plano.

Considerando-se portanto as marcas que distinguem a linguagem verbal, as demais formas de comunicação não se enquadrariam no sentido exato do termo. Isso porque um signo verdadeiramente lingüístico possui quatro critérios que o definem, a saber: a existência de um par significante/significado; a superação do signo pelo conceito ou idéia expressa; a ligação imotivada, arbitrária e mesmo inexplicável entre significante e significado; a exigência de uma dupla articulação (monemas, fonemas). Logo, nem os gestos (a cinésica), nem os preceitos e os elementos sensíveis utilizados pelas expressões artísticas (salvo as literaturas) conseguem satisfazer todas as condições anteriores da linguagem propriamente dita. Podem ser chamados de linguagens, mas já num sentido secundário.

**Funções** - Karl Bühler, psicólogo ligado ao Círculo Lingüístico de Praga, propôs em 1933, em sua Teoria da Linguagem, as seguintes funções predominantes (mas não exclusivas) dessa faculdade: a) representativa – centrada nos objetos exteriores e em suas relações; b) expressiva – quando avulta o sujeito da mensagem e suas disposições subjetivas; c) apelativa – quando se dirige ao(s) interlocutor(es) de modo imperativo (comando) ou

ainda persuasivo ou vocativo (solicitante). Mais tarde, R. Jakobson ampliou tais funções para seis (conservando as de Bühler), distribuindo-as segundo os elementos principais da teoria da comunicação: referencial (a do contexto ou representativa), emotiva (do remetente ou expressiva), conativa (do receptor ou apelativa), fática (de verificação do contato ou do funcionamento do canal), metalingüística (que explica os termos do conteúdo ou do código usado) e, finalmente, a poética (na qual predominam as explorações mais livres ou estéticas da língua ou do código).

### **LINOLEOGRAVURA**

Gravura em relevo feita a partir de traços e desenhos recortados ou desbastados de uma placa de linóleo (tecido de juta oleado), criada no início do século XX. Emprega os mesmos instrumentos da xilogravura, mas, por sua maciez, exige menos tempo de trabalho e de esforço que aquela. Apresenta vantagens ainda para a produção de estampas coloridas e de grandes dimensões, pela facilidade de se trabalhar rapidamente com vários blocos. \*Gravura.

### **LINTEL. \*DINTEL**

### **LIRA**

1. Forma poética criada pelo italiano Bernardo Tasso em seu livro Amores (*Amori*) de 1534, e logo depois incorporada pelo espanhol Garcilaso de la Vega. Foi concebida inicialmente sob a forma de quintilha, sendo os dois primeiros versos decassílabos e os três subseqüentes hexassílabos, com rimas *ababb* ou *abaab*. Logo, no entanto, diversificou-se bastante, havendo estrofes com quatro, seis ou sete versos, tornando-se, na opinião de Manuel do Carmo (Consolidação das Leis do Verso), “uma canção em que se repete de ordinário um estribilho ao fim de cada estrofe”. 2. Genericamente, indica a inspiração poética, assim como obra literária de intenções líricas, amorosas, bucólicas ou mesmo a de sentimentos de desilusão e morte. 3. Denominação dada a variados instrumentos de corda ao longo da história: lira grega (semelhante a uma pequena harpa, para ser dedilhada com os dedos ou com plectro); instrumentos medievais de corda friccionada (a *vielle*, o *arrabil*); a *crwth* galesa ou a *crouthe* francesa de arco (com ressoador e cravelhas); a lira da gamba (segura entre as pernas, como o violoncelo); a *lira organizzata* (lira-órgão, em moldes de sanfona, executada por meio de manivela).

### **LITERATURA**

**Etimologia** - O sentido mais original de literatura provém do grego *gramma*, letra, pelo derivado *grammatiké*, a técnica ou a arte de combinar letras ou palavras. Daí Aristóteles afirmar ser a “arte que imita apenas pela palavra, em prosa ou em verso”. A “gramática” grega foi vertida para o latim na forma de “*litteratura,ae*” – arte de escrever e desenhar letras –, conforme o atesta Quintiliano (I d.C.) em suas *Institutiones oratoriae* (Formação do Orador).

Mas foi somente no século XVIII que o vocábulo firmou-se como “produção de obras literárias”. O aproveitamento que a cultura romana fez da gramática grega dizia respeito a um “saber ler e escrever”, a uma instrução relativa às normas cultas da língua. Aquilo que, em síntese, constituía o saber de um homem afeito às letras. O termo ampliou-se posteriormente, na Europa do período moderno, para todas as escrituras relativas a conhecimentos filosóficos e científicos (direito, matemática, astronomia), assim como para as de ordem imaginativa, ficcional. Mas permaneceram as designações próprias da poesia, da tragédia, da épica ou da eloquência (esta última para textos em prosa).

Apenas com o desenvolvimento das formas narrativas (ver Gêneros Literários), já no limiar do período romântico, da hegemonia burguesa e da atividade jornalística, é que o

significado ampliou-se definitivamente para abranger toda "obra estética de expressão verbal, oral ou escrita". Ou ainda, o território livre do imaginado e do possível, explorado e instituído pelas palavras, e que revela uma personalidade, uma subjetividade em ação – a do autor.

**Alguns sentidos genéricos** - Por haver uma abrangência de conformação fluida, a literatura já trouxe e ainda conserva certos sentidos: 1. produção verbal de uma época ou de uma comunidade lingüística – literatura medieval, literatura de língua portuguesa; 2. conjunto de obras agrupadas pela temática ou pela destinação – literatura científica, de ficção, de terror, feminina; 3. conjunto de escritos estilisticamente configurados – literatura barroca, romântica, simbolista; 4. forma de expressão falsa ou desnecessariamente retórica, como a referida por Verlaine em "e todo o resto é literatura" (*Que ton vers soit la bonne aventure / éparse au vent crispé du matin / qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature*); 5. conhecimento e análise do fenômeno literário, de sua natureza, de suas transformações temporais – história da literatura, crítica literária, literatura comparada. Nesta última acepção, permanece inconclusa a idéia de *literalidade* (ver abaixo) da construção verbal, daquilo que contenha os elementos próprios, singulares, a função precípua e o valor – maior ou menor – da obra literária.

Em um comentário anterior à influência da lingüística contemporânea, escreveu Moniz Barreto (A Literatura Portuguesa no Século XIX): "Entre as obras que têm um intuito de compreensão, como entre as que têm um valor de aplicação (prática), algumas há que o consenso unânime inclui no número dos monumentos literários. Seguramente, um tratado das seções cônicas, mesmo que escrito por Pascal... um memorandum sobre as transformações das vértebras, ainda mesmo que tenha por autor Goethe, não são contadas entre as obras literárias. E o mesmo se pode afirmar de um projeto de lei contra a escravatura, ainda que redigido por Mirabeau... Mas um tratado de lógica pura como o Discurso do Método, ou um trecho de eloqüência forense e política como a Oração pela Coroa constituem monumentos literários... Quando se reflete sobre as razões que levam a excluir os primeiros e a incluir os segundos no grupo dos escritos literários, chega-se a descobrir dois caracteres ausentes nos primeiros e presentes nos segundos: a *generalidade no pensamento* e a *generalidade nas expressões*... A presença do primeiro aspecto possibilita a admissão dos trabalhos de filosofia ou de alta política no seio da literatura. A presença do segundo torna efetiva essa admissão". Quer-se dizer com isso que o atributo genérico do pensamento dirige-se, em princípio, a todos os homens, sendo, portanto, universal. Se este pensar ou imaginar vem expresso de tal forma que permita liberdade ao uso da língua, então se efetiva o predicado literário.

**Literalidade** - A preocupação em se definir a literatura por uma qualidade intrínseca e exclusiva - a literalidade - está vinculada à lingüística e à semiologia. Ou seja, esse esforço de conceituação é um evento nascido no século XX, embora os seus antecedentes decorram da idéia de Estética (consultar) e de certas manifestações de autores franceses do século XIX. Entre eles, por exemplo, Théophile Gautier ou Leconte de Lisle. Para este último, o poeta deveria renunciar não só aos valores ideológicos, como também à expressão direta de emoções interiores, preocupando-se com a exclusividade da forma. Também Baudelaire chegou a escrever: "A poesia não tem outra finalidade a não ser ela mesma; não pode ter outra, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome poema, como aquele que se tenha escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema" (ver também Parnasianismo).

As análises que conduziram ao entendimento da arte como manifestação de uma pureza "estética", como criação de objetos desvinculados de conotações morais, filosóficas, educativas ou mesmo do belo, chegaram formalmente aos estudos literários

pelas mãos dos teóricos formalistas russos e checos, como os dos círculos lingüísticos de Moscou e Praga (Ver Formalismo Russo).

Jan Mukarovsky, em seu livro *A Denominação Poética e a Função Estética da Língua*, declara ser a função estética o aspecto onipresente e principal do texto literário. A seleção, a disposição e a construção dos encadeamentos lingüísticos, ou seja, dos signos verbais, é que fornecem a "ambiência" literária". Esse esteticismo é "uma distorção ou uma criação sistemática e intencional dos elementos lingüísticos" que retiram o uso automático ou cotidiano das palavras e dos sentidos. Se o objeto – a língua – tornar-se o foco de atenção primordial, nesse momento ocorre a literalidade típica da literatura. Outra acepção pode ser encontrada em Louis Hjelmslev (*Prolegômenos a uma teoria da linguagem*), que distingue as *linguagens de denotação* – aquelas em que os planos da expressão e do conteúdo não constituem, por si sós, uma linguagem – e as *linguagens de conotação*, em que o plano da expressão, da escolha dos signos, já corresponde ou determina, de maneira inata, uma linguagem. Para ele, conseqüentemente, o texto literário tem a particularidade de se remeter e de se conjugar com outros códigos, com outros sistemas e valores (culturais, retóricos, estilísticos, ideológicos, etc), ultrapassando a simples estrutura lingüística (a denotação), para reaparecer como conotação, como sentido derivado.

Já para Northrop Frye, "Em literatura, as exigências da significação externa são secundárias, pois as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar, não sendo, pois, nem verdadeiras nem falsas. As questões de realidade ou de verdade são subordinadas ao objetivo literário essencial, que é o de produzir uma estrutura verbal que encontre justificativa em si mesma; e o valor designativo dos símbolos é inferior à sua importância como estrutura de motivos ligados" (*Anatomia da Crítica*). Aqui sublinham-se duas peculiaridades – as relações internas entre os signos (palavras e sintaxe) e a "realidade" do que se escreve como sendo fictícia ou desnecessária à verdade ou à utilidade. Por sua vez, o historiador da crítica René Wellek distinguiu para a palavra três usos. Além do corrente e o do científico, indicou um propriamente literário, ou seja, aquele em que: a) as significações tornam-se mais ricas, ambíguas, pelo caráter predominante das conotações; b) o discurso orienta-se para si mesmo, sendo, por isso, opaco; c) o discurso passa a ser plurifuncional, ou seja, faz ao mesmo tempo referências a acontecimentos, percepções ou sentimentos, e busca ser expressivo (permite a livre exteriorização do autor).

Phillip Wheelwright expõe sete marcas que lhe parecem específicas da literatura, entre elas: a) a fluidez ou a inconstância do sentido das palavras; b) a formação de sentidos ou de configurações semânticas não esperadas, em um só ou em diferentes contextos; c) a possibilidade do autor não se guiar pelo princípio lógico da não-contradição (*As Características da Linguagem Expressiva, The Burning Fountain*).

Tzvetan Todorov observa que a literatura deve ser definida não apenas pelo que faz (imitar, agradar, instruir, que são entidades funcionais), mas por sua estrutura. Nesse último caso, a primeira definição estrutural da literatura é a de ser ela uma ficção (imita coisas que não precisam ter existido); a segunda é a de construir um sistema, uma organização autotélica, quer dizer, que chama a atenção sobre si mesma (seu caráter sistemático). Ainda assim, "Tudo o que podemos reter é que as duas definições dão conta de muitas obras qualificadas habitualmente como sendo literárias, mas não todas, e que elas se encontram em relação de afinidade mútua, mas não de implicação. Permanecemos no impreciso e no vago". É indispensável então introduzirem-se as noções de discurso (articulação de frases em enunciados que funcionam em determinado contexto sociocultural) e a de gêneros. Estes correspondem às escolhas possíveis dos discursos, aceitos convencionalmente por uma sociedade. Assim, "as coisas mudarão radicalmente se nos voltarmos não mais para a 'literatura', mas para as suas subdivisões.

Não temos nenhuma dificuldade em precisar as regras de alguns tipos de discursos (e é o que fizeram, desde sempre, as Artes Poéticas, embora confundissem, é verdade, o descritivo e o prescritivo)... A primeira definição (aspecto ficcional) parte da narrativa... a segunda (beleza autotética), da poesia; foram caracterizados assim dois grandes gêneros literários, acreditando-se a cada vez que se lidava com toda a literatura... a oposição entre literatura e não-literatura dá lugar a uma tipologia dos discursos” (Os Gêneros do Discurso).

Roman Jakobson, ao discriminar para a linguagem seis funções, reservou para uma delas, a função poética, a nota dominante e portanto central do fenômeno literário. Mas tal concepção não é pacificamente aceita. Na opinião de Aguiar e Silva (Crítica da Literatura), por exemplo, a linguagem possui, de modo conciso, três funções básicas - a de representar, expressar e/ou apelar. Assim, uma quarta função, no caso estética, só poderia existir *externamente* ao texto e, portanto, ser um atributo adveniente, incorporado, e não uma substância. É por conter uma qualidade que podemos julgar um texto bom ou mau, mais ou menos elaborado, de melhor ou pior concepção literária. Como essência, uma função poética não permitiria uma avaliação, apenas uma constatação.

Embora os lingüistas tenham proposto o termo literalidade como algo singular e intrínseco à obra literária, convém lembrar que tal idéia já existia na retórica clássica. Diz-se atualmente que um texto literário contém ao menos dois componentes básicos: de um lado, uma história ou enredo com acontecimentos, fatos ocorridos e personagens imaginados, constituintes de uma narrativa (romance, conto, epopéia, literatura dramática) ou ainda um conjunto de sentimentos, visões, reflexões e representações interiorizadas (poesia lírica); de outro, um discurso, uma maneira de dizer, um estilo pessoal, o do autor. Na retórica, esses componentes literários indispensáveis e indissociáveis eram distinguidos, didaticamente, entre *res* – a história, o enredo ou o sentimento, a visão lírica – criada pela imaginação (“inventio”) e *verba* – o discurso, a forma, a seleção ou o estilo – existente na disposição dos elementos (“dispositio”). A junção de ambos configuraria a literalidade.

**Assunto e motivo** - Por referência ao conteúdo literário, pode-se nele distinguir-se o assunto e o motivo, que, relacionados entre si, constituem a fábula ou fabulação, isto é, o conjunto dos fatos ou acontecimentos que integram a obra. Em síntese, o material com que se constrói a obra literária, sua forma geral ou estrutura básica. Quanto à forma, e segundo a crítica formalista moderna, tem-se a intriga.

O assunto é um material genérico que recobre, instiga e delimita a obra, ou ainda um meio e ambiente no qual a criação se move. De certa maneira, os assuntos “estão aí”, sejam eles antigos ou recentes, pois fazem continuamente parte da vida humana. Dispõem-se para o autor como fontes ou estoque em disponibilidade, cabendo a ele selecionar um entre tantos, conforme seus próprios critérios. Correspondem aos temas míticos, religiosos, sociais, históricos, filosóficos, semilendários, de hábitos, tradições ou memórias populares, de origem biográfica, jornalística ou mesmo de vivência pessoal, mas passível de ser retomado em outras circunstâncias e com novos personagens. Alguns deles constituem tradições milenares, continuamente retomados e atualizados, ou não, como os da mitologia greco-romana. As crônicas históricas e nacionais da Idade Média tornaram-se matéria não apenas para a dramaturgia barroca, como para a literatura romântica; os fatos jornalísticos, de qualquer natureza (passional, policial, social, econômica ou política), serviram não poucas vezes a obras românticas, realistas ou modernistas.

O motivo (de mover, acionar) é aquele traço do conteúdo que evidencia ou dinamiza a intriga, a trama ou o enredo literário, e que pode estar contido em qualquer assunto, relativo a qualquer época. Por exemplo, a ambição amoral de ascender socialmente; o

amor entre um casal de jovens e as dificuldades familiares ou sociais de sua realização; a luta pelo poder e a riqueza; o retorno de um personagem julgado morto ou desaparecido; as disputas entre membros de uma família; a mulher entediada no casamento e seus devaneios de um amor aventureiro; a renúncia de um homem maduro aos valores que o formaram e sua revolta ou fuga àquela realidade; o engajamento ingênuo ou conseqüente de um (a) jovem em lutas políticas; o desejo de vingança frente a uma situação ou ato injustos; a sedução amorosa hedonista e irresponsável; o despertar de uma vocação religiosa, etc. O motivo, portanto, concentra o motor da história, condicionando um “antes” e um “depois”. No motivo, e mais exatamente no confronto entre eles, reside o significado dos atos humanos narrados ou dramatizados.

Sob esse aspecto, a poesia lírica tem sido um tema de discussão. Para certos analistas, a lírica não possui exatamente um motivo, tal como entendido para as demais formas literárias de ficção. Sendo ela a expressão monológica de um “eu”, ainda que indeterminado, não desencadearia ações no tempo. Para outros, no entanto, o motivo lírico é incontestável, pelo fato de pôr em movimento não apenas os sentimentos e as reflexões do poeta, como fazê-los ressoar ou vibrar no espírito do leitor. Assim, um mesmo motivo poderá ser tratado diferentemente em obras e autores diversos. Em uma poesia de Addison (Hino), o motivo da Noite é um fenômeno que confirma a riqueza da criação divina, agora captada pela razão e não apenas pela visão clara e imediata do dia: “Que importa se no solene silêncio / Mova-se o escuro globo terrestre; / Que importa se nem voz ou som real / Entre os astros radiantes se ergam? / Aos ouvidos da razão eles se alegram / E anunciam ao longe a voz gloriosa, / Cantando, sem cessar, enquanto brilham: / A Mão que nos criou é divina”. Já em Baudelaire (Recolhimento), a mesma Noite surge como um refúgio ameno, um momento em que a Dor sentida pelo poeta pode ser apaziguada: “Seja sábia, ó minha Dor, e fica tranqüila. / Tu pedias a Noite; ei-la que aparece./ Uma atmosfera sombria recobre a cidade / A uns trazendo a paz, a outros cuidando... (Vê) O Sol moribundo, a dormir sob a ponte / Como um longo sudário estendendo-se a Oriente. / Escuta, querida, escuta a doce Noite que marcha!”.

Como se pode perceber, os assuntos e os motivos literários tendem a repetir-se ou assemelhar-se, ainda que modificados pela época, suas mentalidades ou circunstâncias históricas. Conseqüentemente, encontra-se na forma geral da modelação, no tratamento construtivo da fábula, a maior ou menor originalidade, criatividade ou densidade de um autor. A esse aspecto de importância capital os formalistas russos denominaram de intriga. Ela abrange, fundamentalmente, os recursos estilísticos ou retóricos utilizados, as formas de apresentação dos personagens e de suas características, o modo pelo qual os acontecimentos se afiguram, o tratamento do tempo e do espaço. Daí ser a intriga aquilo que atribui à fabulação o seu componente artístico ou literário exclusivo. Limitamo-nos aqui a três exemplos simples: todas as ações foram previamente ordenadas, assim como as personagens concebidas, ou foram todas idealizadas no transcorrer da própria escritura? Optou-se por um tempo linear, invertido ou múltiplo? A composição tem uma estrutura direta e concentrada, ou, diferentemente, indireta, oblíqua e alargada?

**Heterogeneidade** - Sem se considerar aquele aspecto importante da literatura (ou de qualquer outra manifestação artística), que é o valor de uma obra em particular, podemos constatar, primeiramente, que um texto literário cria uma ficção com signos verbais e expressa a percepção, a compreensão (uma maneira de representar o mundo), a experiência e os sentimentos pessoais ou subjetivos de uma personalidade historicamente situada – a do autor. Corresponde, assim, a uma forma de conhecimento, mas dito “aproximado”, ou seja, que se acerca do objeto ou do tema por variações sucessivas, constantes, sem deixar de revelar ou sugerir aspectos da realidade, isto é,

dos fatos ou das relações reais que induziram ou serviram de motivo para a construção fictícia.

Em segundo lugar, o que não se pode negar no fenômeno literário é a *heterogeneidade* de seu discurso, ou seja, a possibilidade que ele enseja de referências simultâneas a universos e estruturas de signos (ou estruturas semióticas) literárias e não-literárias (psicológicas, sociais, ideológicas, éticas, políticas, religiosas, etc), devido à sua permanente conotação – os sentidos alterados e imaginariamente estabelecidos. Assim sendo, embora a literatura seja feita de signos lingüísticos denotativos, mas com intenção conotativa, ela não se restringe propriamente à língua, porque a intenção final reside, basicamente, no mundo e nas relações humanas. Um texto puramente metalingüístico e envaginado não consegue estabelecer ou sugerir significados que digam respeito à vida humana. A esse respeito, podemos ler em Otto Maria Carpeaux: “Nas obras de literatura, o elemento intelectual e racional entra com força muito maior do que em obras de arquitetura ou pintura. O meio político, social, religioso, filosófico, e as opiniões políticas, religiosas, filosóficas dos autores manifestam-se com evidência maior numa peça dramática ou num romance do que num edifício ou quadro, porque o material da literatura – a língua – é, ao mesmo tempo, o instrumento de expressão da política, da religião, da filosofia e das ciências” (História da Literatura Ocidental, vol. 3).

Vista por outro ângulo, a literatura independe de situações concretas, objetivas, que constriam, limitem ou induzam a comunicação pretendida. Seu ponto de partida é um território livre, como anteriormente se mencionou. Mas é justamente nessa província muito ampla onde habitam as dificuldades, as virtualidades da beleza e a densidade do texto. Sua construção é uma luta contínua de *escolhas*: as formais, manifestadas pela impregnação, pelo repúdio ou pela sedução das palavras; as de conteúdo, que envolvem a diversidade dos conflitos, dos sentimentos, dos ambientes, atos e conseqüências humanas; as rítmicas, que determinam a condução mais ágil ou contida dos enunciados. Daí ser ela uma linguagem semanticamente autônoma, basicamente intencional, e que institui um mundo particular. Um mundo que observa e reflete a realidade, mas que a expressa figuradamente; que possui referentes lingüísticos habituais (as denotações, as normas lexicais) mas que lhe servem de pilares para a edificação de uma irrealidade, não obstante matriz de significados. Como lembra ainda Roland Barthes (Crítica e Verdade), a obra literária é uma espécie muito particular de língua plural, bastante distanciada, portanto, de um teórico, e na prática inexistente, “grau zero da linguagem” – um estado de máximo contato ou transparência entre a palavra e a coisa representada, um discurso aparentemente livre de influências ideológicas (algo que a ciência, a didática ou o direito, por exemplo, perseguem).

Se não há dúvidas sobre o caráter literário de milhares de obras vinculadas à heterogeneidade, à predominância das conotações, à plurissignificação e à construção imaginária (poesia, drama, narrativa), existem aquelas que se situam a meio-caminho, como os ensaios, os sermões, as cartas e as biografias, que são construções híbridas, reconhecidas por alguns, mas denegadas por outros como pertencentes ao universo propriamente artístico. Consultar ainda a esse respeito: Poética, Gêneros Literários, Texto, Retórica e Figuras de Linguagem, além de Estilo.

## **LITERATURA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX**

*Nelly Novaes Coelho*

Uma visão panorâmica da Literatura Brasileira do último quartel do século XX mostra que o chamado “boom editorial” pós-75, abarca uma multiforme e caótica produção literária, ainda à espera de passar pela triagem da crítica, -o que só o distanciamento temporal vai permitir. É só lembrarmos que esse período final do século assistiu a

diferentes "booms" literários (Literatura Feminina, Literatura Infantil, Literatura da negritude, Literatura da Contra-Cultura), que se revelaram fundamentais, não só para a expansão da Literatura Brasileira, mas também para a necessária reformulação da sociedade (ainda muito longe de se encontrar realmente).

Deixando de lado esses movimentos específicos e voltando-nos apenas para a produção literária "tout court". Em qualquer de suas modulações temática-formais, a literatura do último quartel do século XX tem como núcleo geratriz a consciência crítica do escritor, diante deste nosso mundo fragmentado em seus valores de base, -mundo sem paradigmas, sem ideologias, comandado pelos multimídias e pela filosofia do consumo-e-lucro que transformou tudo (inclusive os humanos) em objetos de compra e venda. Mundo paradoxal, belo/horrível, que se globaliza, ignorando as "diferenças" e ocultando, sob o brilho das aparências caleidoscópicas do mundo virtual a deterioração progressiva da vida real.

Diante desse mundo tentacular, do qual os "altos ideais" foram banidos, a literatura se constrói sem limites, sem tema central, intencionalmente "desconstrutora" do real. Tal como a vida, a literatura se propõe como um jogo, um puzzle formado com os fragmentos do mundo em metamorfose, e exigindo a ativa participação do leitor para a sua decifração. Um jogo no qual predomina a violência, o absurdo, os desregramentos orgíacos do sexo e do sadismo ou masoquismo. Talvez nesse emaranhado de "desconstruções", possamos distinguir uma nova utopia: a crença do escritor no poder criador/nomeador de sua Palavra. A linguagem vem sendo a grande "matéria prima", da qual a ficção e a poesia têm se apossado para expressar o mundo acima referido, cujo caos ela um dia deve transformar em cosmos.

A grosso modo, são essas as peculiaridades que se revelam de imediato no panorama literário atual. Nele distinguimos a presença de grandes poetas e ficcionistas, vindos de décadas anteriores, mas também o surgimento de uma plêiade de novos escritores e escritoras que, cada qual a seu modo, estão ampliando as trilhas questionadoras e inovadoras abertas, desde o início do século, por "relâmpagos" de invenções que desafiam o status quo, ou por rupturas provocadas por movimentos vanguardistas (Ismos, "nouveau roman", Estruturalismo, Formalismo, Pós-Modernidade, Poesia concreta, Poesia concreta práxis, Poesia visual, etc.) ou por "Mestres iluminadores" (Joyce, Kafka, Borges, Beckett, Virginia Woolf, Cortázar, Faulkner, Lautréamont).

É esse o complexo panorama apresentado pela Literatura Brasileira neste limiar do século XXI. E curiosamente, apesar do enorme volume dessa produção, que vem invadindo livrarias, postos de venda, listas do "mais vendidos", etc., tem-se tornado voz corrente a acusação de "marasmo" do panorama literário; de "ausência de debate ou discordância", ou ainda, de uma pretendida "paralisação da criatividade" em nossos dias. Entretanto, a nosso ver, nada mais errôneo. Estamos em um momento extremamente fértil em criação literária, muito embora esse fenômeno não esteja sendo percebido com facilidade. Isso, por um lado, porque a literatura não dá IBOP na mídia (daí ser secundarizada) e, por outro, porque a Crítica está em crise e, conseqüentemente, a literatura de categoria (a que foge às fórmulas fáceis dos best-sellers) se perde no mar de vulgaridade e mediocridades mercadológicas, que inunda o nosso ciberespaço (e o de todo mundo globalizado). Nessa ordem de idéias, quer-nos parecer que o referido equívoco de interpretação resultaria do fato de se estar levando em consideração apenas *um aspecto* —o mais visível e audível— daquilo que se convencionou chamar de "criação" ou inovação. Referimo-nos ao *aspecto ruidoso*, polêmico, espetacular ou escandaloso que costuma acompanhar as revoluções vanguardistas.

Nesse sentido, é preciso lembrar que, na esfera do "mundo das idéias", nossos tempos são de "gestação" e não mais de rupturas. Todo processo de gestação é

silencioso, o de ruptura é ruidoso. Um é lento, o outro é rápido. Não confundamos o mundo oculto ou invisível do espírito, das idéias, etc., etc. (onde a literatura e as artes são criadas) com o mundo visível, concreto, cotidiano, onde a vida real se cumpre (em geral, em conflito com o mundo das idéias). É vendo a literatura através dessa ótica que podemos dizer que ela vive hoje um tempo de germinação de um "novo inaugural" (vindo de muito antes), que cabe a ela multiplicar e difundir em mil novas formas que, por sua vez, serão sementes de outras formas, e assim ad infinitum.

Nessa ordem de idéias, lembremos que a *explosão do antigo* (idéias normas de comportamento, valores éticos e estéticos, estruturas, ideologias, crenças, linguagens, gêneros, temas, etc., etc.) já se deu. O "novo" (aquilo que altera estruturas ou valores de base) já foi semeado. E como se trata de valores ou dados que *transformam a mente*, o modo de ver o mundo, o comportamento humano... esse "novo" exige o tempo lento da germinação e do amadurecimento, para poder, enfim, transformar as formas concretas do viver, isto é, das relações humanas. É esse tempo de "germinação" que, a nosso ver, está alimentando a literatura atual autêntica, por baixo da aparência de caos que a expressa. Aliás, o caos atual já não é *apocalíptico* (destruidor) como o do início do século XX. A partir dos anos cinquenta e sessenta, começa a se transformar em *caos genesiaco* (criador).

Parece evidente que, na esfera do mundo pensante (o das idéias onde a "ordem" deve ser engendrada, para depois se transformar em realidades concretas) já não há mais nada para questionar. Todas as estruturas foram abaladas, muito embora o "edifício" (o Sistema deteriorado, mas ainda vigente no mundo) permaneça de pé. Quer nos parecer que é contra esse pano-de-fundo, contra esse horizonte em acelerada transformação, que a literatura contemporânea está sendo escrita e precisa ser lida.

Desde que, no início do Século XX, a Física Quântica equacionou o "princípio da incerteza" (inerente ao conhecimento das novas realidades descobertas, em nível atômico) o mundo entrou na "Era da Suspeita" (Nathalie Sarraute). Tudo passou a ser e não-ser ao mesmo tempo. A Literatura se viu investida de um novo poder: o de redescobrir o mundo e renomeá-lo. Substituindo a Palavra de Deus (também há muito suspeita de inexistência) a palavra humana, filtrada pela poesia, assume uma nova tarefa: nomear a possível *nova ordem* que, por enquanto, é desordem. Em meio à total perplexidade diante do caos-gênese, que se oferece como matéria de sua criação, o poeta ou ficcionista sabe que é dele; é de sua relação funda com o mundo; é de sua palavra, que a Vida depende para ser isto ou aquilo. Sabe que ele é um elo de uma infinda corrente ou rede, vem da origem dos tempos e prosseguirá, enquanto os homens continuarem a tecê-la.

Nas palavras de José Castello: "O escritor deve prosseguir, sem saber já o que deseja encontrar; ou o que poderá construir. Só lhe resta essa atitude, do sujeito que, retido num ambiente às escuras, ainda assim se expõe, se deixa contaminar e, ao mesmo tempo, interfere e reage –ainda que nunca venha a estar muito certo do que está fazendo. Dessa atitude, contra todas as regras exigidas pelo mercado, contra o pessimismo imposto pela eclosão das linguagem virtuais e contra as forças que pretendem se refugiar na volta ao passado, a literatura, venha ela a ser o que vier a ser, poderá perdurar." ("Entramos na era das ruínas". Caderno 2/OESP. 20.out.2001)

Nos anos setenta a noventa, grandes vozes de gerações anteriores escrevem romances (ou ficção-poesia) que revelam a alta maturidade criadora alcançada: Alberto Beuttenmuller, *2012-A Profecia Maya* (1996); Carlos Nejar, *Fausto* (1987) e *O selo da Agonia* (2001); Clarice Lispector, *Água viva* (1973) e *A Hora da estrela* (1977); Claudio Willer, *Volta* (1996); Hilda Hilst, *Fluxofloema* (1970), *Qadós* (1973) e *A Obscena Senhora D* (1982); João Antônio, *Leão-de chacara* (1975); *Malhação do Judas carioca* (1975) e *Dedo Duro* (1982); Lygia Fagundes Telles, *Horas Nuas* (1989); Miguel Jorge, *Pão cozido*

*sob brasa* (1997); Nélida Piñon, *República dos sonhos* (1984) e *Casa da paixão* (1972); Osman Lins, *Avalovara* (1973) Raquel de Queirós, *Memorial de Maria Moura* (1992); outros e outros. Todos fundamentalmente sintonizados com a complexa problemática do nosso tempo. O que mostra que atualmente já não se pode falar em "geração" pelo critério cronológico (data de nascimento) como antes, mas sim pela inserção intelectual/existencial do escritor no tempo que lhe cabe viver.

Devido à enorme quantidade de autores e autoras surgidos nestes últimos anos, nos limitaremos a registrar apenas algumas das diretrizes ou tendências já perceptíveis no panorama geral e, em cada uma, os nomes e obras significativas (do que chegou ao nosso conhecimento!). Claro que tais "rótulos" são meramente didáticos e provisórios, pois o fenômeno está ainda em processo. Cabe lembrar também que, no geral, são as obras que aderem a tal ou tal tendência e não, propriamente o autor, que possa ser classificado de forma definitiva em qualquer delas, pois a cada livro escrito ele pode aderir a esta ou àquela tendência ou problemática. A fragmentação do mundo atual já não permite o autor de "estilo inteiriço", como o passado o permitia.

1. *Literatura ácida*. Violência "fria" ou gratuita. Registro lúdico-indiferente da tragédia humana. Ótica alimentada pela gradativa insensibilidade dos seres, banalização da degradação humana, realizada pelo Sistema. Estética de crueldade: violência explícita ou implícita. Rubem Fonseca, de *Os Prisioneiros* (1963) até os mais recentes: *Romance Negro* (1992) ou *Vastas emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988) ou *E do meio do Mundo Prostituto...etc.*, etc. Patricia Melo, Acqua Toffana (1994), *O Matador* (1995); *E Elogio da Mentira* (1998) e *Inferno* (2000); Marcelino Freire, *Angu de Sangue* (2000); Edyr Augusto, *As Éguas* (1998). *Moscow* (2001); Augusto Ferraz, *Lição para viver* (1981) e *Memória dos condenados* (1983).; Luís Dill, *Lâmina cega* (2001); Luiz Ruffato, *eles eram muitos cavalos* (2001).

2. *Literatura do insolito*, trama centrada no cotidiano comum, mas alterada pelo absurdo, pelo ilógico ou fantástico. Escrita que se engendra numa zona em que se anulam as fronteiras entre sonho e realidade. Em ritmo e tom lúdico ou satírico denuncia-se um homem perdido num mundo despojado de sentido, onde todos os absurdos podem acontecer. Victor Giudice, *Bolero* (1985) e *O sétimo punhal* (1996) Rodrigo Lacerda, *A dinâmica das larvas* (1998); Wilson Bueno, *Manual de Zoofilia* (1991); Pedro Salgueiro, *O peso do morto* (1995) e *Brincar com Armas* (2000); Luiz Roque, *Minicontos Fantásticos I-II* (1995-96); Ivã Ângelo, *A festa* (1976) e *A casa de vidro* (1979); Carlos Ribeiro, *O chamado da noite* (1997) e *O visitante noturno* (2000); Chico Buarque, *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995); Ignácio Loyola, *Cadeiras proibidas* (1981); Nelson de Oliveira, *Os saltitantes seres da lua* (1997).

3. *Literatura carnalizante* que tem como matéria o mundo caleidoscópico em que vivemos. Fusão do real e invenção. Amalgama labiríntico. Colagem de estilos. Cultura erudita amalgamada com lixo cultural. Cinismo, ousadia, erotismo, raiva, alegria. Ótica satírica e amarga. Uilson Pereira, *A trilogia dos boatos* (Nonada, 1983, - Outra Inquisição, 1982 e *A Implosão do Confessionário*, 1984); Roberto Drummond, *A morte de DJ em Paris* (1975); *Hilda Furacão* (1992) e *Cheiro de Deus* (2001) José Agripino de Paula, *Panamérica* (1967); Silviano Santiago, *Stella Manhattan* (1985); Rubem Fonseca, *A coleira do cão* (1965); Lúcia Mccartney (1969); Nilto Maciel, *Punhalzinho Cravado de ódio* (1986); *Babel* (1997); *Estaca zero* (1987). Ronaldo Costa Fernandes, *Concerto para flauta e martelo* (1997) Altair Martins, *Como se moesse ferro* (1999); Altair Martins/Volnyr Santos, *Dentro do olho dentro* (2001); Jair Ferreira dos Santos, *A inexistente arte da decepção* (1996); Valêncio Xavier, *O mez da gripe* (1981)

4. *Literatura metalinguística*. Situações narrativas desenvolvidas a partir da descrença de que a palavra possa expressar a verdade da vida realmente vivida, mas também conscientes de que o vivido, as vivências, o intuído só se tornam realidades

quando expressos pela palavra...Essa consciência e, em geral o "nervo" de toda a literatura contemporânea, mas em alguns autores ela se torna o próprio argumento da trama novelesca. Roberto Velloso Einfler, *Os Quarenta anos do Doutor Stummer* (1988); Rubem Fonseca, "O romance negro" (1992-conto que dá título ao volume); Sérgio Sant'Anna, *Notas de Manfredo Rangel repórter* (1973); *Simulacros* (1977); *Senhorita Simpson* (1989); J. Humberto, *Geo Morfo Sintaxe do riso* (1996);

5. *Literatura metahistórica picaresca ou parodística*. Reinvenção ou desconstrução da "verdade" histórica, provocada pela "descoberta" recente de que "história" e discurso escrito pelas escolhas dos documentos e estilo dos historiadores...assim sendo, a versão histórica herdada poderia ser outra, desde que outras tivessem sido as escolhas, ângulos de visão ou discurso de quem na origem a escreveu. Sinval Medina, *Memorial da Santa Cruz* (1983); *Liberdade condicional* (1980); *Tratado da altura das estrelas* (1997) e *Herdeiro das sombras* (2001); Heloisa Maranhão, *Lucrecia* (1979); *A rainha de Navarra* (1986); Sívio Fiorani, *A morte de Natália* (1981) e *A herança de Lundstrom* (1984); Ana Miranda, *O boca do inferno* (1989); Rita Ribeiro, *Ana Hansen* (1995); Márcio de Souza, *Galvez Imperador do Acre* (1976); *Crônicas do grão Pará* (Tetralogia: Lealdade, Desordem, Revolta e Derrota- anos 90):Deonísio da Silva, *Avante Soldados: Para trás* (1992); *Os Guerreiros do campo* (2000); Rubem Fonseca, *O doente molière* (2000).

6. *Literatura iniciática*. Escrita labiríntica de um Eu em busca da Verdade da Vida, oculta no além aparências. Escritura densa, mescla de memória, atmosfera onírica, empenhada na imersão nas origens, em busca das respostas para a situação limite: "Quem sou eu?" "O que é a condição humana?" É alimentada pelo húmus da memória. Um eu que, diante do enigma da vida, intui que faz parte de algo infinito que o transcende e permanece oculto no mistério.Vicente Cecim, *O Serdespanto* (2001); Ricardo Guilherme Dicke, *Madona dos Páramos* (1981); *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000); Eduardo Sganzerla, *Caminhos que levam para o norte* (2000); Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente* (1999) e *Dois irmãos* (2001), Nicodemus Sena, *A espera do nunca mais* –Saga amazônica (1999) ; Ariano Suassuna, *A pedra do reino/Romance armorial* (1971). Rduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975). João Gilberto Noll, *A Fúria do corpo* (1981); Miguel Marvillia, *Lições de Labirinto* (1989); Walmor Santos, *A Noite de todas as noites* (1999).

7. *Literatura da Danação*. Linha dos "malditos", do eterno conflito entre Deus e o Diabo, entre o solar e o lunar. O destino inexorável. A impotência dos seres em face de um espaço social/geográfico inóspito, sufocante.... Astolfo de Araújo, *Via Carnal* (1996); José Alcides Pinto , *Trilogia da Maldição* (anos 60/80); Raimundo Carrero, *Sombra Severa* (1990).

8. *Ficção de realidade crítica* Escrita-testemuno da vida cotidiana nos pequenos ou grandes centros urbanos, onde convivem os contrastes gritantes; a solidão em meio à multidão; a crescente insensibilidade humana em face do drama alheio; a velocidade, visualidade enganosa e fragmentada; espaço saturado de informações que acabam por não comunicarem nada e reduzindo tudo a uma "geléia geral". Os estilos são os mais variados: do mais lacônico ao mais apulento e verboso.Aricy Curvello, *Os dias selvagens se ensinam* (1979). Diva fu (n) dida (1982); João Antônio, *Leão-de-chacara* (1975); *Malhação do judas carioca* (1975); *Lambões de caçarola* (1977); *Ô copacabana!* (1978); Jorge Pieiro, *Caos portátil* (1999); Fernando Borges, *Milonga porteña* (1983); *Anônimo viajante* (2001); Ignácio Loyola Brandão, *Zero* (1975) *Bebel que a cidade comeu* (1969); *Pega ele, Silêncio* (1976) João Anzanello Carrascoza. *O vaso azul* (c. 1998); João Gilberto Noll. *O Cego e a dançarina* (1980); Luiz Ruffato, *(os sobreviventes)* (2000); *Cunha de Leiradella, Síndromes & Síndromes* (1997).

9. *Ficção memorialista*. Mescla de verdade e invenção. Narrativa de um que eu, através de sua experiência (real ou inventada) testemunha os "desencontros" do tempo que lhe coube viver. Deonísio Silva, *Teresa* (1997); Ignácio Loyola, *O verde Violentou o*

*muro* (1984); *Cuba de Fedel-Viagem a Ilha proibida* (1978); Fábio Campana, *O guardados de fantasmas* (1996); João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo* (1983); João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico* (1989); Walmor Santos, *Arte de enganar o medo* (2001).

10. *Romance policialesco*. Narrativa híbrida que mescla convenções do gênero policial, certo "thrillers" das novelas góticas, o ludismo do romance de aventuras, ingredientes folhetinescos, situações de suspense com desenlaces inesperados ou ridículos. Igácio Loyola, *O anjo do adeus* (1995); Rubem Fonseca, *O caso morel* (1973); Furo & Spallanzani (1985); *A grande arte* (1983); Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Uma janela em copacabana* (2001); Gilberto Beuttenmuller, *O enigma dos 7 dragões dourados* (1994) Fernando Monteiro, *A Cabeça no fundo do entulho* (2000).

**Literatura da contracultura** - A partir dos anos setenta, simultaneamente à produção literária que circula no mercado editorial/comercial convencional, difunde-se entre nós uma abundante e caótica produção (mais libertária do que literária) que circula à margem desse meio. Produção anárquica, vinda dos anos 60, conhecida por diferentes rótulos: "marginal", "alternativa", "independente", "do desbunde", "underground", "emergente", etc. Pode-se dizer que, apesar das diferenças existentes entre as múltiplas manifestações desse movimento libertário, há um fator externo que as identifica entre si: os *canais marginais* ao mercado oficial que as produzem e difundem. Canais criados pela chamada "geração mimeógrafo", que produzia artesanalmente seus textos e os vendia de mão em mão, nas filas de cinema, teatro, portas de bares, etc. Textos irreverentes ou de pura blague que eram recitados em praça pública, em shows ou feiras em que todas as artes se misturavam.

Ao mesmo tempo, sua "unidade", como movimento diferenciado dentro do cenário artístico-cultural da época, reside em sua intrínseca "diversidade", cuja fonte geratriz está nos movimentos libertários (hippies, beatniks...) que, na virada dos anos cinquenta e sessenta (no rescaldo da Guerra Fria) eclodiram nos EEUU e na Inglaterra, espalhando-se como rastilho de pólvora por toda a Europa e, na virada dos anos sessenta e setenta encontram ambiente propício para se espalharem pelo Brasil.

É em confronto com esse "libertário" que varre o mundo dos anos 60, que a nossa literatura marginal dos anos sessenta e oitenta pode ser melhor compreendida. Lembremos, pois, que na Europa e Norte-América, a revolução criadora dos "anos dourados" foi feita pela juventude pós-Guerra Fria, que se rebelou contra os valores consagrados pela Tradição, contra o senso comum e todos os limites impostos por uma Sociedade que naufragava. "É proibido proibir" e "Paz e Amor" tornam-se as palavras de ordem desse movimento de rebeldia, que ampliou os caminhos que haviam sido abertos, no início do século XX, pelo movimento dos "Ismos" (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo...) e depois interrompidos pelas guerras e crises econômicas dos anos 30/50. É nessa esteira apocalíptica/genesíaca que surgem os Beatles; o rock'n roll; os hippies; a geração Beat; os gurus underground; o LSD e demais drogas alucinógenas (em busca de novos estados de consciência e percepção); a falência das ideologias; a sexualidade transgressiva; a violência como auto-afirmação; os grupos homossexuais Women's Lib e Gay Power; os "sex symbols", fusão de música, cinema, poesia, canto, espetáculo, performance, erotismo, alcoolismo, misticismo oriental (na linha budista), etc., etc.

Em meio a esse caos de valores, esses novos "inventores", já despojados de quaisquer ideologias (deterioradas pelas guerras), eram energizados por *nova utopia*: a crença no poder transformador da Arte, da Poesia e a ela se entregaram de maneira radical, -corpo e espírito transformados na altar de uma nova e profana religião (de que são exemplos, os casos-limites de pop-stars como Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e outros, mortos por overdose em pleno apogeu de suas genialidades...)

Lembremos que no Brasil do início dos anos sessenta (inauguração de Brasília e o "milagre brasileiro"), esse surto de criatividade não apresenta o fermento de corrosão existencial peculiar aos europeus e norte-americanos. Pelo contrário, essa explosão do *novo* entre nós, foi energizada pela curtição de viver, que se manifesta nas várias esferas de arte, mas principalmente em três grandes esferas: música, cinema e poesia.

O *boom* da MPB - Música Popular Brasileira -, realizada pelo talento ímpar de uma plêiade de compositores, poetas, letristas, cantores e cantores, orquestradores e grandes gravadoras...abriu novos caminhos para a música brasileira e seu sucesso internacional. Ao mesmo tempo, surge o "cinema novo", fruto do projeto de jovens intelectualizados e politicamente engajados, empenhados em mostrar uma visão crítica do Brasil, que sacudisse as consciências e provocasse uma transformação de base na realidade social brasileira. (Glauber Rocha foi o núcleo gerador desse movimento que abriu novos caminhos para o cinema nacional e ainda está em curso.)

Embora sem a repercussão alcançada na mídia pelos movimentos da música e cinema, difunde-se uma nova poesia: a da "Geração de 60" no Sul e "Geração de 65" no Nordeste. Diferentes e fortes vozes (Carlos Nejar e Marcus Accioly, para exemplificarmos com duas que maior repercussão tiveram no momento) que prosseguem hoje com uma produção de alta categoria e energizada por uma consciência comum: a do "novo épico", -a revalorização do humano, redescoberto para além de sua fraqueza natural, limites e efemeridade, como sendo uma grandeza indestrutível, da qual o mundo, a vida dependem para existirem e perdurarem no tempo.

Claro está que essa visão-de-mundo vitalista não se expressou de modo uniforme por todos. Pequenos grupos da "Geração de 60" optaram por uma linha que hoje chamamos "marginal", -aquela que no decorrer dos anos 70/80 vai ganhar força e se expandir amplamente. Trata-se daqueles que se assumiram como os "malditos" (Claudio Willer, Roberto Piva, Rodrigo Haro, Raul Fiker, Jorge Mautner e outros); e cujas propostas de criação se fundavam no sincretismo literário: surrealismo, existencialismo, anti-autoritarismo, desordem provocativa, hedonismo, fusão das artes (literatura/música/canto etc.) duas figuras de grande força inventiva se destacam nessa rebelião cultural dos anos 60 (e que fecundou os anos 70/80), são eles: Jorge Mautner (dublê de poeta, ficcionista, compositor, cantor, musicista, cineasta, dramaturgo, ator, filósofo, ideólogo descrente das ideologias e defensor do Kaos, como a grande força fecundadora do "novo")e Raul Seixas (poeta, compositor, cantor, fenômeno musical, personalidade esotérica cindida entre demonismo e angelismo) que foi uma labareda no movimento da contra-cultura dos anos 70. Mautner estréia em 1962 com a prosa caótica/seivosa/apocalíptica de *Deus da Chuva e da Morte* ao qual se seguem outros da mesma natureza e que lhe valeram perseguição da Censura do Governo Militar. Seixas estréia, como cantor e músico com o grupo, "Relâmpagos do Rock" no início do anos 60, -grupo que se transforma nos "Panteras". Os caminhos se abrem e Seixas participa dos movimentos underground. Suas composições de poesia e música se multiplicam: *Sociedade Alternativa* (1974); *Que luz é essa?* e *maluco Beleza* 1975; *Há dez mil anos atrás* (1976); *O Dia em que a terra parou* (1978) entre outras.

Enfim, esses "malditos" investem na força do humano e, a seu modo, se apossaram da Palavra, como o grande e ambíguo poder de nomear e fundar o Real do novo tempo que há de vir. Consciência ou crença que continua presente na literatura, através de mil e uma formas, em contraponto com a outra face da moeda: a anti-épica, -a da descrença na palavra e no homem, perdido neste mundo-cão que é o nosso (até quando?).

Consolidam-se nesses anos sessenta os caminhos abertos pela Poesia Concreta (1956) e Poesia Práxis (1959). Na mesma linha de experimentação, surge o Poema-Processo (1967), que prossegue se difundindo. Pode-se dizer que é no rescaldo dessa onda de criatividade dos anos 60, que começa a se manifestar entre nós o

movimento da contracultura. Rescaldo esse, provocado pela crise política que sucede ao Governo Kubitschek: renúncia de Jânio Quadros; Jango na presidência; a esquerda ganhando espaço, o militares e o Golpe de 64. Nessa ordem de idéias, compreende-se que as primeiras manifestações da contracultura entre nós, nos anos 60, tenham sido de cariz ideológico-político: poemas de protesto ou de blague em folhetos mimeografados: os cadernos poéticos "violões de rua"; publicações homossexuais (Snob, 1961); etc. Mas, (como lembra, Leila Miccolis, uma das presenças marcantes no movimento da contra-cultura), "não se tratava apenas de uma *poesia de resistência* ao golpe de 64, já que surgiu antes dele", mas de "uma resistência muito mais ampla, capaz de acabar com *fórmulas* de viver, para criar novas *formas* de vida".

Nesse sentido, pode-se dizer que a "marginalidade literária" não visava (ou visa?) exclusivamente a ruptura com a "norma" consagrada, com o Sistema instituído, mas antes o seu "alargamento" ou rompimento, para nele incluir as suas "margens" ignoradas, o "lixo" deixado de fora do "politicamente correto".

Nos anos setenta, com o endurecimento da Censura e o malogro do "milagre econômico brasileiro" (criado por Kubitschek), a "poesia de resistência" se transforma em "literatura do desbunde". Já não havia espaço para a crença utópica no poder transformador da poesia ou da arte. Talvez a última manifestação dessa crença utópica tenha sido o \*tropicalismo (liderado por Caetano Veloso) que, com os novos ventos, acabou se diluindo na "marginália" (cf. Affonso Romano Sant'Anna. "Música popular e Moderna Poesia Brasileira". 1978). Ainda segundo Leila Miccolis: "Todos acordamos em 1970, bem diferentes de como havíamos chegado em 1960: com o "sonho acabou" da ideologia hippie, rangendo os dentes, maquinando vinganças, inclusive literárias, no plano nacional, e explodindo, como bomba, numa poesia com boa dose de anarquismo ideológico –o chamado desbunde-, postura de oposição a toda a estrutura sócio-política (desde a cultura oficial até os usos e costumes); não confundi-lo com alienação, mas identificá-lo como uma espécie de reação, fruto do desânimo sentido pela forças democráticas, ao verem desarticulados seus planos e projetos." (in Do Poder ao poder. 1987 p.20)

Fermentados pelo espírito do "marginal" ou do "alternativo", multiplicam-se as revistas "nanicas", os "fanzines", jornais e publicações intersistema (Escrita, Anima, Argumento, José e outras). Surgem paralelamente publicações marcadamente artísticas, lideradas por grupos culturais ativos, constituídos por poetas e artistas plásticos, trabalhando intersemioticamente (Verbo, Navilouca, Pólem, Urbano, Poesia em greve, corpo estranho...) todas elas efêmeras. Multiplica-se também a experimentação com a poesia visual, através dos recursos os mais variados: xerografia, computador, holografia, vídeo, cartazes, laser, postais, etc. A temática é sempre crítica, visando o homem e seu estar-no-mundo-cão, o malogro da política, a miséria, os conflitos homem/sociedade, etc. No volume V da série \*Sociedade dos poetas vivos (org. U. Faustino/L. Miccolis 1993) foi reunida uma significativa produção de poemas visuais (Álvaro de Sá, Geraldo Magela, Hugo Mund Jr., Hugo Pontes, Jairo J. Galakade, J. Cardiais, Philadelpho Menezes, Sebastião Nunes e outros).

Na fronteira fluida entre "marginais" e "integrados" surgem poetas que marcaram fundo o panorama da poesia e da arte brasileira na época (Jorge Mautner, Paulo Leminski, Waly Salomão, Torquato Neto/, Chacal, Nicolas Beher, Urhacy Faustino, Luiz Carlos Maciel, Francisco Alvim, Vicente Pércia, Cacaso e outros). Nessa fronteira fluida, fazem-se ouvir também vozes de mulheres que, rompendo com os limites temáticos impostos à literatura feminina, aderem à polêmica corrente da contracultura (Ana Cristina César, Leila Miccolis, Crica, Kátia Bento, Alice Ruiz, Xênia Antunes, Norma Pereira Rego, Lúcia Villares e outras).

Nos anos noventa, o movimento da contracultura acolhe também o Movimento de Arte Pornô que surge pós-Abertura política e, intencionalmente polêmico, instaura a *cultura do corpo* que hoje domina o cenário em que vivemos, no qual tudo foi reduzido a simples produto a ser consumido... No atual cyberspaço, governado pela mídia, a contra-cultura alastrou-se: tudo é performance, vulgarização espetacular do corpo e em meio à salada geral, misturam-se poetas apocalípticos, pornôs, ecológicos, escatológicos, feministas, hetero e homossexuais, místicos, bruxos, etc., etc. O mundo transformou-se num palco caótico...

**Literatura da Negritude** - É nos últimos anos do século XX que a "literatura da negritude" se torna "presença" no cenário brasileiro. Num país de "raízes negras" como o Brasil, como discernir a *literatura da negritude* em meio à literatura brasileira em geral? Literatura que, inclusive, foi escrita desde seus inícios, por um inequívoco contingente de grandes escritores negros ou de ascendência negra? Nessa ordem de idéias, tomamos esse rótulo (por mais discutível que ele seja) como abrangente de toda literatura e demais manifestações artísticas, ligadas aos movimentos negros, e que tenham como tema, alvo ou matéria prima o "ser negro", seja qual for a cor de seu autor ou autora (como é o caso, por exemplo, do contundente e belo livro de poemas, *Zoom Negro* (1972), escrito por Marklos Estate, não-negro). Damos preferência a essa denominação, em lugar de "literatura afro-brasileira", para evitar o equívoco que se vem alastrando de identificar a necessária "volta às raízes", como uma "volta à África" ou como identificação com a luta dos africanos contra o *apartheid* inglês ou o colonialismo luso-africano. Talvez, o principal equívoco dessa identificação esteja no fato de que os africanos lutam pela tomada do poder do Estado, enquanto no Brasil a luta é pela auto-integração do negro na realidade nacional sem discriminação, enquanto cidadão já fruto da miscigenação da qual resultou o brasileiro e, portanto, legitimamente brasileiro e não, africano.

*Literatura de negritude* remete, pois, a uma criação literária que mais do qualquer outra está visceralmente ligada ao complexo social, político e econômico dentro do qual ela se constrói, como força de resistência contra a rejeição (sutil ou ostensiva) de que a negritude tem sido alvo.

Daí que o seu aparecimento, como literatura de grande força, tenha sido tardio: aparece, com presença marcante, apenas na segunda metade do século XX, precedida pelos "movimentos negros" que lhe abriram os caminhos e lhe ofereceram as "armas de combate": a palavra poética, pela qual o ser transcende a sua identidade civil, cartorial ou étnica, para se revelar meramente humano. Mesmo sem rigor histórico, destacamos aqui o lento evoluir desses *movimentos* desde os anos 20/30, quando foi criada a Frente Negra Brasileira (FNB), primeira entidade nacional de defesa dos direitos de cidadania do homem negro e de denúncia ao racismo. Mas a FNB pouco pôde fazer, pois em 1937 foi extinta pelo Estado Novo de Vargas.

Só nos anos 40, surge o movimento cultural que vai marcar a presença negra na realidade brasileira, seja por sua alta categoria artística, seja pela excelente repercussão de crítica e de público que teve no Brasil e no Exterior. Trata-se do Teatro Experimental do Negro (TEM), fundado e dirigido por Abdias do Nascimento, -iniciativa revolucionária na época, e cujo ponto mais alto foi a representação de *Imperador Jones*, um dos grandes dramaturgos norte-americanos, Eugene O'Neill. Coincidentemente, a estréia se deu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, num dia histórico: no 08 de maio de 1945, quando o mundo celebrava o fim da Guerra Mundial.

No papel do ambicioso/enlouquecido imperador negro, o ator e diretor, Aguinaldo Camargo, teve a melhor performance de sua carreira. Por mais de uma década, o TEM apresentou-se em várias cidades brasileiras, sempre com total sucesso de crítica e de público. Encerrou suas atividades em agosto de 1957, com uma peça do próprio Abdias,

*Sortilégio*: um mistério negro. Nela, ele repete a tese há muito defendida, de que os negros precisavam se unir, para juntos conquistarem sua própria cultura e libertação espiritual.

Nos anos do Governo Militar (1964-1980), por motivos óbvios, o movimento cultural negro dispersou-se. Mas o boom da música Popular brasileira, nos anos 60/70, acabou pondo em evidência a necessidade de que o fator "negritude" fosse redescoberto como integrante do magma brasileiro. Aliás, nos anos 70, o problema do racismo emerge à consciência mundial. Em 1973, a ONU (Organização das Nações Unidas) institui a "Década contra o Racismo" (1973-1982); em 1975, é assinada a "Convenção Internacional sobre Eliminação de todas as formas de discriminação racial". No Brasil, essa Convenção é ratificada pelo Decreto Administrativo nº23 (21.06.1977).

Simultaneamente a essas medidas oficiais, expandem-se as vozes negras na literatura, no teatro, no cinema, nas artes em geral. Multiplicam-se as pesquisas, em âmbito universitário, sobre religiões afro-brasileiras e episódios históricos relevantes: *Guerra de Orixá – estudo de ritual e conflito* (1975) de Yvonne Meggie A. Velho; *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social* (1974) de Gilberto Velho; *Bahia com H* (1988) de Antônio Risério; *Tróia negra: a saga dos Palmares* (1998) de Jorge Lanfman; *Quem é quem na negritude brasileira* (1999) de Eduardo Oliveira; *Repensando o sincretismo* (1995) de Sérgio F. Ferretti; etc.

Nos anos 80, ainda no âmbito das publicações, revestem-se de importância os romances auto-biográficos ou memorialistas escritos por negros e não-negros, denunciando o período escuro do governo militar: *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira; *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva; *De Fogo e sangue* de Lia Monteiro; *Inventário de cicatrizes* de Alex Polari de Alvarenga; *Ebulição da escravatura* (antologia); *A Cor da pele* de Adão Ventura; *O Passo de Estefânia* de Núbia Marques; *Reggae-Ijexá* de Hermógenes Almeida; *Atabaques* de Éle Sémog e José Carlos Limeira; *Áxés do sangue e da esperança* de Abdias Nascimento; *Palmares de Krisna e Togo*; *Antologia Mamaluca (2 vs.)* e *História Brasileira* (Novos Estudos sobre Guerrilha Cultura e Estética da Provocação) de Sebastião Nunes; outros e outros. Na virada dos anos 70/80, formam-se grupos, em vários centros urbanos, exclusivamente engajados na literatura e na arte em geral: o grupo Quilombhoje (São Paulo) que, em 1978, funda a revista *Cadernos Negros*, a mais importante na divulgação literária (chegando ao seu 23º número, 2001); o Grupo Negricia (Bahia); Grupo Vissungo (Casa da Cultura Negra/RJ); e outros. Fundam-se novas revistas (Nuvem Cigana, Anima, Música do Planeta...) Surgem bares modernos, onde os recitais de poesia, por negros e não negros, fazem parte da "noite". Multiplicam-se os debates, seminários, encontros...O movimento negro cruza-se com os movimentos da contra-cultura e da literatura marginal, na luta contra as diretrizes elitistas e exclusivamente comerciais da indústria cultural.

Em setembro de 1985, realiza-se em São Paulo o Primeiro Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros (Comissão organizadora: Miriam Alves, Arnaldo Xavier e Cuti). Temas do debate: "Intervenção dos Poetas e Ficcionalistas Negros no Processo de Participação Política" e "Avaliação Crítica da Produção Literária dos últimos dez anos (1975-1985)". Pela primeira vez, escritores negros se reúnem oficialmente para debater a importância da criação e o problema da edição/distribuição das obras, -problema, desde sempre, o verdadeiro "calcanhar de Aquiles" da produção literária em geral. As discussões envolveram também a presença do negro, enquanto cidadão, na literatura. Ou melhor, a relação do processo criativo com o Movimento Negro. Esse Primeiro Encontro marcou historicamente uma divisão muito clara entre a *criação individual* e isolada e a *criação engajada*, -a de um *eu* consciente de ser parte complementar do *outro*. Nesse sentido, se é verdade que grupos do movimento negro atuam politicamente junto às esferas de poder para, a curto e médio prazo, conseguirem

espaços que lhes são devidos, como cidadãos, já no âmbito da criação literária, o engajamento é de outra natureza: identifica-se com uma das forças mais atuantes na literatura pós-moderna: a força de um *eu* consciente de que é de sua palavra, em relação dinâmica com a existência do outro, que depende a construção e continuidade da vida.

É o que disse textualmente, Miriam Alves, no Primeiro Encontro, em 1985: "Acredito que a literatura, o poema, a ficção não irão fazer a revolução. *A literatura é a própria revolução*, tem frente de batalha e de atuação." (grifos nossos). Naturalmente ainda é reduzida a produção literária da negritude, mas já conta com nomes como: Sebastião Nunes, Adão Ventura, Cuti, Fausto Antônio, Éle Sémog, Paulo Colina, Joel Rufino dos Santos, Arnaldo Xavier, Oswaldo de Camargo, além dos já citados anteriormente e outros e outros.

*At last but not the least...* chegamos enfim ao mundo feminino. Cumpre destacar a atuação do segmento negro engajado no Movimento Feminista Brasileiro e o quase ignorado movimento das escritoras negras que, desde as primeiras horas, têm colaborado com seus companheiros de luta. Enfrentando sempre condições mais adversas do que os homens (como também acontece com as não-negras), as mulheres negras, em termos quantitativos, têm ainda muito pequena representação no panorama da literatura da negritude. Mas há mais de uma década, vêm surgindo poetas, ficcionistas e ensaístas (com formação universitária e participantes de movimentos negros também no Exterior), cuja produção, principalmente veiculada em revistas dos grupos, representa uma significativa participação na luta pelo reconhecimento do valor humano/político do "ser negro" no mundo em transformação.

Em 1995 é publicada a antologia bilingue (port./ingl.) *Finally... us/Enfim... nós*, -resultante da pesquisa desenvolvida no Brasil, entre 1989-1994, pela pesquisadora norte-americana negra, Carolyn Richardson Durham (bolsista da Fundação Fulbright e do Consórcio de Estudos Africanos e Latinoamericanos da Michigan University), que teve a colaboração das brasileiras: Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro e Sônia Fátima da Conceição.

No substancial prefácio escrito por Miriam Alves, temos uma expressiva síntese do percurso histórico da mulher escritora negra, participante dos movimentos e reivindicações culturais, desde as primeiras horas. Fazendo suas as palavras do jornalista, Paul Sínger, ela conclui: "O ato de escrever feminino gera controvérsias e senões. A escritura não deve estar sujeita a rótulos que a limitaria, os rótulos "poesia masculina" e "poesia feminina" soam ambos redutores, desde que a poesia, sem adjetivações restritivas, impõe-se em dimensões mais fortes. Entretanto para fazermos justiça ao material poético ante o qual nos debruçamos, temos que admitir que aí se registra uma "movimentação" história específica, uma pulsão histórica particular, na medida em que os *textos poetizam uma vivência peculiar à mulher*." (grifos da autora)

Por ordem alfabética, a antologia *Enfim... nós* inclui poemas de: Alzira Rufino, Andrea Cristina Rio Branco, Celinha, Conceição Evaristo, Eliana Potiguara, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Gilzete Marçal, Lourdes Chytta, Lourdes Teodoro, Maria da Paixão, Marta André, Miriam Alves, Roseli Nascimento, Ruth Souza, Sônia Fátima da Conceição e Terezinha Malaquias. Acompanham os poemas, os respectivos currículos que atestam a significativa atuação de cada uma no movimento cultural em curso...e na criação da *literatura da negritude*.

**Literatura Feminina** - Entre os fenômenos mais significativos, no âmbito da literatura, que marcaram o último lustro do século XX, entre nós, está a expansão da literatura escrita por mulheres. Produção de alta categoria e que, nestes últimos anos, já não está restrita a grandes figuras isoladas, como aconteceu nos primeiros anos do século (Gilka Machado, Colombina, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa...), ou ainda nos anos 40/50,

com Raquel de Queirós, Dinah Silveira de Queirós, Helena Silveira, Lygia Fagundes Telles e algumas outras. Sendo importante destacar que dessa geração que se iniciou na primeira metade do século, Raquel de Queirós e Lygia Fagundes Telles prosseguiram produzindo e acompanhando a evolução dos tempos: da primeira, destaca-se *O Memorial de Maria Moura* (1992) e da segunda, *As Horas Nuas* (1989). Destaque-se ainda o pioneirismo de Clarice Lispector, "primus inter pares", que se inicia nos anos 40 (*Perto do Coração Selvagem*, 1944), antecipando de muito a problemática existencialista, que só nos anos 60 iria se difundir amplamente entre nós.

É a partir da década de sessenta que surge uma plêiade de poetas, ficcionistas, dramaturgas, ensaístas...com uma produção (tal qual a dos homens) em perfeita sintonia com os novos tempos em acelerada mutação. Saindo do círculo predominantemente subjetivo-lírico-amoroso que, no geral, caracterizava a escrita feminina tradicional (exceção feitas às grandes vozes referidas), a nova escritora se integra na multiforme problemática do mundo atual e mostra, à exaustão, que já se tornara impossível ignorar que a "velha ordem" fôra irremediavelmente rompida e que não havia "caminho de volta" à vista. Entre os vários artigos, estudos e ensaios publicados acerca dessa revolução feminina em processo, destacamos a presença de Heloneida Studart (romancista e política, de grande força) e seus escritos polêmicos, dos anos 70: "Mulher, objeto de cama e mesa"; "Mulher a quem pertence teu corpo?" e "Mulher, brinquedo de homem?". Os títulos falam claramente do conteúdo.

Na mesma época, Mariana Colasanti dizia: "Somos mutantes, mulheres em transição...", frase que sintetiza o eixo problemático em torno do qual gira a literatura feminina pós-moderna. Nos anos 70, -prosseguindo nos caminhos abertos pela literatura dos anos 60, mas já sem a paixão das lutas e reivindicações daqueles "anos dourados", a literatura escrita por mulheres (tal como a dos homens, por razões quase equivalentes) mostra um ser à deriva, desencantado, num mundo fragmentado que se multiplica por mil e uma formas, sons e cores desconexas. Por esse mundo perambula um *eu*, ora perdido nos labirintos existenciais, ora aprisionado em um cotidiano amorfo. A poesia e ficção dos anos 70/90 mostram a ruptura da própria estrutura do discurso cultural. Nele se faz ouvir a voz de uma mulher que pergunta por seu próprio *eu* em relação ao *outro*; ora aprisionada pela parafernália tecnológica, ora entregando-se às forças eróticas, agora livres de interditos... Em qualquer desses caminhos, ela fala sempre do "ser feminino", ora recusando criticamente a condição-de-mulher, consagrada pela Tradição judaica-cristã-patriarcal, que a aprisionou desde o princípio dos tempos (pura/impra, santa/demônio, "rainha do lar", mas escrava do homem...); ora satirizando, com displicência, a liberdade conquistada, mas sem espaço para ser exercida. Entre os muitos exemplos desse desencanto displicente e cortante ironia, leiam-se *Os dias gagos* (1999) ou *Corola* (2000) da novíssima Claudia Roquette-Pinto. Aliás são inúmeras as vozes em tom maior que testemunham estes tempos recentes. Muitas delas, vindas de décadas anteriores prosseguem com uma produção altamente depurada quanto à forma e ao adensamento da problemática. Entre elas, destacam-se: Nélida Piñon, *A Casa da Paixão* (rom. 1972); Clarice Lispector, *Água viva* (rom. 1973); Stella Leonardo, *Amanhecida* (p. 1974); Olga Savary, *Sumidouro* (p. 1977); Helena Parente Cunha, *Mulher no espelho* (rom. 1983); Maria Alice Barroso, *A Saga do cavalo indomado* (rom. 1988); Yêda Schamaltz, *Baco e Anas brasileiras* (1985); Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D* (rom. 1982); Neide archanjo, *Pequeno Oratório do poeta para o Anjo* (p. 1997); Marly de Oliveira, *A força da Paixão & Incerteza das coisas* (p. 1984); e outras.

Entre as poetisas estreadas nos anos setenta e oitenta, destacam-se Adélia Prado *Bagagem* (1976); Heloisa Maranhão, *Castelo Interior & Moradas* (1974); Stella Leonardo, *Amanhecência* (1974); Lara Lemos, *Para um rei surdo* (1973); Ana Cristina César, *A teus pés* (1982); Lenilde Freitas, *Esboço de Eva* (1989); Maria Carpi, *Nos Gerais da dor*

(1990); Leonor Scliar Cabral, *Memórias de Safarad* (1994) Myriam Fraga, *O livro de Adynata* (1973) e outras.

Entre as ficcionistas que se iniciam nos anos setenta à noventa, destacam-se: Marina Colasanti, *Zoológico* (1975); Heloisa Maranhão, *Lucrecia* (1979); Márcia Denser, *Tango Fantasma* (1970); Patrícia Bins, *Jogo de fiar* (1983); Lya Luft, *As Parceiras* (1980); Lia Monteiro, *De Fogo e sangue* (1981); Betty Milan, *Sexopuhuro* (1981); Joyce Cavalcante, *Inimigas íntimas* (1993); Myriam Campello, *Cerimônia da noite* (1973); Ana Maria Martins, *Trilogia do emparedado* (1973); Stella Carr, *O Homem do sambaqui* (1975); Sônia Coutinho, *Uma certa felicidade* (1976); Julieta Godoy Ladeira, *Entre lobo e cão* (1977); Helena Parente Cunha, *Os provisórios* (1978); Márcia Kupstas, *Casos de sedução* (1987) e uma plêiade de novíssimas como Cíntia Moscovich, Valéria Assis, Claudia Roquette-Pinto, Leila Romero, Luiza Lobo, Claudia Monteiro de Barros e outras.

Mesmo por uma análise superficial dessa produção, ressalta que os principais problemas ali atuantes arraigam no questionamento do ser e de seu estar-no-mundo, bem como no experimentalismo formal, ou melhor, na consciência atual de que o Erotismo é a grande força realizadora do ser e que a palavra é o agente nomeador/criador por excelência e dela depende o "novo real" a ser descoberto por todos. Essa multifacetada problemática (patente igualmente na escrita de homens e mulheres) dinamiza a poesia e a ficção através de inúmeros recursos tais como: a técnica da montagem, que explora a intertextualidade; a da metalinguagem (escrita voltada sobre si mesma); a multiplicação do focos narrativos (polifonia de vozes); o registro labiríntico substituindo a estrutura narrativa linear; a ambiguidade do perfil das personagens; etc.

Entre as diretrizes temáticas dominantes, destacam-se: a preocupação com as "raízes", com a recuperação/invenção da história, da fala arcaica e das origens, onde estaria talvez a "chave" para a compreensão do hoje, cujo sentido último se perdeu com a destruição do fundamento sagrado do mundo antigo. Nesse sentido, a literatura redescobre os mitos; é atraída pela alquimia como arcaico processo transformador da matéria: etc., etc. Na raiz desses novos processos criadores, está a busca de integração da palavra poética ou ficcional no processo histórico em evolução. Ou talvez a tentativa de se redescobrir a condição humana, como parte essencial de um infundável encandeamento de elos que perpetuam a vida. E mais, a redescoberta da mulher, agora intuída não só como algo fundamental no processo da vida, mas também como o grande eixo de equilíbrio do mundo (pois ela é a célula mater da família, sem a qual não há mundo organizado).

Conclusão: a literatura escrita por mulheres (tal como a que hoje é escrita pelos homens) está fundamente sintonizada com as transformações em processo no mundo...o que pode diferenciá-las entre si é o modo de sentir, de vivenciar ou reagir às emoções, situações, experiências, etc., etc, de que a aventura humana é feita. Os graus de densidade ou domínio da arte de transfiguração literária dependem do gênio específico de cada escritor/escritora e não, do gênero masculino ou feminino a que pertençam (desde que formados em iguais condições de cultura). Na verdade, como sabemos, homens e mulheres são manifestações de vida, específicas, que se complementam para que a humanidade exista e a vida se perpetue no tempo. É o que certa linha literária vem tentando dizer...

**Literatura Infantil** - No século XX, a literatura escrita para crianças sofreu um transformação radical: de exemplar, conservadora e repetitiva que era (legitimadora dos costumes e valores consagrados pela sociedade herdada do século XIX), passa a ser questionadora, libertária e inventiva. Essa transformação começou nos anos 20/30, com Monteiro Lobato e seu primeiro livro, *A Menina do narizinho arrebitado* (1920), cujo total

sucesso com a criançada e os adultos abriu caminho para os outros títulos e se tornou o marco histórico da criação da nova literatura infantil brasileira.

Já "respirando" os ares revolucionários do Modernismo (que se manifesta entre nós em 1922, na Semana de Arte Moderna em S. Paulo), Monteiro Lobato transforma o mundo real, cotidiano, bem conhecido das crianças, num mundo maravilhoso onde a vida se tornava uma aventura fantástica. Dentro da visão modernista da época, Lobato anula as fronteiras entre o mundo concreto e limitado (o sítio em que as personagens vivem) e o mundo do maravilhoso (o dos contos de fada, onde vivem Branca de Neve, Pinóquio, D. Quixote, etc.) e da fusão entre esses dois mundos –o real e o imaginário- surge o Sítio do Picapau Amarelo, que até hoje (2001) continua a encantar crianças e adultos. Entretanto houve interrupções nesse encantamento e atração, devido às circunstâncias adversas que surgiram em períodos posteriores.

Nos anos 40/70 (período chamado de pós-lobatiano e que, historicamente, correspondeu ao período da Guerra e Pós-Guerra), essa aventura libertária proposta por Lobato vai ser refreada, e a literatura infantil brasileira volta a ser, de certo modo, controlada pelas forças conservadora que ganham terreno (na literatura "adulta" predomina o movimento regionalista, de denúncia social, com Jorge Amado, Lins do Rêgo, Raquel de Queirós, etc.). O "libertário" é disciplinado por uma consciência nacionalista e participante. Portanto os anos 40/70, no âmbito da Literatura Infantil, corresponde a uma fase de repetição do já-visto; o ideário lobatiano foi como que travado, em obras engajadas na proteção dos bons costumes. No âmbito da literatura "adulta", uma onda de inovação tem início dos anos 60...mas não alcança de imediato a produção para crianças, pois as novas propostas de comportamentos, linguagem, idéias, etc., etc. precisavam amadurecer, para poderem ser expressas em linguagem simples, lúdica e acessível à mente imatura dos leitores-aprendizes. Essa expressão só vai ser alcançada nos anos 70, quando esse "novo" comportamental e lingüístico já amadurecera e permitia a criação das formas experimentais acessíveis às crianças. Acontece então o chamado "boom" da literatura infantil dos anos 70.

Entre as primeiras publicações que surgem como novidades, fazendo grande sucesso entre pequenos estão: *O gênio do crime* (1969) e *O caneco de prata* (1971) de João Carlos Marinho; *O rei de quase tudo* (1974) de Eliardo França; *Os colegas* (1972); *Angélica* (1973) e *A bolsa amarela* (1976) de Lygia Bojunga Nunes; e *Fada que tinha idéias* (1975) de Fernanda Lopes de Almeida; *Códigos para mensagens secretas* (1974) de Mary & Eliardo França; história populares e picarescas recriadas por Ana Maria Machado: *Bento que Bento é Frade* (1977); etc.; *Nicolau tinha uma idéia* (1977) de Ruth Rocha que, á frente de uma grande editora, desde 1974, vinha organizando dezenas de coleções de livros infantis, que se tornaram best-sellers e lançaram grande número de escritores já hoje consagrados.

Mas foi no pós-1978 (coincidindo com a revogação do Ato Institucional-5 que, desde 1968, instituiu a censura do país) que os novos caminhos da literatura infantil se expandem amplamente, e ela passa a ser uma das grandes presenças, não só no panorama da cultura brasileira, como também, no âmbito do Ensino e da Educação. Em 1978, pouco antes da revogação do AI-5, Ruth publica *O Reizinho Mandão*, verdadeira sátira aos poderes despóticos, e dá início à 'Série dos Reizinhos" que atraiu uma multidão de leitores e de escritores que exploraram esse rico filão temático (hoje já esgotado como invenção literária).

Na linha da "desconstrução" da tradição, surge *História meio ao contrário* (1978) e que dá início a uma literatura de ruptura com a estrutura tradicional dos contos de fadas ou contos maravilhosos e que propõe uma nova reflexão lúdico-séria sobre "verdades" herdadas e tidas como absolutas. Todos os temas e problemas do mundo atual em transformação estão presentes, sob mil diferentes formas, na literatura destinada às

crianças e jovens. O alvo da literatura agora é a formação da mente e da personalidade integrada do leitor-aprendiz; é levá-lo a se auto-descobrir como parte essencial do mundo a que pertence.

A partir dos anos 70/80, a Literatura Infantil se torna objeto do maior mercado editorial do país, revelando dezenas de criativos escritores que, sintonizados com os grandes problemas do ser humano nestes tempos cibernéticos, estão tornando-os acessíveis aos pequenos, levando-os através do prazer e da "festa" da leitura a se tornarem conscientes do lugar essencial que cada ser ocupa no mundo. Daí a literatura ter-se transformado no grande instrumento dos novos métodos de ensino que, centrados no "eu" do aluno e no domínio que ele deve alcançar sobre a palavra, procuram oferecer novas visões-de-mundo áqueles a quem, em futuro próximo, cabe reordenar o mundo em caos.

Criativa fusão da linguagem verbal com a linguagem visual, os livros infantis pós-modernos, com seus jogos de palavras e imagens, revelaram simultaneamente grandes criadores de textos e uma plêiade de artistas plásticos que, nestes últimos anos, ganharam renome internacional, como ilustradores: Eliardo França, Gian Calvi, Regina Yolanda, Michele Iacocca, Humberto Guimarães, Rogério Borges, Eva Furnari, Ângela Lago, Ciça Fittipaldi, Helena Alexandrino, Ana Raquel, Marilda Castanha...outros e outros. Esses são alguns dos novos artistas que já se consagraram, em meio a dezenas de outros que continuam surgindo; nomes que vêm respondendo pela alta categoria dos livros infantis e juvenis brasileiros, cujo valor sendo amplamente reconhecido em âmbito nacional e internacional.

Há muito, a Literatura Infantil deixou de ser vista como um "gênero menor", para se firmar como um dos mais fecundos elementos formadores da mente e da visão dos imaturos, que serão os adultos de amanhã, em um mundo que se transforma de minuto a minuto..

### **LITOGRAFIA, LITOGRAVURA**

Estampa e técnica de gravura em plano (planografia), executada sobre pedra calcárea ou porosa, criada por Aloys Senefelder, em 1798, inicialmente destinada à reprodução de partituras musicais. Senefelder denominou a técnica de "impressão química". Baseada no fenômeno da repulsão entre a tinta graxa e a água, consiste na realização de desenho sobre a pedra, por meio de lápis ou pincel oleoso, e sua fixação por agentes químicos. Em seguida, molha-se a pedra. Como resultado, a área desenhada repele a água, enquanto a pedra a absorve. Aplica-se então uma tinta oleosa que irá aderir apenas ao desenho. Por fim, procede-se à impressão em prensa móvel, obtendo-se uma imagem invertida ou especular do desenho original. Atualmente, utilizam-se também chapas de plástico ou de metal. Goya deu prestígio à litogravura artística, produzindo uma série famosa de cenas de touradas, assim como Delacroix, ao ilustrar a edição francesa do Fausto, e Daumier, que a empregou em grande parte de sua obra. Posteriormente, impressionistas como Manet e Degas fizeram experiências com cores. Toulouse-Lautrec também a utilizou regularmente para a criação de seus cartazes, da mesma forma que Picasso, que a preferia, no entanto, em branco e preto. O mesmo que Planogravura.

### **LIVING THEATRE**

Grupo teatral e comunitário norte-americano, criado por Judith Malina e Julian Beck em 1947, mas cuja estréia ocorreu somente em 1951. Teatro de explorações formais, e igualmente político (Malina foi aluna de Erwin Piscator), engajado e de provocação, o *Living Theatre* optou desde cedo por uma estética cuja linguagem, ou, mais exatamente, o texto dramático, fosse literariamente contemporâneo e transgressor – à maneira de Gertrude Stein, Cocteau ou Jarry –, e ainda radicalmente sociopolítico (sob influências de

Brecht, Goodman e Gelber), mas numa vertente anarquista. Mais tarde, a influência de Artaud e de seu teatro como “delírio comunicativo”, tornou-se preponderante. Em certas peças, utilizou conjunto de fonemas desconexos, ou “elementos pré-verbais”, mesclados a textos, bem como seqüências de cenas aleatórias, sob inspiração de John Cage, escolhidas por jogos de dados e, assim, modificadas a cada representação em particular. Contrário à ilusão da cena teatral, e, de certa forma radicalizando a idéia de “distanciamento crítico”, a encenação deveria sempre provocar respostas de evidente reação emotiva na audiência, pressupondo que o espectador não devesse ser apenas um contemplador ou assistente passivo. Chegou-se, por vezes, como na peça *Faustina*, a acusar o auditório de não impedir a morte da heroína. Desejava-se, portanto, que a platéia não apenas tomasse consciência dos conflitos dramatizados, mas que agisse de modo prático e visceral. Personagens e enredo exteriorizavam-se sobretudo como possibilidades reais e cotidianas, a fim de se exigir um posicionamento sociopolítico. O grupo atuou nos Estados Unidos entre 1951 e 1963, fora da Broadway, em meio a círculos restritos de contracultura ou universitários, dependendo de contribuições particulares de aficionados. O caráter anarquista da companhia, aliado a demonstrações públicas de protesto político contra instituições e valores americanos, provocaram reações do governo e da justiça, culminando com a prisão de seus mentores em 1963. A partir desta data, e também por motivos financeiros, o grupo se deslocou para a França, optando então por trabalhos de criação coletiva (como *Frankenstein* e *Paradise Now*), mais gestuais ou físicos do que verbais. A convite do Teatro Oficina, o *Living Theatre* esteve no Brasil entre julho de 1970 e agosto de 1971, promovendo “happenings” em praças e escolas, até seus atores serem presos pela ditadura militar vigente. Na época, escreveu o crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld: “Considerando sua missão combater os males de nossa ‘sociedade administrativa e massificada’, assim como os vícios de uma civilização que se lhes afigura cerebral, fragmentada e esquizofrênica, o *Living Theatre* empenha-se em transmitir a mensagem de um mundo habitável, livre, pacífico, purgado da influência demoníaca do dinheiro... Do ponto de vista teatral, não se pode deixar de nutrir dúvidas em face de um projeto essencialmente místico, cujos expoentes aspiram a um tipo não muito bem definido de santidade. Já Peter Brook declarou que o grupo, visando, sem tradição e sem fonte sagrada, à santidade, se vê forçado a recorrer a muitas fontes e tradições: ioga, psicanálise, livros esotéricos, ondas moderninhas, descobertas e inspirações pessoais, num ecletismo extremamente precário. O grupo vive numa atmosfera de LSD e ocultismo, de regime vegetariano e credence astrológica, de taoísmo e hinduísmo, de cabala e outros misticismos, tudo se confundindo num coquetel espiritual bizarro...”. A companhia retornou aos Estados Unidos em 1975 para a montagem da peça *A Torre do Dinheiro* e, na seqüência, voltou à Europa para participar de festivais. Instalou-se na Itália, Reggio Emilia, local em que permaneceu até 1984. Um ano depois, Julian Beck morreu de câncer. Malina remontou a companhia, novamente nos Estados Unidos, no período de 1989 a 1992.

### **LIVRE-ARBÍTRIO**

Expressão e conceito derivados da filosofia (discussões sobre a liberdade e a vontade), e que ganhou um tratamento de particular importância na teologia e na filosofia cristãs, por dizer respeito às escolhas humanas face aos preceitos e à graça divinas. Foi definido por Santo Agostinho (*Enchiridion*) como “a faculdade da razão e da vontade por meio da qual escolhe-se o bem, mediante o auxílio da graça, ou o mal, em sua ausência”. Para Agostinho, o livre-arbítrio encontra-se na intercessão de três aspectos: da vontade humana, do mal moral e da graça divina. Embora toda a criação seja obra de Deus, o mal – de um ponto de vista ontológico – corresponde justamente a um “não-ser”, ou seja a uma ausência. O mal é sim uma ação humana moral, derivada da má vontade e que

redunda em pecado. Já o livre-arbítrio consiste na possibilidade consciente de decidir eticamente para o bem ou para o mal. Mas no caminho da salvação, há que se receber, ainda, a graça divina. Assim, “há em nós o livre-arbítrio para fazer o mal e para fazer o bem”, mas a intercessão de Deus, por meio da graça, é indispensável à salvação, em decorrência do pecado original que, uma vez cometido, estendeu-se, solidariamente, a toda a humanidade. Por conseqüência, o bom uso do livre-arbítrio é condição necessária, mas não suficiente para se alcançar a verdadeira liberdade cristã, cujo sentido mais profundo constituiria o “estado de bem-aventurança eterna, já isento de pecado”. Contra as idéias agostinianas, Pelágio defendeu a exclusividade do livre-arbítrio como opção consciente daquele que evita os pecados e assume pessoalmente os ensinamentos e os exemplos do Cristo, pois que a graça da vida é infusa em toda a criação e os pecados são cometidos por ações subjetivas. Logo, jamais poderiam ser herdados, pois: Adão nasceu mortal e teria morrido mesmo sem o pecado; a culpa de Adão lhe foi exclusiva; a inocência infantil indica que a culpa não se transmitiu ao gênero humano; e a ressurreição de Cristo não eliminou a condenação dos ímpios. São Tomás de Aquino explicita, por sua vez, que o “*liberum arbitrium*” não constitui nem um ato, nem um hábito em si, mas uma forma cognitiva ou juízo moral que orienta a escolha, a seleção de um ato futuro, expresso pela vontade (“*voluntas*”). É uma potência para agir, na qual estão inclusos apetites (desejos) e elementos racionais: “O livre-arbítrio é a causa do movimento porque por ele o homem determina-se a agir”. E embora a primeira causa do movimento seja Deus, o criador não impede a autocausalidade do agir humano. Erasmo de Roterdã, sob influência de Pelágio, o definiu como “um poder da vontade humana por meio do qual o homem pode consagrar-se às coisas que conduzem à salvação eterna, ou então a afastar-se delas”. Sua concepção foi criticada por Lutero, para quem somente o livre-arbítrio é incapaz de salvar o homem, pois que o mal é mais poderoso que a natureza humana. Logo, sem a interferência da graça não haveria salvação. A disputa entre graça divina e livre-arbítrio reacendeu-se no século XVII, na França, opondo os jansenistas aos jesuítas. O convento de Port-Royal, fundado em 1634, tornou-se o centro de difusão das pregações de Cornelius Jansenius, bispo de Ypres, para quem o pecado original constituía a base da religião cristã. Seguindo as opiniões de Agostinho e aceitando implicitamente as de Lutero e Calvino, Jansenius acreditava que a graça divina era a única possibilidade de redenção. Optava, conseqüentemente, pela predestinação redentora. E mesmo assim, para que ela se efetivasse, deveria ser preparada por uma rigorosa conduta moral e vida ascética. As concepções de Jansenius foram combatidas veementemente pelos jesuítas, crentes na possibilidade de que as obras meritórias e caritativas, bem como o arrependimento sincero trouxessem ao ser humano a possibilidade de salvação. Blaise Pascal, que adotara o ponto de vista jansenista, chegou a escrever as 18 Cartas Provinciais, de enorme repercussão no século. Mas os jesuítas conseguiram impor as idéias mais clementes do livre-arbítrio, obtendo a aprovação papal às suas doutrinas em 1653, por meio da bula “*Cum occasione*”. Ainda assim, só em 1709 o convento de Port-Royal foi abolido. Mais popularmente, tem como significado a possibilidade de exercer-se um determinado poder, sem outras justificativas senão a vontade de quem o detém. A esse respeito, existe a expressão “Asno de Buridan” e que se refere a um paradoxo atribuído ao filósofo escolástico Jean Buridan. Para criticar a idéia de que uma escolha moral não se restringe a uma opção indiferente, sugeriu a seguinte hipótese, tratada humoristicamente: “Um asno que tivesse à sua frente, à mesma distância, dois feixes de feno, exatamente iguais, não saberia manifestar uma preferência por qualquer deles e, por isso, morreria de fome”. Para Buridan, a vontade deve seguir, em princípio, um juízo intelectual, mas quando o intelecto julga dois bens como iguais, entra em cena a liberdade, que consiste em se poder suspender o juízo e proceder a uma escolha deliberada (liberdade que o asno não teria). Baruch Spinoza (Espinoza), analisou

o livre-arbítrio a partir da idéia grega de “autopraguia”, ou seja, de “causa de si mesmo”. Da mesma maneira que Deus (ou a Natureza) age necessariamente, e não por contingência ou vontade mutável, o livre-arbítrio, no homem, constitui o poder de autodeterminar-se, de agir não premido por contingências ou por escolhas externas que se alternam (o que lhe retira a liberdade), mas de modo necessário, isto é, em perfeito acordo com sua natureza intrínseca.

## LIVRO

**Origem** - Do fenício *Byblos*, cidade de onde se exportava o papiro, suporte para a escrita, pelo grego *biblion*, livro ou conjunto de escritos, bem como pelo latim *liber*, *libris*, este último, originariamente, entrecasca de árvore.

Surgiu, no entanto, na China e, quase concomitantemente, na Coréia, por volta do segundo milênio a.C., sendo elaborado tanto em folhas de palmeira, cascas de árvore e tábuas de madeira, como em papel e seda. E igualmente na Mesopotâmia, na forma de placas de argila.

Quando confeccionados em pergaminho, ou seja em pele raspada e polida de carneiro, cabra ou bezerro (técnica utilizada nas regiões da Ásia Menor, Grécia e Roma), o livro tinha a forma de um rolo contínuo e a denominação de “volume”, sendo utilizado apenas um de seus lados. Mas já na época de Augusto, passou-se a recortar o rolo em folhas quadradas ou retangulares e costurá-las à maneira de cadernos, denominados *codices* (plural de *codex*), o formato adotado pelos cristãos para a propaganda evangélica.

**Período monástico** - A fase que se estende da queda do Império Romano até o século XII, os historiadores a denominam de *período monástico* do livro. Ou seja, é no interior dos mosteiros, abadias e conventos pertencentes às diversas ordens católicas que o universo literário se produz e se mantém. Vários desses centros eclesiásticos dispunham então de seus *scriptoria* (escritórios ou locais de escrita), nos quais monges especializados eram incumbidos de compor, de maneira manuscrita e sobre pergaminhos, obras religiosas, filosóficas ou propriamente literárias, antigas e contemporâneas, assim como proceder à lenta e paciente copiagem daquelas que lhes fossem solicitadas por encomenda. Assim, a uma economia restrita e feudal (a oração para os homens da Igreja, a espada para os senhores da guerra e o trabalho do campo para o servo), correspondeu uma cultura livresca fechada, subsidiariamente destinada aos clérigos e, muitas vezes, auto-assumida como trabalho de penitência (observação do historiador Jacques Le Goff). É preciso reconhecer-se, todavia, o papel inegável e meritório da Igreja Católica na conservação de textos fundamentais para a cultura ocidental.

**O papel das universidades e dos intelectuais** - Já em meados do século XIII, com o desenvolvimento de cidades livres, a fundação das primeiras universidades européias e o surgimento, ainda que incipiente, de uma pequena classe leiga de leitores urbanos, sobretudo professores e estudantes, modificaram-se substancialmente as condições de composição, cópia e difusão do livro. E a ele esteve associado o *intelectual*, que em um território urbano de maior mobilidade social e divisão do trabalho, pôde se dedicar (apesar de enormes dificuldades) à exploração do conhecimento teórico e ao saber como valores e finalidades de sua existência. O livro foi e continua a ser o veículo e a obra dessa aventura espiritual, de investigação das palavras (das *voces*) e das coisas (*res*). Uma fórmula tornou-se provérbio na época: “O exílio do homem é a ignorância; a sua pátria, a ciência” (Honorius d’Autun). Havia que se evoluir no ofício de escrever, de recuperar, comentar, ensinar e difundir. E o mundo acadêmico veio a ser o reduto dessa expansão.

Para que se tenha uma rápida imagem do progresso do livro e da leitura, basta lembramos a fundação das faculdades de Salerno (medicina) e de Bolonha (direito) no século XI (esta última contava dez mil estudantes dois séculos depois). No século XII foram criadas as universidades de Paris, Montpellier, Oxford e Cambridge. Na seqüência, Pádua, Nápoles, Siena, Toulouse, Salamanca, Coimbra, Praga, Heidelberg e Erfurt. Tais centros já estavam abertos à recepção de estudantes e de professores de toda a Europa e, gradativamente, foram adquirindo privilégios e conquistando direitos especiais, como o reconhecimento de autonomia e administração própria, mantidas pelo *rector scholariorum* – o reitor.

Pois foi aí que se renovou e se estendeu a produção textual. Cada centro, para agilizar a manufatura dos livros, estabeleceu ou passou a contratar uma oficina particular, contando com o trabalho profissional e especializado de artesãos copistas, clérigos ou laicos. Dispunha também de funcionários subalternos para a organização interna das bibliotecas (os *suppôts*) e da figura do livreiro (*stationarius*), incumbido de mandar copiar os textos e responsabilizar-se pela sua circulação e provimento (empréstimo e venda) – profissional misto de agente literário, comerciante e bibliotecário. Neste sistema de multiplicação e comércio, as autoridades universitárias destacavam primeiramente o **exemplar**, ou seja, o modelo aceite como texto original ou padrão. Seu empréstimo para cópia (de estudantes, professores e instituições congêneres) era pago e o exemplar retornava às mãos do livreiro, para ser novamente colocado em disponibilidade. Traduziam-se e se copiavam Aristóteles, Euclides, Ptolomeu, Hipócrates, Galieno e os autores árabes: Al Kharizmi, Rhazès, Avicena, Al Farabi, eles próprios inovadores científicos e comentadores dos gregos e romanos. Paralelamente, o comércio internacional se expandia pelos portos da Itália e da Espanha, de maior contato com a cultura islâmica.

Quanto à literatura não-acadêmica e não-eclesiástica, tal como poesias e romances já existentes no final do século XI, também ela se encontrará reproduzida no século XIII. Até aquele momento, sua difusão se dava oralmente, de vila a castelo, em decorrência da falta de meios materiais e do analfabetismo generalizado. Seus autores ou compiladores, no entanto, começaram a oferecer uma cópia especial do trabalho a um mecenas (senhor feudal, rei, comerciante ou banqueiro), contendo as adulações indispensáveis, e cuja aceitação servia de esteio e propaganda para que novas cópias lhe fossem encomendadas. Desta maneira (o chamado “patronato de transição” – ver o item Relações Sociais de Produção Cultural), o escritor convertia-se igualmente em editor, ao conservar o exemplar, podendo receber outros pedidos sem a necessidade de deslocamentos, como os mais antigos trovadores o faziam. Um caso típico foi o de Boccaccio, já em meados do século XIV, cujas obras foram inicialmente sugeridas e ofertadas aos senhores toscanos.

Também reis e senhores da aristocracia leiga começaram a solicitar obras para a leitura de seus conselheiros e familiares da corte. Como exemplo, mencionemos a encomenda de Carlos V a Nicole de Oresme para a tradução da Política, da Economia e da Ética de Aristóteles; o duque de Berry mostrou-se pródigo na petição de livros luxuosos a literatos por ele subvencionados, convertendo-se no maior bibliófilo de seu tempo. E assim, várias oficinas particulares surgiram por toda a Europa, estruturadas sobre o trabalho de especialistas, sobre a idéia da divisão do trabalho: tradutores, copistas, iluminadores e pergaminheiros. Sentia-se já a possibilidade de uma “produção em série”, se atentarmos para o fato de que do livro “Voyage de Jean de Mandeville”, escrito em 1365, ainda nos terem chegado 73 edições em alemão, 73 em holandês, 40 em inglês, 37 em francês, 50 em latim, além das versões espanholas, italianas, checas e até mesmo dinamarquesas. Podemos imaginar, então, quantos mais não se perderam pelo tempo.

**Tipos móveis e mecanização** - A necessidade cada vez maior de manuscritos em uma civilização que se transformava sob todos os pontos de vista – socioeconômico, intelectual, técnico e populacional – punha em relevo a busca de uma saída para a produção mecânica de livros e de documentos oficiais, estes também em rápida expansão, tanto nas chancelarias como nos negócios cotidianos.

Foi nesse momento que entrou em cena o papel. Os árabes o conheciam no comércio com a China e passaram a manufaturá-lo e a vendê-lo na Europa. Durante um século e meio, o papel concorreu com desvantagens evidentes frente ao pergaminho, cuja durabilidade e consistência mantinham-se como requisitos fortes. Mas a técnica de produção aperfeiçoada pelos italianos (em Fabriano, Gênova e Veneza), modificou a textura do novo produto, a partir das culturas do cânhamo e do linho, e do emprego de colas de origem animal. Em fins do século XIV, a escrita na Europa encontrara o suporte mais adequado ou propício para a revolução da imprensa mecânica.

Sua antecessora imediata foi a xilografia (ou xilogravura), empregada na reprodução de imagens santas e de cenas bíblicas em papel, ou de estampas decorativas sobre tecidos. O centro maior dessa produção encontrava-se nas regiões do Reno (Alemanha) e da Borgonha (Bélgica, Holanda e norte da França). Se figuras entalhadas e desenhos ornamentais podiam ser multiplicados, por que não a palavra, principalmente a bela palavra, a *caligrafia*? A mesma xilogravura iniciou tal processo, talhando nos espaços em branco e nas bandeiras das imagens as primeiras inscrições, nomes ou letras do alfabeto. Nesse avanço técnico, se passou antes pelo calendário e pelos jogos de baralho, tão populares como as estampas sacras. E chegou-se ao livreto, ou coletânea encadernada de xilogravuras religiosas ou moralizantes. Mas não foram os xilógrafos os inventores da imprensa propriamente dita. Abriam sim as perspectivas que os ourives e fundidores de metal (medalhas, moedas e panelas) souberam apreender para reformular.

A revolução veio com a inventividade de fundir, valendo-se de moldes de metal ferroso, os signos individuais ou *caracteres móveis* em ligas mais dúcteis de estanho e chumbo para posterior impressão em côncavo. Em seguida, juntar os caracteres para formar palavras, frases e compor páginas (há menções sobre a tentativa de fundição completa da página). As experiências e os nomes ligados ao invento são vários. A maior parte das informações apontam para a primazia de Gutenberg, cujo nome verdadeiro era Johann Gensfleisch, ourives e entalhador de profissão. Suas pesquisas em Mogúncia (1444-1446) foram financiadas pelo banqueiro Johann Fust e acompanhadas pelo copista e calígrafo Peter Schoeffer. Em 1445, Gutenberg, impossibilitado de saldar as dívidas contraídas, desapareceu de cena, mas a oficina continuou com o seu assistente. Dois anos depois, viu-se impresso o primeiro livro de elaboração mecânica: o *Saltério de Mogúncia*, aparecendo como editores Fust e Schoeffer. Gutenberg não inscreveu seu nome em nenhum livro ou qualquer outro documento. A chamada Bíblia de Gutenberg, também denominada de 42 linhas, constituiu uma homenagem ao artífice.

Além dos personagens citados, há menções ao polonês Prokop Waldvogel que, entre 1444-1446, obteve contratos na cidade francesa de Avignon para o ensino tanto da ourivesaria como da “arte de escrever artificialmente” e reproduzir textos hebraicos e latinos. Já os holandeses garantem ter sido em Harlem a criação do novo processo industrial, a cargo de Laurens Janszoon, apelidado Coster, por volta de 1441. Ocorre que a edição de seu *Speculum humanae Salvationis* (Imagem da Salvação Humana) não permite concluir se os tipos eram móveis ou moldados por inteiro.

Personalidade importante para o desenvolvimento do livro foi também o editor veneziano Aldus Manutius. Em 1501, ele substituiu o antigo formato do livro de mesa pelas dimensões que ainda hoje conhecemos, os livros portáteis ou, como os chamavam,

“enchiridion”. Sem dúvida, esta simples inovação consolidou a vertiginosa difusão do conhecimento livresco.

Com aperfeiçoamentos de natureza industrial, tais como o uso do aço para os tipos e para as peças móveis da prensa, a inclusão de carrinhos para o deslocamento das formas e a melhoria do processo de entintagem, foi essa tipografia do século XV que perdurou até o final do século XVIII, quando então se iniciou a fase da linotipia. Por analogia com a idéia de berço e nascimento, as obras editadas durante a segunda metade do século XV conservaram o nome latino de “incunábulo”.

É indispensável mencionar-se que os caracteres móveis foram inventados na China já no século XI de nossa era, sendo-lhes atribuídos ao ferreiro Pi Cheng. Utilizando-se de argila e de cola líquida para moldar os signos, endurecia-os depois em contato com o fogo. A técnica, no entanto, não se consolidou no país. Mas foi acolhida na Coreia, principalmente sob o governo do rei Htai-Tjong que, em 1403, instituiu uma política de difusão do livro, em cujo decreto se lê: “Para governar é preciso difundir o conhecimento das leis e dos livros, de maneira a preencher a razão e a tornar íntegro o coração dos homens; assim, serão realizadas a ordem e a paz... Quanto aos gastos desse trabalho não convém que sejam sustentados pelo povo, mas serão incumbência do tesouro do palácio” (O Aparecimento do Livro, Lucien Febvre e Henry-Jean Martin). Para tanto, o rei mandou confeccionar em cobre um jogo de cem mil caracteres. Cem anos depois, já havia nove jogos iguais para o trabalho das tipografias coreanas.

**Conceito** - Um conceito possível de livro seria o de memória do percurso humano, ainda que este se destine ao total desaparecimento. Memória de seus feitos, crenças e desilusões, das idéias e sentimentos, dos sonhos, das conquistas e fracassos que lhe são inerentes. Ou também instrumento durável de criação, conservação, transmissão e recepção da escrita e, por essa via, dos conhecimentos, dos saberes e de um prazeroso estímulo à imaginação. O que também significa meio de reflexão sobre os mais variados aspectos da vida, fonte de intercâmbio transcultural, de permuta intelectual ou emotiva, e selo de confiança na expressão da palavra.

Assim entendido, o livro abrange tanto os registros textuais manuscritos (volumes e códices), como os impressos e os eletrônicos ou informáticos. Conservam ainda, em conjunto, o atributo da leitura silenciosa, deste deciframento reservado dos sentidos e das referências, em contraposição à transmissão oral e social das narrativas primordiais. Até agora, e como objeto de consumo, o livro tradicional conserva uma materialidade que permite ao consulente estabelecer relações de posse, de intimidade e de transporte pessoal. Tais características não se modificam drasticamente com o livro eletrônico portátil – o “palmtop” – cujo texto pode inclusive estar associado a um dicionário, glossário ou recurso multimídia instalado (ilustrações, comentários). Isto significa que o lugar do livro tradicional ou do livro eletrônico é o lugar do leitor. No entanto, esses mesmos atributos tendem a se dissolver na leitura eletrônica das redes digitais, tanto pela fixidez do equipamento quanto por seus aspectos mais abstratos. Neste caso, o texto adquire a onipresença da rede e é o leitor quem navega pela imaterialidade das telas, podendo ainda cruzar e tocar outros espaços (tespaços) e adquirir o dom da manipulação direta. Ou seja, pode copiar, desmembrar ou deslocar o texto, bem como alterar-lhe o conteúdo e os significados. A distinção entre escrita e leitura torna-se absolutamente fluida, mas as suas conseqüências ainda permanecem imprevistas ou não se desenvolveram plenamente.

**Início da produção nacional** - No Brasil, só a partir de maio de 1808, com a transferência da corte portuguesa e a implantação da imprensa régia é que se inicia a fase de uma produção nacional do livro. O primeiro a ser confeccionado teve por título

“Observações sobre o comércio franco no Brasil”, de autoria de José da Silva Lisboa. Todavia, mesmo com a importação de maquinário para a instalação de tipografias particulares, o primeiro censo livreiro, realizado em 1926, registrou a publicação de apenas 26 títulos no país para aquele ano.

### **LIVRO DE HORAS**

Livro único e portátil dos finais da Idade Média e início da Renascença, confeccionado para servir a uma pessoa em especial, e trazendo estampado, na capa ou página interna, o nome e o retrato de seu possuidor, além de, eventualmente, o brasão da família, títulos ou divisas, se possuídas. Contém orações, textos religiosos, comentários, poemas ou narrativas de sentido moralizante, correspondendo cada uma destas seções a uma hora ou período determinado do dia. Os mais ricos exemplares possuem delicadas pinturas iluminadas (iluminuras), como, por exemplo, os de René de Lorena, do Duque de Berry, de Holford ou de Isabel da Bretanha.

### **LOGGIA**

1. O mesmo que \*pórtico. 2. Sinônimo ainda de galeria interna de um edifício, servindo de passagem para outras dependências. 3. Salão suntuoso contendo um pórtico de entrada.

### **LÓGICA**

Instrumento e disciplina ao mesmo tempo filosófica e científica que investiga as regras ou as leis: a) do ser ou da realidade (ponto de vista ontológico), que a filosofia moderna (Husserl ou Wittgenstein) chama de estados-de-coisas ou conexões entre os objetos; b) do pensamento (que alguns denominam ponto de vista psicológico), ou c) da própria linguagem (formulação das sentenças). Assim, ao se dizer que algo não pode, ao mesmo tempo, ser e não ser, essa afirmação pode estar fundada na essência do ser (da coisa), na essência do pensamento, ou ainda na essência da linguagem. Em todos os três casos ou temas, a lógica cuida dos princípios de *inferência válida* (anteriormente conhecida como pensamento correto e verdadeiro), que deve estar inscrita na *forma dos enunciados* ou juízos. A inferência, por sua vez, pode ser entendida como “a função do pensamento por meio da qual um juízo é deduzido de outro” (Kant, Lógica). A lógica da inferência válida depende, conseqüentemente, da forma dos enunciados, que é, por sua vez, uma lógica dos juízos emitidos. Historicamente, a lógica costuma ser dividida em lógica antiga ou aristotélica, que vai de Aristóteles ao fim da Idade Média; a moderna, fundada pela escola francesa de Port-Royal e que se estende até os fins do século XIX; e a contemporânea, surgida com os trabalhos de Gottlob Frege (Conceitografia), e denominada matemática ou simbólica. Embora tenha sido Aristóteles o primeiro a formular ou consolidar aqueles princípios que constituem a chamada lógica antiga, ele mesmo os chamou de “analíticos” no conjunto dos textos que englobam o *Organon* (instrumento ou forma do ato de pensar). A denominação de lógica a essa técnica regrada foi dada pela corrente estoica que lhe sucedeu, baseando-se na palavra *logoi*, discursos, em grego. Mais tarde, a filosofia escolástica a definiu como “a arte do pensar”. O objeto da lógica é, fundamentalmente, a proposição ou juízo (consultar este verbete à parte), ou seja, o fato do pensamento agir atribuindo a um sujeito (algo, objeto, alguém) um predicado (uma qualificação, característica ou estado). Para tanto, torna-se indispensável o uso de signos lingüísticos ou ainda, modernamente, o de signos matemáticos (algoritmos e ideogramas). Assim, na proposição ou juízo “os humanos são mamíferos”, ao sujeito “humanos” atribui-se um predicado de inclusão entre os animais “mamíferos”. De modo semelhante, na proposição  $3 > 1$ , atribui-se ao sujeito 3 a propriedade de ser, quantitativamente, maior do que 1. A proposição constitui-se, portanto, em uma sentença, em um discurso declarativo ou juízo. A cadeia de juízos, sendo estes interligados e

interdependentes, configura, por sua vez, o *raciocínio*. Há três princípios básicos da construção lógico-intelectual e que nos remetem, classicamente, à atividade da razão (consultar): 1) o da identidade – um ser é sempre idêntico a si mesmo ( $A = A$ ); 2) o da não-contradição – é impossível que um ser seja e não seja, simultaneamente, nas mesmas relações, idêntico a si mesmo ( $A = A, A \neq A$ ); 3) o do terceiro excluído – em duas proposições referentes ao mesmo sujeito, contendo predicados ou categorias iguais, mas diferentes entre si pela qualidade de afirmação e negação, uma delas é verdadeira e a outra, falsa. Os predicados dados ao sujeito da proposição são chamados de categorias ou termos. Aristóteles discriminou dez categorias ou “aquilo que serve para designar uma coisa”: substância (ser, objeto), quantidade, qualidade, relação (maior, menor, etc), lugar, tempo, posição, posse, ação e paixão (estar afetado por alguma coisa). Tais categorias do juízo e do raciocínio indicam o que um sujeito é, como está ou o que faz. Em comum, todas as dez categorias apresentam duas *propriedades*: 1) extensão, que é o conjunto de objetos ou dos seres designados. A palavra “mamíferos” abrange todas as espécies cujas crias se alimentam do leite materno, incluindo-se desde o menor (musarinho) ao maior deles (baleia azul); 2) compreensão, relativa ao conjunto de propriedades que a categoria designa: animais vertebrados de sangue quente, sexuados, de respiração pulmonar, possuidores de sete vértebras cervicais, glândulas sebáceas e mamárias, etc. Quanto ao sujeito, existem dois tipos de proposição: 1) existencial, que afirma ou nega a existência, a posição, a ação ou a paixão; 2) predicativa, que afirma ou nega uma qualidade ou qualquer outro atributo ao sujeito (quantidade, qualidade, relação, posse, etc). Mas além de afirmativas ou negativas, as proposições podem ser classificadas: I) segundo a quantidade, em: a) universais, quando abrangem todos os sujeitos ou nenhum – “todos os homens são bípedes”, “nenhum homem é imortal”; b) particulares, se o sujeito não abranger o universal – “alguns homens são justos”; c) singulares, quando o sujeito é algo único; II) conforme a modalidade, em: a) necessárias, quando o predicado faz parte da essência do sujeito (na linguagem kantiana, juízos analíticos) – “toda matéria tem massa e ocupa lugar no espaço”; b) não-necessárias, se o predicado não pode qualificar o sujeito – “nenhum quadrado é figura geométrica de três lados”; c) possíveis, quando o predicado pode ou não ser atribuído ao sujeito, na dependência de certos estados ou situações – “algumas substâncias têm ponto de ebulição a setenta graus celsius”. Os escolásticos conservaram a lógica da antiguidade, acrescentando ao predicado aquelas mesmas quantificações anteriormente dadas ao sujeito (universais, particulares, singulares), bem como introduzindo certos problemas referentes a juízos supostos e termos insolúveis, que modernamente se incorporaram à semiótica. A partir de Leibniz, já no século XVII, a preocupação em tornar a lógica isenta de significados lingüísticos habituais, freqüentemente ambíguos ou metafóricos, deu início a um longo processo de *matematização* da lógica. Leibniz, por exemplo, deu início às combinações algébricas. E assim, o caráter não inteiramente formal ou puro das lógicas anteriores, que se relacionavam com os conteúdos do pensamento, foi adquirindo uma linguagem algorítmica, ou seja, baseada na utilização de símbolos matemáticos, indicando, cada um deles, um só elemento e uma só relação ou sentido (+, =,  $\rightarrow$ ,  $\equiv$ ). Nessa linha, estiveram, entre outros, Boole, Frege, Peano e Bertrand Russel, cuja descoberta dos paradoxos lógicos e aproveitamento dos trabalhos dos autores anteriormente citados, levou-o à formulação de um grande tratado moderno, os *Principia Mathematica*, em colaboração com Whitehead. Cabe ainda ressaltar que a idéia da lógica como metalinguagem ou linguagem pura e simbólica que “se encarrega de si mesma” foi bastante discutida por Wittgenstein, para quem suas proposições são verdadeiras justamente por não dependerem de significações ou de estados que digam respeito às coisas existenciais, a um conteúdo exterior ao pensamento puro.

## **LOGOGRIFO**

Tipo de charada ou enigma na qual as letras de uma palavra, se recompostas em outra ordem, dão origem a novo(s) vocábulo(s) que resolve(m) a pergunta. Por exemplo: - Que cidade nunca foi visitada por Omar Khayam? Resposta: Roma (presente em Omar).

## **LOGOMARCA. \*LOGOTIPO**

### **LOGOPÉIA. \*RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM**

#### **LOGOTIPO**

Versão ou forma gráfica intencionalmente criada para a identificação e a memorização pública e visual do nome de uma instituição, empresa ou produto (marca). Quando à simples versão gráfica do nome se acresce uma imagem figurativa ou abstrata – não-verbal –, denomina-se ainda o conjunto de “logomarca” ou “imagotipo”, que, por sua vez, pode ser simbólico (convencional) ou icônico (a figura mantém relação com o significado do logotipo propriamente dito). Constitui uma das matérias do \*Desenho Gráfico e da \*Comunicação Visual.

#### **LUCARNA**

Janela saliente ou projetada que se localiza no piso ou registro superior de uma construção, logo abaixo do telhado, ou seja, no sótão. O mesmo que clarabóia.

#### **LUNDU, LUNDUM**

Há duas manifestações populares englobadas pela denominação de lundu ou lundum. A mais antiga é a que se refere à dança de terreiro e ao canto de origem africana, especialmente de Angola, e já conhecida em Portugal no século XVI. Descrito por diferentes viajantes, cronistas e folcloristas, caracterizou-se por ser uma coreografia sensual, maliciosa, acompanhada de percussões e canto coletivo, resumindo-se este, no entanto, a estribilhos. A seu respeito, José da Cunha Grã Athayde e Mello, ex-governador de Pernambuco, escreveu em carta de 1780: “Os pretos, divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castella e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país”. Em suas Cartas Chilenas, Tomás Antônio Gonzaga pôs em verso a seguinte observação: “Ó dança venturosa! Tu entravas / Nas humildes choupanas, onde as negras, / aonde as vis mulatas, apertando / por baixo do bandulho a larga cinta, / te honravam c’os marotos e brejeiros, / batendo sobre o chão o pé descalço. / Agora já consegues ter entrada / nas casas mais honestas e palácios”. Pereira da Costa recolheu a seguinte citação: “Sobressaía a toda essa penitente chusma um duende, sob a forma de demônio, ou diabo em carne, o qual, dançando continuamente o desonestíssimo lundu com todas as mutanças (variações, nuanças) da mais lúbrica torpeza, acometia com mingadas (umbigadas) a todos indistintamente” (Folclore Pernambucano). Santana Neri, por sua vez, registrou: “Os dançarinos estão todos de pé ou sentados. Apenas se movem no começo, fazendo estalar os dedos num rumor de castanholas, levantando e arredondando os braços, balançando-se molemente. Pouco a pouco, o cavalheiro se anima. Evolui ao redor de sua dama, como se a fosse enlaçar. Ela, fria, desdenha seus avanços. Ele redobra de ardor e ela conserva sua soberana indiferença. Agora, ei-los face a face, olhos nos olhos, quase hipnotizados pelo desejo. Ela se comove. Ele se lança, os movimentos se tornam mais sacudidos e ela treme numa vertigem apaixonada, enquanto a viola suspira e os assistentes, entusiasmados, batem palmas. Depois, ela se detém, ofegante, esgotada. Seu cavalheiro continua a evolução durante um instante e, em

seguida, vai procurar outra dançarina, que sai da fila, e o lundu recomeça, febricitante e sensual” (Le Folk-Lore Brésilien, 1889, mencionado por Câmara Cascudo em Dicionário do Folclore Brasileiro). Essa licenciosidade já levava o rei Dom Manuel a promulgar sua interdição em terras de Portugal, durante a época dos descobrimentos, juntamente com os ‘batusques e charambas” (Rodney Gallop, Cantares do Povo Português). Mas no século XVIII, e ao lado da manifestação negro-folclórica, cuja “coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada fandango (J.R. Tinhorão), o lundu viria a se transformar em canção solista, de compasso binário, e dança de saraus, como o atestam algumas composições de Domingos Caldas Barbosa e de autores anônimos, uma das quais recolhida por Carl F.P. von Martius na segunda década do século seguinte e publicada em Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas, parte de seu livro Viagem pelo Brasil (*Reise in Brasilien*). Diferentemente do estilo apaixonado e sentimental das modinhas, os lundus de Lerenó (alcunha poética de Caldas Barbosa) conservaram o espírito malicioso do lundu original, mas agora de modo amenizado, maroto e humorístico, freqüentemente sintetizado pelo termo “brejeirice”. Essa modificação social e de forma levou o maestro Batista Siqueira a sugerir então a existência de dois lundus: a dança dramática, “que evoluiu para a dança picaresca, conforme a interpreta o famoso Rugendas”, e a canção urbana propriamente brasileira. Ainda segundo Tinhorão, “o lundu-canção solista dos tempos de Caldas Barbosa... caminhou para a fase final da sua estruturação como gênero de música humorística, ligando-se já então ao teatro de revista. E foi sob essa forma que o lundu – embora confundido às vezes com o maxixe – alcançou ainda com sucesso o início do século XX, cantado em circos de todo o Brasil e em casas de chope do Rio de Janeiro por artistas populares, como o palhaço Eduardo das Neves, responsável pela gravação de vários deles em discos da pioneira Casa Edison” (Pequena História da Música Popular).

## **LUTERIA**

A arte de confeccionar instrumentos de cordas e arcos em madeiras e, por derivação, a de instrumentos artesanais. \*Luthier, Lutiê.

## **LUTHIER, LUTIÊ**

Numa acepção mais rigorosa do termo, artesão construtor e reparador de instrumentos de cordas e arcos – violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Neste caso, as madeiras mais recomendadas para o trabalho de luteria são o accero, o abeto, o ébano e o pau-brasil (este para o arco). As cordas mais adequadas ainda são as confeccionadas com tripa, assim como o material de melhor qualidade para as cerdas dos arcos continua sendo a crina de cavalo. Por extensão, no entanto, aplica-se o vocábulo ao manufator de instrumentos musicais não industrializados. Foi da cidade bávara de Füssen, centro de produção artesanal de instrumentos de corda no século XVI, que se difundiu em quase todas as cortes europeias o delicado trabalho de luteria (para Viena, Lyon, Praga e Cremona, locais cujas oficinas logo ganhariam renome no século seguinte). Entre os lutiês de maior renome na história, encontram-se as famílias italianas de Nicola Amati, Antonio Stradivarius (Stradivari) e Andrea Guarneri; na França, as famílias de Charles François Gand e de Auguste Bernadel; nos países de língua alemã, Franz Geissenhof (de Füssen), Jakobus Steiner, Matthias Klotz e seu filho Sebastian, assim como as famílias Hornsteiner, Hopf e Dörffel. Do francês “luth”, alaúde, pelo termo árabe correspondente a *madeira*.

## **LUXO**

Proveniente do latim “luxus”, o termo abrange os significados de: a) magnificência, fausto, suntuosidade, ostentação, esplendor; b) destempero, excesso, demasia; c) inação, ócio, preguiça; d) dissolução, devassidão ou desregramento sexual, daí luxúria. Tanto de um ponto de vista filosófico – como já se pode encontrá-lo na cultura da antiguidade greco-romana – quanto religioso, o luxo foi encarado ora positivamente, como manifestação material de riqueza e de prazer, ora negativamente, pois que se afasta ou mesmo colide com princípios e comportamentos considerados virtuosos, tais como a temperança, o equilíbrio, a prudência e a humildade. Na *Enciclopédia Francesa*, coordenada por Diderot e D’Alembert, encontramos as seguintes considerações a respeito do tema: “O luxo é o uso que se faz das riquezas e da indústria (no sentido aqui de invenção e de habilidade) para se obter uma existência agradável. O luxo tem por causa primeira esse descontentamento de nosso estado, esse desejo de ser melhor que está e deve estar em todos os homens. Ele é a causa de suas paixões. Esse desejo lhes deve fazer, necessariamente, amar e procurar as riquezas; o desejo de se enriquecer entra assim no número de causas de todo governo que não está fundado sobre a igualdade e a comunidade dos bens. Ora, o objeto principal desse desejo deve ser o luxo e, portanto, há luxo em todos os Estados e em todas as sociedades: o selvagem tem sua rede, que ele adquire em troca de peles de animais; o europeu tem seu canapé; nossas mulheres põem ruge e diamantes; as mulheres da Flórida aplicam-se pó azul e carregam bolas de vidro... Há os exemplos dos egípcios, dos persas, dos gregos, dos romanos, dos árabes e dos chineses, cujos luxos aumentam ao mesmo tempo em que seus povos se engrandeceram e que depois do momento de seu maior luxo não cessaram de perder suas virtudes e seu poder. Tais exemplos contêm mais força para provar os perigos do luxo do que as razões desses apologistas para justificá-lo; e a opinião mais geral hoje em dia é a de que para tirar as nações de sua fraqueza e de sua obscuridade, e dar-lhes força, uma consistência e uma riqueza que as eleve sobre outras nações, é preciso que haja luxo. Esse luxo deve ser crescente para fazer avançar as artes, a indústria, o comércio e levar tais nações a um ponto de maturidade, que será seguida por seu envelhecimento e, enfim, por sua destruição. Tal opinião é generalizada, e mesmo o senhor (David) Hume dela não se afasta”. Bem mais recentemente, Werner Sombart (*Luxo e Capitalismo*, de 1922) procurou demonstrar, já de uma perspectiva socioeconômica, que o luxo, por ele definido como “qualquer dispêndio além do necessário”, pode conter não apenas um juízo ético, porém um outro mais objetivamente econômico e estético. Em tal caso, haverá um *luxo qualitativo* e um *luxo quantitativo de desperdício*, historicamente atrelados ao consumo das classes ricas superiores. Diz o autor: “considerado em seu aspecto qualitativo, a *ideia* do luxo dá lugar a um *objeto* de luxo, que é um bem refinado, entendendo-se por refinamento toda confecção de objetos julgados como supérfluos pela realização dos fins necessários. Como exigência intrínseca de refinamento e de sua satisfação, o luxo pode servir a fins muito diferentes. Erigir a Deus um altar com ouro e jaspe e comprar uma camisa de seda são atos de luxo completamente distintos. O primeiro serve a um ideal, podendo ser chamado de luxo altruístico. O segundo pode ser dito um luxo materialista e individualista”. Lembra-nos o mesmo autor que, desde a Revolução Industrial do século XVIII, “Todas as criações da arte e do artesanato refletem, de fato, a vitória da mulher: das colunatas ornamentais às almofadas, dos leitos em seda celeste com baldaquinos de tule branco às combinações azuis, às meias de seda cinza, às roupas de cetim, aos roupões com plumas de cisne, às plumas de avestruz e rendas do Brabante: enfim, em tudo aquilo que a Mulher – este incomparável retratista do rococó – compôs em uma espécie de ‘sinfonia da sala de visitas’... Estreitamente associada à tendência de fazer o luxo apreciável aos sentidos é a do refinamento. Refinamento significa aumentar a parte de trabalho vivo necessário à produção do objeto”. Comentando essa passagem, acrescenta Giovanni Cutolo (*Luxo e*

*Design*): “A mulher se coloca, portanto, prepotentemente no centro desta transformação da qual ela mesma é o motor. É a ela que se deve a objetivação do luxo, a passagem de um luxo apenas improdutivo para um luxo igualmente produtivo. Isso ocorre no momento em que os ditames do novo luxo exigem não se limitar apenas à organização de eventos, como bailes e festas, para os quais se produziam e se preparavam grandes e custosas arquiteturas ornamentadas com obras de arte, que davam trabalho a uma multidão de artesãos e artistas, mas que eram efêmeros, inadequados para garantir uma produção continuada de tecidos, roupas, jóias, tapetes e peças de tapeçaria, móveis e outros acessórios de decoração, objetos de uso em porcelana e prata, carruagens e outras coisas mais”. Considerando-se, entretanto, o luxo sobre outro ponto de vista, ou seja, como aquilo que é *raro e precioso por suas qualidades intrínsecas*, existem hoje coisas, situações ou comportamentos que podem ser assim considerados, como o silêncio, a tranquilidade de espírito, o recato, o ar puro, as paisagens naturais e a produção não contaminada de alimentos.

# M

## MACCHIAIOLI

Grupo de pintores italianos sediados em Florença e que, na segunda metade do século XIX (a partir dos anos 1850-1855), desenvolveram um método comum de composição plástica baseado sobretudo no uso de manchas de cor (o termo é diminutivo da palavra mancha), procurando com isso revelar mais as impressões pessoais, as percepções imediatas do real, do que uma realização detalhista dos temas escolhidos. Ao mesmo tempo, sofreram as influências temáticas de seus contemporâneos realistas franceses (de Corot e de Courbet), pela observação de situações burguesas, populares e cotidianas de vida, incluindo cenas dramáticas das guerras do *Risorgimento* (conferir). Mas tanto pela técnica quanto pela escolha deliberada da representação paisagística ao ar livre, antecederam as inovações dos impressionistas. Entre seus mais conhecidos representantes estão: Giovanni Fattori, Serafino de Tivoli, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, Diego Martelli e Silvestre Lega.

## MACULELÊ

Dança de função guerreira dos negros malineses que, já no Brasil Colônia, transformou-se em folguedo coreográfico e cantado, no interior das senzalas baianas. Com o término da escravatura, costumava ser apresentado, ainda na Bahia, em festas de Nossa Senhora da Conceição. Dançado por ambos os sexos, e acompanhado por batuques em instrumentos de couro, a dança se caracteriza principalmente pelo entrecocar rítmico de dois bastões roliços de madeira (os lelês), conduzidos pelos homens participantes, habitualmente vestidos de branco.

## MADRIGAL

Gênero musical polifônico, surgido na Itália durante a época da chamada *ars nova* em princípios do século XIV. \*Arte Medieval. Estruturado para duas ou três vozes, pode ou não ser acompanhado por instrumentação. Os textos variam de uma a quatro estrofes poéticas, contendo cada uma três versos (terceto), e os assuntos mais comuns são os lírico-amorosos, embora haja exemplos de canções sacras, os de fundo alegórico ou mesmo satírico. Em certos casos, a estrutura básica é concluída por um *ritornelo* de dois versos, para os quais se acrescenta um novo tema musical. Seus primeiros compositores foram Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna e Francesco Landini. Também Petrarca escreveu poemas madrigalescos para músicos de sua época. No século XVI, isto é, já no período renascentista, o madrigal adquiriu maior complexidade e variação quando a ele se dedicaram autores como Luca Marenzio, Roland de Lassus, Giovanni da Palestrina, Andrea Gabrieli e Claudio Monteverdi. A denominação é controversa, podendo derivar da palavra *matricalis* (cantado em língua materna ou vernácula), ou ainda de *matriale* (coisa material), indicando um canto profano.

## MAESTÀ

Do italiano “majestade”, indica uma representação da Virgem como a “rainha dos céus”. Normalmente, aparece sentada em um trono, tendo em seus braços o Menino Jesus, sendo reverenciada por anjos e outras figuras bíblicas.

## MAGIA

Praticada desde os tempos pré-históricos e por povos considerados primitivos, no interior de suas crenças religiosas, a magia pode ser definida como “a tentativa para produzir

alterações que beneficiem o homem ou aquele que a pratica, desviando as coisas de seus caminhos próprios” (Maurice Pradines, O Espírito da Religião). Dada a sua antiguidade, configura-se como “a estratégia sobrevivente do animismo”. Ou seja, revela-se como conhecimento e técnica especial de invocar e dominar forças naturais ou sobrenaturais (as celestes ou as inferiores), a fim de se conseguir o mesmo controle que se pode ter sobre os seres animados familiares ou objetos já conhecidos, ou ainda obter efeitos contrários às leis físicas observáveis. Para Arnold Gehlen (A Alma na Era da Técnica), que a denomina também “técnica sobrenatural”, seu intuito evidente e predominante “é a necessidade de assegurar a uniformidade do processo natural e de estabilizar o ritmo do mundo, evitando ou remediando as irregularidades e exceções”. Consoante J. Tondriau (O Ocultismo), na magia podem ser distinguidas três “fases”: conhecimento ou participação nos segredos da natureza; intenção de transformar as energias ou forças psíquicas em finalidades específicas; criação e adoção de fórmulas, ou seja, de meios operacionais práticos. Entre estes últimos, diferenciam-se ainda as práticas astuciosas ou ilusionistas – as que enganam – e as imperativas ou violentas, que atemorizam as entidades às quais se dirige. Em ambos os casos, as fórmulas mágicas podem servir-se de encantamentos, drogas, talismãs, máscaras e encenações. É também possível distinguir-se as estratégias ou fórmulas de ação em duas leis: a da metonímia e a do contágio. No primeiro caso, acredita-se que agindo-se sobre uma parte do ser ou objeto, age-se igualmente sobre o todo; no segundo, o do contágio, acredita-se que ação sobre um símbolo ou representação do ser ou objeto é suficiente para produzir os resultados desejados. No período histórico ocidental, a magia desenvolveu-se inicialmente nas culturas creto-micênicas, espalhando-se depois pelo mundo greco-romano. Rejeitada e perseguida pelas autoridades eclesiásticas durante a Idade Média, adquiriu um relativo prestígio no Renascimento, dada a perspectiva que oferecia de agir ou transformar a natureza. Entre seus defensores, e mesmo praticantes, estavam o filósofo Pico della Mirandola, o médico e alquimista Paracelso e o físico e botânico Giambattista della Porta. Este último, em seu ensaio *Magia Naturalis* consagrado à óptica, distinguiu a *magia natural*, que se mantém adstrita às causas de fenômenos observáveis e calculáveis, da *magia diabólica*, aquela que se vale de espíritos “imundos”. Essa diferença popularizou-se na separação que se faz entre as magias branca e negra, isto é, a que se destina à proteção, à cura e ao bem, e a que provoca malefícios, danos ou morte.

### **MAIÊUTICA**

Do grego *maieutikê*, técnica ou habilidade na ação do parto, constitui o processo filosófico, ou princípio hermenêutico, pelo qual “dá-se a luz” à verdade, tal como Sócrates se propôs a fazer e Platão exemplificou não apenas diretamente na obra Teeteto, como em todos os demais diálogos em que seu mestre participa. Baseada na interlocução direta, face-a-face, ou seja, dialética, Sócrates procurava conhecer, em primeiro lugar, as idéias já formadas de seus pares e oponentes, para, em seguida, num jogo de perguntas e de exemplos (freqüentemente irônico), não apenas demonstrar a falsidade ou o engano daquelas noções prévias, como extrair novas concepções ou formular conceitos guiados pela razão, porque nela inscritos ou capazes de serem por ela gerados. Dada essa pré-ciência das idéias, o esforço socrático reconstituía, metaforicamente e no plano abstrato da reflexão, o trabalho das parteiras.

### **MAINSTREAM**

Literalmente, “corrente principal”. A expressão deriva da época (1915-1920) em que o \*jazz começou a se impor como a principal corrente da música norte-americana para o “show-business”, na passagem do estilo *dixieland* para o *hot jazz* e a formação das

grandes orquestras. Atualmente, designa, ainda nos meios da indústria cultural, o tipo de música que está no centro dos interesses das gravadoras e da atenção das camadas populares.

### **MALASARTES, PEDRO**

Personagem folclórico e herói sem caráter da tradição oral luso-brasileira, bastante conhecido até as primeiras décadas do século XX e, muito provavelmente, de origem medieval. Seu nome sintetiza a figura espertalhona de centenas de contos e versões que a imaginação popular criou ao longo dos séculos: “malas artes” (artes más). Trapaceiro nato, vigarista contumaz, malandro e individualista, quase sempre se contrapõe ao mando e às injustiças dos senhores e dos poderosos, demonstrando sua engenhosidade e estratégia de sobrevivência em aventuras ora ingênuas, ora cruéis. Como exemplo das primeiras, conta-se que, chegando ao céu, e impedido de entrar, ali retornou após determinado tempo. Arremessou o seu chapéu por cima do portão e, em seguida, pediu licença a São Pedro para ir pegá-lo. E por lá ficou, até hoje escondido. Em outra história, Pedro Malasartes briga com o patrão, um fazendeiro, e este lhe mata o único cavalo que possuía. O herói tira o couro do animal e vai à cidade vendê-lo. No caminho, percebe dois ladrões dividindo o dinheiro de um roubo. Enrola-se na pele do animal morto e, assim disfarçado, consegue assustar os dois marginais, que na fuga deixam cair as moedas. Malasartes volta então à fazenda e diz ao patrão, mostrando o quanto havia ganho, que o preço do couro está valendo uma fortuna no mercado da cidade. O fazendeiro, ambicioso, resolve matar todos os cavalos de sua propriedade. O personagem é título de duas óperas brasileiras, praticamente desconhecidas, uma de Villa-Lobos (1921) e outra de Lorenzo Fernandez (1941). Na França, uma figura semelhante, vivendo situações igualmente parecidas, é a de Jean Mâchepied. Existem ainda relatos colhidos por Teófilo Braga em Portugal nos quais o personagem tem características opostas, aparecendo como um serviçal tolo e atrapalhado, uma espécie de João-bobo, vertente não ocorrida no Brasil.

### **MAMBEMBE**

Em artes dramáticas, a companhia ou grupo de atores populares que, sem local fixo de representação ou garantia financeira, se desloca continuamente, transportando consigo alguns poucos equipamentos indispensáveis de cena. Arthur Azevedo assim o definiu: “Mambembe é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem cidades, vilas, povoados... dando espetáculos onde haja ou onde possam improvisar um teatro”. Na história moderna, a grande maioria das trupes da “commedia dell’arte” ou do circo-teatro foram constituídas como companhias mambembes.

### **MAMULENGO. \*TEATRO DE ANIMAÇÃO**

### **MANDORLA**

Na artes religiosas, um tipo de auréola ou nimbo expandido que envolve não apenas a cabeça, mas toda a figura sagrada, em momento de glória ou de êxtase. Também um tipo de *\*formella* ovalada que envolve uma pintura ou escultura em baixo-relevo. Pelo formato de amêndoa (mandorla) ou de bexiga, foi também conhecida como *vesica piscis* (bexiga de peixe).

### **MANEIRISMO. \*BARROCO E MANEIRISMO**

## **MANES**

Na Itália antiga, gênios benéficos identificados com as almas dos mortos e considerados protetores das famílias e dos túmulos. Habitavam as regiões subterrâneas, os infernos, mas na ausência de sofrimentos, participando da natureza divina. Todas as cidades mantinham aberto um poço intocável, denominado *mundus*, pelo qual os manes podiam ascender ao mundo dos vivos. Segundo escreveu Cícero, “Dai aos deuses manes o que lhes é devido; são homens que abandonaram a vida. Considerai-os como seres divinos”. Nos túmulos itálicos era ainda habitual a inscrição D.M. – *Dis Manibus* –, significando “aos deuses Manes”.

## **MAQUETA, MAQUETE**

1. Modelo em escala reduzida, em três dimensões, de um cenário teatral ou cinematográfico, servindo para a visualização antecipada e o apoio técnico ao projeto construtivo final. 2. Em cinema ou vídeo, a maquete pode servir como o próprio elemento da cena a ser fotografada, marcadamente em filmagens de catástrofes (incêndios, naufrágios, explosões) ou de ficção científica. 3. Esboço e representação tridimensional, em escala diminuta, de uma escultura, moldada em material dúctil, como cera ou argila. 4. Modelo, no sentido 1 acima, para as construções arquitetônicas ou de engenharia.

## **MAQUIAGEM, MAQUILAGEM**

Em artes cênicas e na publicidade, a técnica ou a arte de aplicar cosméticos que sirvam para modificar ou realçar a aparência facial ou corporal dos intérpretes, sob os efeitos de luz, a fim de: embelezar, afeiar, disfarçar, rejuvenescer, envelhecer, codificar (uma cor indicando um caráter ou posição social), mascarar (tornar opaca ou rígida uma feição), travestir ou caricaturar (exagerar traços).

## **MÁQUINA DE FUMAÇA**

Equipamento elétrico para trabalho cênico, produtor de fumaça ou névoa, pela queima de glicerina e álcool.

## **MAQUINISTA**

Técnico – normalmente carpinteiro ou marceneiro – encarregado da montagem e posicionamento dos cenários em casa de espetáculos.

## **MARACATU**

Folguedo nordestino, sobretudo da região de Pernambuco, originariamente um cortejo régio dos negros bantos brasileiros e depois rancho de carnaval. Ainda no século XIX, o préstito tinha à frente uma porta-estandarte (e eventualmente um mestre-sala) ladeada por arqueiros, seguida por duas filas ou cordões de mulheres bastante ornamentadas, as baianas, que conduziam os fetiches religiosos: galos de madeira, animais empalhados e bonecas de manto azul, as calungas, reminiscências de entidades marinhas. Em seguida, vinham os dignitários da “corte” – o príncipe, o embaixador, condes e duques – e, por fim, o rei e a rainha (os dois últimos grupos saíam calçados). As loas eram cantadas por todos os participantes, em ritmo de toada, havendo sempre um refrão, como, por exemplo, “Aruenda qui tenda, tenda / Aruenda qui tenda, tenda / Aruenda de totororó”. Terminado o cortejo, servia-se um banquete, para o qual se convidava a comunidade branca. Já no século XX, adaptou-se às festas carnavalescas, com os foliões organizados em blocos ou “nações”, dinamizando a pulsação rítmica da música, em duas formas: a) tradicional, ou maracatu de baque virado, sem instrumentação melódica, apenas rítmica (zabumba, agogô, caixa e ganzá); b) de orquestra, baque solto ou ainda rural, constituído por instrumentos de sopro e de percussão. Nas formas contemporâneas, há três grupos

principais de foliões ornamentados: os caboclos de lança, os caboclos de pena e as baianas. Seu compositor mais conhecido continua a ser Capiba, entre cujos sucessos estão Verde Mar de Navegar e Nação Nagô. \*Congo ou congada.

### **MARAVILHAS DO MUNDO, AS SETE**

As obras ou monumentos arquitetônicos do mundo antigo, que, por suas dimensões extraordinárias e técnicas construtivas apuradas, converteram-se em modelos de grandiosidade, de admiração e de citações históricas. Em ordem cronológica, são elas: 1) as Pirâmides do Egito, erguidas na planície de Gizé por faraós da IV dinastia (III milênio a.C.), nomeadamente as de Quéops, segundo faraó, Quéfren, quarto faraó e Miquerinos, sexto da dinastia. A primeira possui 137,2 m, a segunda 136,5 m e a de Miquerinos 66 metros de altura. Foram erigidas como túmulos ou, mais apropriadamente, como necrópoles reais, sendo as únicas das sete maravilhas ainda remanescentes. Faz parte desse conjunto a esfinge de Gizé, representativa do faraó Quéfren. Ela reproduz as feições de seu rosto em um corpo de leão; 2) os Jardins Suspensos da Babilônia, mandados erigir, na dependência das fontes lendárias, ou pela rainha Semíramis, no século IX a.C., ou por Nabucodonosor II, que governou entre 604 e 562 a.C. Nesta versão, os jardins teriam sido projetados em homenagem à sua mulher Amitis. Edificados no interior do palácio real, consistiam de seis terraços arborizados, sustentados por colunas; 3) o Templo de Ártemis ou Diana, com 138 metros de altura, em estilo jônico, mandado construir pelo rei Creso da Lídia (Éfeso, atual Turquia) por volta de 450 a.C. Após um incêndio, foi reconstruído em finais do século IV, mas destruído pelos godos em 262 da nossa era; 4) a estátua sedestre de Zeus Olímpico, com 12 metros de altura, erguida em Olímpia, Grécia, pelo famoso escultor Fídias, em 430 a.C. Era recoberta de ouro e marfim; 5) o Mausoléu de Halicarnasso, ou seja, o túmulo do rei Mausolo, edificado inteiramente em mármore, com altura de 50 m, encomendado por sua mulher Artemísia (atual Bodrum, Turquia). Sua construção durou de 377 a 353 a.C. Projetado pelo arquiteto grego Pítio, em estilo jônico, era decorado com estátuas dos escultores Escopas, Briáxis, Leocares e Timóteo. Possuía uma colunata de sustentação (36 colunas), sobre a qual erguia-se uma pirâmide, encimada por uma quadriga; 6) o Colosso de Rodes, estátua em bronze de 32 m, de autoria do arquiteto Cares, representativa do deus Hélio ou Apolo (Grécia, 292-280 a.C.). Ruiu com o terremoto havido em 225 a.C; 7) o Farol de Alexandria, mandado construir pelo faraó Ptolomeu II, em mármore, dividido em três seções: uma base quadrada, um corpo intermediário octogonal e uma parte superior cilíndrica. Sua altura era de 134 m (Egito, 280 a.C.). O Farol entrou na relação das sete maravilhas durante o século VI da era cristã, substituindo as muralhas da Babilônia, já descritas por Heródoto juntamente com os jardins suspensos. As muralhas constituíam dois cinturões de tijolos, com sete metros de espessura cada, pontilhados por 350 torres de observação.

### **MARCAÇÃO**

Em teatro, significa as indicações, por parte do encenador ou diretor, dos movimentos ou deslocamentos dos atores em cena – cruzar, subir, descer, parar, correr, sentar, etc –, incluindo-se os tempos requeridos para o efeito dramático, e os aliando aos efeitos de luz e de som no transcórre do espetáculo.

### **MARCHA**

Forma ou composição musical destinada a um acompanhamento processional e cadenciado de pessoas dispostas em séquitos, cortejos ou desfiles. Pode conter um tratamento erudito ou popular, assim como possuir andamento lento e solene (compasso 4/4) ou mais acelerado (2/4). As mais comuns são as nupciais, as militares, as fúnebres,

as de fanfarras e, no Brasil, as carnavalescas (também chamadas marchinhas e a marcha-rancho). Com relação à música erudita, existem peças completas ou individuais, como as de Schubert (Marchas Características em Dó, Marchas Militares), as de Elgar (enfeixadas na série Pompa e Circunstância) ou a Marcha Fúnebre de uma Marionete, de Gounod, tanto quanto aquelas que servem como parte ou andamento de obras complexas – concertos, sinfonias ou óperas –, caso da Marcha Fúnebre de Siegfried, de Wagner, incluída na ópera O Crepúsculo dos Deuses, ou da conhecidíssima Marcha Nupcial de Mendelssohn, integrante de Sonho de uma Noite de Verão. Na qualidade de gênero musical carnavalesco, ver \*Carnaval.

### **MARCHA-RANCHO. \*RANCHO**

### **MARCHETARIA. \*INCRUSTAÇÃO**

### **MARIONETE**

Boneco, figura ou objeto dramático, capaz de se converter em personagem, articulável e animado por um ou mais artistas manipuladores, e que, para tanto, se utilizam de meios e de técnicas variadas. “Objeto móvel de interpretação dramática, conduzido pelas intenções de um ou de vários manipuladores” (Alain Recoing). “Objeto móvel, não derivado, isto é, sem caráter expressivo determinado, para interpretação dramática, movido de maneiras visível ou invisível, por um manipulador” (R. Bensky). A manipulação das marionetes pode ser realizada, basicamente: a) do alto, por fios ou cordéis (marionete de fio ou títere); b) por baixo, com o uso de varas ou bastões, ou ainda de luvas (neste último caso, o fantoche, ou boneco cuja roupa recobre a mão ou todo o braço do marionetista); c) por detrás, fazendo-se o manuseio direto do boneco, de modo visível ou invisível, como no teatro japonês do bunraku; d) de sombras, isto é, por meio de silhuetas recortadas em couro, cartolina, madeira, etc, que se movimentam comandadas por fios ou varas, atrás de telas iluminadas; e) marionetes vivas, ou bonecos e figuras atadas ao próprio corpo do artista manipulador. A denominação geral é de origem francesa e provém do diminutivo de Maria (Marion), mãe de Jesus, personagem do presépio medieval, criado por São Francisco de Assis. \*Teatro de animação, \*fantoche, \*títere e \*marote.

### **MARIONETISTA**

Artista dedicado à criação, fabricação, animação e interpretação de marionetes, de quaisquer tipos, para a encenação dramática.

### **MAROTE**

Boneco teatral para manipulação com vara, de estrutura simplificada, com cabeça fixa e braços pendentes. Do francês *marotte*, uma das formas de marionete que os bobos de reis ou de casas principescas carregavam consigo, servindo-lhes como personagens de diálogos.

### **MARTELO**

Versos entoados por cantadores populares do Nordeste brasileiro, com ou sem acompanhamento de viola ou rabeca, contendo dez sílabas (decassílabos) e distribuídos em estrofes de 6 a 10 linhas, ou seja, em sextilha, sétima, oitava, nona e décima. Sua origem é erudita e data do final do século XVII, tendo sido criado por Pedro Martelo, na época em versos alexandrinos (de doze sílabas). A forma em sextilha é conhecida, na tradição oral nordestina, pela denominação particular de Galope ou Martelo-agalopado, como no exemplo seguinte de Joaquim Santana, citado por Coutinho Filho: “Quero agora

contar publicamente, / àqueles que apreciam minha loa, / descrevendo um trabalho que já fiz, / de um muro em derredor de uma lagoa, / e com ele eu cerquei famosos sítios, / sendo a terra amurada toda boa”.

### **MARUJADA**

Auto ou bailado folclórico brasileiro, de origem portuguesa, difundido no Norte (Pará), nos litorais nordestino (Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco), do sudeste (Espírito Santo, São Paulo) e do sul (Rio Grande do Sul), assim como em certas regiões interioranas de criação de gado (Minas Gerais, Bahia). Vinculada a tradições devocionais cristãs, inclui-se entre os autos do ciclo natalino. Suas variações, no entanto, são bastante acentuadas. Conforme relato de Armando Bordalo da Silva, em Bragança, no Pará, a marujada costuma conter apenas coreografias femininas, acompanhadas por homens (tambores, pandeiros, viola, rabeça e cavaquinho), sem canto ou representação dramática. As mulheres, comandadas por uma “capitã”, vestem-se com blusas brancas, rendadas, e saias brancas ou coloridas, estampadas com ramagens. Já as de Maceió ou Iguape, esta última pesquisada por Maynard Araújo, é predominantemente masculina e acompanhada por cantos, havendo diversos personagens, como o general ou general-almirantado, capitão inglês, cristãos portugueses (portando rosários), mouros, piloto, marinheiros uniformizados, cozinheiro ou comissário, padre capelão. Conserva reminiscências de cantigas náuticas, como a do poema folclórico Nau Catarineta (ou Catrineta) e das lutas em África. Após “desembarcarem, vindos de Portugal... dirigem-se à igreja para a missa” e só depois dão início ao auto. “Formam um retângulo de mais ou menos 25 por 8 metros de tamanho. Nos dois lados maiores, duas colunas se defrontam. Nos dois lados menores, são colocadas três cadeiras. As seis personagens que vão tomar assento nessas cadeiras se defrontam (entre os cristãos, o General, o Capitão Inglês e o Capelão; entre os mouros, o Rei, o Embaixador e o Príncipe de Marrocos)... Os trinta marinheiros, que ficaram 15 de cada lado do retângulo, cantam fazendo o gesto de quem rema, e quando vai finalizando o canto, prestam continência ao General que se levanta perto do Rei Mouro e se dirige ao Príncipe” (Cultura Popular Brasileira). Seguem-se então as danças, alternadamente. A marujada ainda recebe, por vezes, o nome de Fandango, principalmente no Norte e Nordeste, embora, neste caso, se distinga dos fandangos (danças) das regiões Sul-Sudeste, de origem espanhola.

### **MÁSCARA**

Do árabe *maskhara*, palhaço. Objeto que vela e recobre o rosto, ou mesmo todo o busto, reproduzindo uma segunda face, sobreposta. As funções e significados que tem adquirido ao longo da história e nas diversas culturas fazem-na um dos mais ambíguos artefatos humanos. Isso quer dizer que ela se presta, única ou conjuntamente, a finalidades como: iludir, equivocar, transfigurar, proteger, infundir uma afeição (de medo, de dor, de alegria, por exemplo), distinguir socialmente ou representar, dramaticamente. Essa ambigüidade simbólica se expressa, portanto, no jogo alternado entre o real e o imaginário, o visível e o invisível, o exposto e o protegido, a evidência e o encobrimento. Com ela se transita da simulação, isto é, do parecer real ou do fingimento da existência, à dissimulação – ao escamotear, não deixar transparecer, aparecer de modo diferente. Seus primeiros registros já podem ser encontrados há cerca de 10 mil anos antes de nossa era na gruta de Trois-Frères (Europa), tanto quanto em Ajjer (África), aqui por volta do sexto milênio. Em ambas, um caçador ou feiticeiro porta a máscara que representa a caça, como se invocasse a boa fortuna ou lhe dedicasse um ex-voto pelo sucesso da aventura. Em uma época tão recolhida, no fundo das cavernas, alguém finge ser o que não é, mas aquilo que deseja. Com a máscara, esses homens primitivos atribuem-se uma identidade que está em outro ser, o objeto do apetite, o que, aparentemente, lhes permite roubar-lhes as

forças. Esse “roubo” estende-se a outros ícones e passa a adquirir significados mais abstratos. Com a máscara, adquire-se a força dos felinos, a rapidez das águias, a segurança do gado recluso, a ardileza dos lobos. A máscara converte-se em totem. Para certas tribos africanas, como as dos Bambara, dos Mossi, dos Dogon, esta “outra face” é indispensável aos relatos de criação do mundo, do nascimento dos deuses e da ordenação do cosmo. Talhadas em madeira doce, constituem objetos rituais e privilegiados de confrarias xamânicas. Aqui, sua função não é mais a de mimetizar a imagem do desejo, e sim a de resguardar o portador no contato com o sobrenatural. A responsabilidade e o perigo deste diálogo com forças invisíveis, que repete as origens, necessita de uma proteção, requer cuidados mágicos frente a olhares nobres e formidáveis. Logo, ao vedar a face humana real, que se reconhece frágil, a máscara defende e permite refazer os laços da comunhão inicial. Em outras situações, no entanto, esse caráter sagrado se dissipa completamente, e a máscara passa a valer como distinção ou evidência do poder. Assim ocorreu, por exemplo, no reino de Benin, entre os séculos XV e XVII. Os membros da “aristocracia” local traziam na cintura pequenas máscaras a indicar, pela quantidade e material empregado, sua posição na hierarquia social. Marcadamente aristocrática foi a função desempenhada pela máscara em Veneza, durante o século XVIII. Por ordem dos doges, requeria-se a *bautta* como objeto de preclara distinção de homens e mulheres, além de artifício nas negociações com o poder público. Imitando o bico de pássaro, a máscara era utilizada obrigatoriamente nas ruas pelos bem-nascidos, revelando de um lado suas origens, mas escondendo da mesma multidão a identidade do portador. Em reuniões diplomáticas e de Estado, os acordos ou as apresentações de queixas eram feitos por essas estranhas criaturas. Tudo se passava como se o desígnio principal devesse ser buscado “por detrás” das feições e das palavras. No teatro grego, a máscara não constituiu apenas um artifício de encenação, de amplificação vocal, mas igualmente a visibilidade estampada e homogênea da opinião pública, na figura do coro. A igualdade da máscara correspondia à isonomia do cidadão e ao juízo corrente do povo. A vinculação da arte cênica com a máscara voltou a ser estreita no teatro romano. Denominada *persona* (daí personagem e também pessoa), do verbo *personare*, isto é, “soar por entre”, “ressoar”, expressava imediatamente o personagem-tipo das camadas populares: o soldado, o escravo ou a cortesã, por exemplo. Uso recuperado, entre os séculos XVI e XVIII, pela *Commedia dell’Arte*, não por outro motivo chamada “*commedia di maschere*”. Também neste caso, a máscara singularizou, ao invés de generalizar, como na dramaturgia grega, tornando manifesto o personagem-tipo. Seus personagens eram, antes de tudo, as máscaras, os caracteres a serem expressos. Mas ao lado das utilizações artísticas no teatro e na dança, a máscara ainda simboliza um momento de transgressão social. Em quase todos os povos, as festas populares, principalmente as carnavalescas, constituíram e conservam, com o auxílio das máscaras, o espírito de ruptura com o cotidiano. Essa transfiguração da rotina, que vem acompanhada de uma vontade de loucura, apaga o princípio de realidade e deixa o curso livre ao princípio de prazer. Em tais circunstâncias, a máscara exercita a “publicidade do anonimato”, isto é, chama a atenção para a figura travestida, escondendo voluntariamente o autor da transgressão.

### **MASTERIZAÇÃO**

Termo utilizado sobretudo na indústria fonográfica para indicar o processo de elaboração de uma matriz analógica ou digital (*master*), a partir da qual se faz a reprodução em série de obras musicais. A masterização requer, entre outros procedimentos técnicos, a equalização das intensidades sonoras e a redução de ruídos que, eventualmente, tenham sensibilizado a gravação. A remasterização consiste na obtenção de uma nova matriz, calcada em outra mais antiga.

## **MATINÊ**

Espectáculo cênico ou sessão cinematográfica realizados durante o dia (manhã ou tarde). Do francês *matinée*.

## **MÁXIMA**

1. Sentença ou pensamento expresso em frase curta, de intenção moralizante e de origem culta. O mesmo que aforismo, prolóquio ou provérbio. “Todos nós temos força suficiente para suportar os males de outrem”; “Os vícios entram na composição da virtude, como os venenos na composição dos remédios”; “Os elogios que nos dizem nada nos ensina de novo” (exemplos de La Rochefoucauld, um clássico do gênero). 2. Princípio básico ou axioma de natureza científica.

## **MD**

Sigla para minidisco (*MiniDisc*), ou disco compacto (CD) de 6,5 cm de diâmetro, com possibilidade não apenas de reproduzir como a de gravar novos sons ou peças musicais de outras fontes. O sistema utilizado para a gravação é digital e compressivo, conhecido como ATRAC – sigla inglesa para Codificação, Adaptação e Transformação Acústica –, semelhante aos empregados para disquetes de computador.

## **MEGALÍTICA, CONSTRUÇÃO. \*ARTE PRÉ-HISTÓRICA, \*DÓLMEN**

## **MEIO-SOPRANO**

Voz feminina cujo alcance situa-se, medianamente, entre os registros do contralto e do soprano, abrangendo segmentos de ambos. Na clave de sol, vai do lá ao fá, uma oitava acima, passando pelo dó central, podendo o espectro ser mais extenso com a voz estudada. Em determinadas obras operísticas, o meio-soprano pode substituir, com vantagens, a voz soprano. Internacionalmente, utiliza-se a expressão italiana “mezzo-soprano”.

## **MELISMA**

Um grupo de sons ou de notas pertencente a uma segunda voz, e que acompanha as sílabas de um texto destinado à voz ou melodia principal, permitindo florear ou ornamentar a composição. Foi empregado inicialmente pelo canto gregoriano, já na alta Idade Média, após o surgimento das vozes duplas (órgano, descanto), contribuindo para a técnica da composição polifônica subsequente.

## **MELODIA. \*MÚSICA**

## **MELODRAMA**

1. Originalmente, isto é, entre os séculos XV e XVII, o mesmo que ópera, drama cantado ou música dramática. 2. Trecho de composição erudita e músico-literária, ou seja, destinada à interpretação cênica e cujo texto poético é recitado com acompanhamento musical. Exemplos em Zaïde (Mozart), Fidelio (Beethoven), O Franco Atirador (Weber) ou Ariadne em Naxos (Strauss). 3. Peça teatral em que a música intervém para realçar ou externar os sentimentos de um personagem durante um momento de silêncio, alternando-se as frases literária e musical. 4. No âmbito das literaturas narrativa e dramática (teatro, cinema, radionovelas e telenovelas), o melodrama corresponde a um subgênero, no sentido de composição híbrida. Sua estrutura ou forma de intriga baseia-se em fatos inverossímeis e patéticos, no maniqueísmo e no estereótipo dos caracteres, assim como na clara intenção de provocar comiserações, lágrimas e servir ao gosto

médio ou popular. Nascido no final do século XVIII, em meio à reação estética da burguesia contra o classicismo, e no interior do teatro romântico (com jogos de cena, recitativos e música), o melodrama possui temáticas que evocam a tragédia clássica, mas conduzidas de maneira a que o bem triunfe sobre o mal, a virtude sobre o vício, exigindo um final feliz e desde sempre esperado. Tem-se atribuído ao francês René Pixérécourt a introdução deste tratamento dramático, quando da estréia da peça *Celina, ou a Filha do Mistério* (1800), cujo sucesso permitiu a disseminação do “teatro de boulevard”. Entre outros aspectos recorrentes, baseia-se ainda: a) no amor eterno e absolutamente convicto de um casal de heróis, preferencialmente em situações sociais opostas ou cujas circunstâncias históricas seriam contrárias ao seu desenlace; b) em traições, perversidades ou calculadas hipocrisias de amigos aparentemente puros e inocentes; c) em peripécias inesperadas (não anunciadas), como o aparecimento de cartas ou personagens (filhos, parentes ou amigos) que modificam momentaneamente o curso das ações; d) em vinganças pessoais, turbulentas e mesquinhas. Dá-se preferência, portanto, mais às emoções fáceis e bem distintas do que a uma realidade fluida, complexa, ou a seus aspectos racionais. Além do teatro, também o romance popular e as publicações em forma de \*folhetim do século XIX influenciaram enraizadamente a ficção cinematográfica, desde a época das produções mudas, com suas encenações sentimentais, de gestos exacerbados e grandiloqüentes, até os dias de hoje. Depois do cinema, o melodrama encontrou nas novelas radiofônicas um novo campo de realização e de audiência popular, transferido à televisão, a que os europeus e norte-americanos denominaram *soap opera* (em sentido literal, ópera de sabão). De um ponto de vista estritamente etimológico, no entanto, os musicais do cinema americano correspondem à mais completa estrutura melodramática, tanto na forma como no desenvolvimento temático. \*Teatro, \*radionovela e telenovela.

### **MELOPÉIA**

1. Na antigüidade grega, a arte da composição melódica, ou seja, da linha horizontal ou principal da música. 2. Peça musical concebida para acompanhamento de poemas ou de recitativos. 3. Em retórica, a musicalidade ou a combinação harmônica dos sons das palavras. 4. Cantilena, canção monótona.

### **MEMORABILIA**

Do latim “coisas a serem lembradas”, isto é, dignas de memória, referem-se aos apontamentos ou escritos de um autor, artista ou personalidade pública cujas anotações, cartas, comentários ou entrevistas, tratando de sua vida, obra ou pensamento, bem como observações alusivas a contemporâneos, contribuem para esclarecer idéias, relações e fatos a seu respeito ou de sua época.

### **MEMBRANOFONE, MEMBRANÓFONO. \*INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO**

### **MEMENTO MORI (Lembrança da Morte). \*VANITAS**

### **MÊNADES. \*BACANTES**

### **MENIR**

Grande bloco de pedra utilizado no período calcolítico para construção de necrópoles ou para servir como símbolo religioso e ornamental – a estátua menir. O nome parece provir do bretão *men-hir*, pedra longa. O mesmo que dólmen. \* Arte pré-histórica e \*Cromlech.

### **MENORÁ, MENORAH**

Candelabro ou castiçal sagrado, de sete braços (para sete velas), que fazia parte dos objetos decorativos do Templo de Jerusalém e que, desde então, tem servido como um dos símbolos do judaísmo, tanto quanto a estrela de Davi.

### **MENUISIER**

Marceneiro dedicado à manufatura de mobiliário fino e de assento (cadeiras, sofás, poltronas), e que, tradicionalmente, torneia ou esculpe a madeira, utilizando-se ainda do sistema direto de encaixes entre as partes do móvel, como as cavilhas. Do francês *menu*, “pequeno objeto”. \*Ebanista.

### **MEROVÍNGIA, ARTE. \*ARTE MEDIEVAL**

### **MESSIAS**

Do hebreu *Masiah*, teve inicialmente o significado de escolhido para assumir as funções de patriarca ou rei, após a realização de um ritual sagrado, durante o qual era ungido por óleos. No Velho Testamento, designa o “ungido de Javé”, profetizado por Isaías, Jeremias e Ezequiel, e cuja missão consistirá, no final dos tempos, em livrar os homens do pecado, entendendo-o como a não-observância dos preceitos e caminhos do Senhor (Elohim). Aos poucos, porém, as próprias vicissitudes do povo hebraico, como a deportação para a Babilônia e a destruição do Templo, infundiram a visão de um salvador guerreiro e nacionalista. Assim, no momento em que Cristo reivindicou para si um messianismo universal, baseado no amor, no perdão e na caridade, a religião judaica oficial o renegou, por não ser ele a figura capaz de unificar a nação hebraica e reconstruir o esplendor de Jerusalém, além de intitular-se Deus, filho de Deus. O messias ou salvador pode ser encontrado no hinduísmo, por meio de Krishna, na antiga religião egípcia – Osiris – e até mesmo entre os pitagóricos gregos, segundo menção de Virgílio em uma de suas éclogas, a de número quatro.

### **MESTRE**

1. Designação atribuída a um artífice ou artista que, durante a Idade Média e parte da Renascença, tivesse realizado todo o aprendizado técnico de sua profissão em uma guilda ou corporação de ofício, incluindo-se uma “obra-prima” (neste caso, a primeira obra independente), adquirindo assim o direito de dirigir um ateliê e contratar seus próprios aprendizes. A escala técnica e social do artífice englobava, de modo hierárquico, as condições de aprendiz, oficial e mestre. 2. Termo dado a alguns pintores desconhecidos da Idade Média e da Renascença, identificado seja por suas características estilísticas, por uma obra considerada “mestra”, por sua procedência geográfica ou ainda pelo local onde se conserva algum trabalho do autor anônimo. Assim, por exemplo, o Mestre da Anunciação d’Aix refere-se ao pintor do tríptico existente na igreja Saint-Saveur da cidade de Aix en Provence, em estilo flamengo, com datação entre 1443 e 1445. O Mestre da Lenda de Santa Bárbara indica um pintor da Flandres, seguidor de Rogier van der Weyden, ativo na segunda metade do século XV, e cujo nome é também proveniente de um tríptico representativo daquela santa. 3. Título recebido por professor de artes plásticas de antigas academias reais ou oficiais, reconhecido em documento.

### **MESTRE DE BALÉ, MESTRE DE DANÇA**

Aquele que, na qualidade de artista e professor de reconhecida técnica, ensina balé ou dança teatral, incluindo a preparação física de seus alunos ou dos artistas da companhia, sendo ainda, costumeiramente, coreógrafo. Da Renascença aos finais do século XVIII, o mestre de balé exerceu também, e com freqüência, o papel de músico e compositor de

obras coreográficas da corte ou de academias oficiais. Muitos deles tornaram-se ainda teóricos e ensaístas de dança. Aliás, a difusão e a consolidação do balé são tributárias diretas desses artistas. Entre os primeiros nomes da história moderna, citam-se os italianos Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, Giugliemo Ebreo e Cesare Negri. \*Dança. Em francês, *maître a danser*; em inglês, *dance master*.

### **MESTRE DE BATERIA**

Regente da bateria de escola de samba e que se utiliza de um apito para orientar os instrumentistas durante o desfile, acompanhando o samba-enredo.

### **MESTRE-DE-CAPELA**

Músico que em catedrais ou igrejas recebe a incumbência de organizar as apresentações musicais da liturgia, ensinar e dirigir o coro, podendo ainda compor peças sacras. Essa função foi também exercida por inúmeros músicos em capelas reais ou principescas.

### **MESTRE-SALA**

1. No Brasil, integrante de grupos folclóricos musicais e dramáticos, como ranchos, ternos e maracatus, que segue à frente do desfile, em uma evolução cerimonial. 2. Componente e destaque de escola de samba que evolui no desfile em companhia da porta-bandeira, fazendo-lhe as devidas reverências. O papel é destinado a um sambista de grande habilidade, que se apresenta ricamente vestido como cortesão da época dos reis luíses. Sua figura já existia nos cortejos dos \*rancho, mas o seu introdutor no carnaval carioca foi o baiano Lalu de Ouro, em fins do século XIX. E um dos mais famosos mestres-salas foi Hélio Laurindo Silva, de apelido Delegado, que defendeu a Estação Primeira de Mangueira durante 26 anos, recebendo sempre a nota máxima em suas exibições de passista.

### **METÁBASE. \*SUSPENSE**

#### **METAFÍSICA, POESIA - METAFÍSICOS, POETAS**

Grupo de poetas ingleses da primeira metade do século XVII (*metaphysical poets*), assim reunidos e considerados, só mais tarde, pelos influentes críticos John Dryden, também poeta, e Samuel Johnson. O que caracterizou o grupo, composto, entre outros, por John Donne – seu primeiro e mais importante autor (*The First Anniversary*, *The Progress of the Soul*) –, George Herbert (*The Temple*), Thomas Carew (*Poems*), Richard Crashaw (*Steps to the Temple*), Henry Vaughan (*Silex Scintillans*), Abraham Cowley (*Poems*) e Andrew Marvell (*Miscellaneous Poems*), foi a preocupação de aduzir como temas poéticos idéias de feição filosófica então discutidas na época: a metafísica neo-platônica de Ficino, o empirismo de Bacon, a nova física de Galileu, as variadas correntes teológicas (catolicismo romano, anglicanismo, protestantismo) e os sentimentos místicos, a simbologia alquímica, a dupla natureza humana do corpo e da alma, o natural e o sobrenatural, o sagrado e o profano. Surgiram daí poesias com acentos de dúvida e perplexidade, nas quais se opõem ou se entrelaçam o mundo místico e medieval em decadência e o Renascimento racionalista em plena expansão. A denominação foi dada originalmente de modo condenatório, tendo Johnson escrito que tudo lhe parecia “uma combinação de imagens desiguais ou a descoberta de semelhanças ocultas entre coisas aparentemente diversas” (Vida de Cowley). Este amálgama permanente de sentimentos e de pensamentos contrapostos sugeriu entretanto ao poeta Coleridge que Donne sabia “trançar atijadores de fogo sobre os lagos do amor”. Poesia de análise, fundamentada em experiências emotivas vividas, mas com fortes tendências à abstração, encontra-se permeada de jogos sutis de pensamento, com os quais se buscam a surpresa e a

demonstração de engenhosidade. Corresponde, assim, à tendência barroca da literatura do continente. Ao contrário de Milton, por exemplo, que tudo ordena, descreve e clarifica, John Donne faz da poesia um instante de intuições, um mundo semi-escuro, só aqui e ali iluminado por fulgurações ou certezas. Nos finais do século XIX, a corrente simbolista voltou-se para os metafísicos e, na seqüência, os comentários elogiosos de T.S. Eliot também permitiram fazer renascer o interesse pelo grupo de poetas, o que acabou por influenciar personalidades como Butler Yeats e Wallace Stevens. Como ilustração, um poema de Donne (da obra Primeiro Aniversário): “Nem já o sol pode / Perfazer um círculo, ou manter a sua rota direita / Por uma polegada: aonde nasceu hoje / Não mais regressará, mas se lança desse ponto / E numa curva fraudulenta torna-se serpentina. / O mesmo das estrelas, que se gabam correr / Ainda em círculo; nenhuma acabará onde começou. / Toda a sua proporção está coxa, afunda-se e incha. / Porque de Meridianos e Paralelos, / O homem teceu uma rede, e esta rede atirou / Sobre os Céus, que agora são seus” (tradução de Helena Barbas).

## **METÁFORA. \*RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM**

### **METALINGUAGEM**

1. De um modo mais restrito, é a linguagem já conhecida e da qual nos servimos para analisar um fenômeno igualmente considerado como linguagem (e então denominado linguagem-objeto). Um exemplo clássico é o fato de se estudar uma gramática de língua estrangeira por meio da língua nacional. A gramática estrangeira é a linguagem-objeto, enquanto a língua nacional corresponde à metalinguagem. 2. Por extensão, é toda e qualquer expressão que se volta para si mesma, utilizando seus próprios componentes intrínsecos ou estruturais como veículos de criação, de uso ou de experimentação. Caso, por exemplo, de várias correntes artísticas do século XX, aquelas que se valem sobretudo dos aspectos formais de sua linguagem: pintura e escultura abstratas, músicas seriais ou eletroacústicas, poesia concreta.

### **METAPLASMO**

1. Relativo a todas as figuras de linguagem que produzem alterações nos fonemas das palavras: aumento, diminuição, transposição e transformação. Inúmeras palavras latinas passaram por processo de metaplasmo na formação da língua portuguesa. Ex.: *inter*, para entre; *semper*, para sempre. Ou ainda durante o próprio desenvolvimento do português, caso de pergunta, modificada para pergunta. 2. Licença poética pela qual o autor acrescenta, suprime ou ainda desloca letras ou fonemas de uma palavra, a fim de adequar o verso a uma determinada métrica, ritmo ou rima. Por exemplo, utilizar o vocábulo “ressábio”, em vez de “ressaibo” (mágoa, ressentimento), a fim de rimá-lo com “sábio”. Ver o termo \*Escansão, no qual se discriminam as figuras de metaplasmo.

### **METÁTESE**

Figura de metaplasmo. \*Escansão.

## **METONÍMIA. \*RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM**

### **MÉTOPA**

Espaço quadrado ou de forma retangular alongada que faz parte do entablamento e do friso de um edifício dórico, separa os \*tríglicos e ainda serve como superfície para pintura ou esculturas decorativas em relevo. \*Ordens da arquitetura

### **METRAGEM**

Em cinema e vídeo, indica a extensão em metros de uma película ou fita e, por consequência, a sua duração temporal. Convencionalmente, a obra de curta-metragem possui até 30 minutos; a de média-metragem vai de 30 a 70 minutos e a de longa-metragem, acima de 70.

### **MEZANINO**

Balcão em casa de espetáculos, situado ao fundo, sobre a platéia, e abaixo do balcão nobre. A palavra é de origem italiana.

### **MEZZO-SOPRANO. \*MEIO-SOPRANO**

### **MICARETA**

O segundo carnaval, ou as demais festas carnavalescas do ano, realizado em vários Estados do nordeste brasileiro, após a semana santa. A palavra deriva do francês *mi-carême* (meia-quaresma).

### **MIDIOLOGIA**

Termo criado pelo pensador francês Régis Debray para se referir ao estudo sistemático dos mecanismos de transmissão de idéias religiosas ou político-ideológicas que, por sua “eficácia simbólica”, conseguiram transformar-se em movimentos coletivos ou instituições históricas, como, por exemplo, o cristianismo, o luteranismo ou o marxismo. Investiga, portanto, as condições culturais (simbólicas), sociais e técnicas (aspectos materiais) que permitiram a uma determinada representação de mundo, normalmente de origem pessoal ou subjetiva, impor-se como “força material”. Esta última é entendida como a sua concretização social em adeptos, fiéis, partidários ou militantes, assim como em aparelhos burocráticos ou institucionais. A midiologia lida basicamente com quatro etapas da transmissão e da comunicação das idéias: a mensagem e sua transformação em prática; o médium, ou a tecnologia de transmissão das idéias, de acordo com as épocas; o meio social no qual se sedimenta a mensagem; e a mediação ou aspecto transhistórico. Do francês *médiologie*.

### **MILES GLORIOSUS**

“Soldado Fanfarrão”, em latim, designando um dos tipos fixos das comédias greco-latinas e que chegou a ser protagonista de uma peça de Plauto, com título idêntico. Suas características de soldado faroleiro, jactancioso, loquaz e galanteador, e que termina desmascarado como mentiroso e covarde, exerceram influências diretas sobre a personagem do Capitão (Spavento, Matamoros), da *\*Commedia dell’Arte*, também utilizado por Racine (A Ilusão Cômica), e ainda sobre a figura hedonista e petulante de Falstaff, nas peças Henrique IV e As Alegres Comadres de Windsor, de Shakespeare. Com um tratamento literário elevado e sentimentos mais nobres, faz parte desta genealogia o Cyrano de Bergerac, de Edmond de Rostand.

### **MÍMICA**

A partir do século XX, a mímica, ou pantomima, retomou o significado original de uma representação dramática muda ou silenciosa, realizada por gestos, atitudes e movimentos imitativos ou sugestivos de caracteres psicológicos e sentimentais, de atos, objetos e de idéias, além de ser expressão de personagens-tipos, como o bêbado, o enamorado, o demagogo, o militar, o palhaço, o médico, o esportista ou o juiz, em situações farsescas, líricas, trágicas ou melodramáticas. Ainda nesse período, incluiu a imitação de novos objetos e máquinas do cotidiano, símbolos tanto de conforto quanto de consumismo e neuroses modernas. Sua técnica fundamental é a de criar movimentos-símbolos, capazes

de ser imediatamente interpretados pela audiência. Como o gesto muitas vezes implica uma relação com objetos naturais ou artificiais, deve ainda o movimento incorporar e exprimir o peso, a materialidade ou a forma daquelas coisas, a fim de que elas sejam percebidas “visualmente”. A arte da mímica surgiu na Grécia, provavelmente criada pelo poeta Sófron de Siracusa, no século V a.C., embora haja menções a Telestes, um mestre de dança que na encenação da peça Sete Contra Tebas, de Ésquilo, teria se destacado do coro para interpretar, de modo apenas gestual, as ações recitadas. No período alexandrino, porém, a mímica incorporou a palavra, transformando-se em mimo ou mimodrama, uma breve representação de cenas da vida cotidiana. O poeta grego Herondas, contemporâneo de Teócrito, escreveu pelo menos uma dezena de mimos, caracterizados pela fineza de expressão e realismo das situações. Em Roma, ressurgiu em fins do século II a.C. (após a grande época das comédias de Plauto e Terêncio). Daí até a época imperial, a mímica ou mimo subdividiu-se em subgêneros humorísticos e sérios. Os mimos humorísticos diferenciavam-se então da comédia por sua proveniência popular, estrutura simplificada e uma linguagem demasiadamente rude ou obscena. Eram levados em praça pública por atores e atrizes plebeus, sem uso de máscaras, intercalando-se ainda cenas cantadas e danças lascivas. Neste gênero, tornou-se famoso o ator Bathyllus, aliás severamente criticado por Juvenal. Já os mimos trágicos continham maior riqueza cenográfica, recorriam aos coros e ao uso de máscaras. Seu mais conhecido ator foi Pílates da Sicília e o melhor dos autores, sem dúvida, Publílio, entre cujas sentenças conservadas estão: “Com o defeito de outrem, o sábio corrige o seu” (*ex vitio alterius sapiens emendat suum*) e “O choro do herdeiro é riso sob a máscara” (*heredis fletus sub persona risus est*). Tanto o conteúdo de crítica aos costumes e a personalidades públicas, quanto os excessos de licenciosidade, foram severamente reprimidos pelos imperadores, levando os mimos ou mímicos de volta ao gestual mudo. Já durante a Idade Média, mímicos, jograis, saltimbancos, trovadores e menestréis se confundiam nas apresentações levadas às feiras, festas cívico-religiosas e aos castelos. Misturavam-se ali diversas manifestações cênicas, como as de canto e de música, acrobacia, entremezes e “sottises”. Mais tarde, durante o período áureo da *Commedia dell'Arte*, atores mímicos integraram-se a essas companhias ambulantes, atuando não apenas como personagens, mas ainda realizando pantomimas, ou seja, um conjunto variado no qual se incluíam imitações humorísticas de balé, mágica e ilusionismo, acrobacia, funambulismo e esquetes dramático-burlescos – os mimodramas. Dessa convivência surgiram, no século XIX, e principalmente na França e na Inglaterra, companhias de mímica cujas peças tinham como protagonistas Arlequim, Pierrô, Polichinelo e Colombina. Algumas famílias artísticas – como os Chiarini e os Deburau – que dominavam as técnicas da acrobacia, da representação muda e mesmo da coreografia (o balé-pantomima) obtiveram grande notoriedade atuando em espetáculos de teatros ou de cafés parisienses, como o *Funambules*, o *Bobino* e o *Apollon*. Sobretudo Félix Chiarini e Gaspard Deburau. Este último transformou o caráter cínico e grotesco de Pierrô em personalidade lírica e sonhadora, pintando-lhe ainda o rosto de branco, a fim de realçar as imagens da ingenuidade e da pureza. Sob o disfarce de Polichinelo, tratado como metade homem e metade marionete, Michel Vautier alcançou sucesso em meados do século. Entre os ingleses, consagraram-se William Falketon e Philippe Laurent, este aqui emigrado para a França. A progressiva consolidação dessas experiências, que tomaram os tipos populares das ruas, seus modos e situações de vida como temas, acabou se incorporando mais tarde às comédias do cinema mudo, sendo Charles Chaplin o seu mais fiel e genial representante. Do ponto de vista teatral, a mímica moderna começou a adquirir refinamento após a primeira guerra mundial, com o francês Étienne Decroux, discípulo do encenador Jacques Copeau. Seus esforços voltaram-se para uma delimitação das ações propriamente mímicas, ainda bastante mescladas a outras

expressões cênicas. Além disso, Decroux propôs uma técnica de imitação e de sugestão fundamentada mais no corpo do que nas expressões faciais ou nos movimentos das mãos. Conforme suas palavras, “após Deburau, o mímico tornou-se ator. Ora, o mímico verdadeiro deve excluir os movimentos do rosto, corolários da palavra. As mãos devem ser apenas acessórios, não meios de expressão”. De sua escola, conhecida como “pantomima de estilo”, provieram Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau, este o mais consagrado artista da segunda metade do século XX, criador do versátil personagem Bip. Que se desdobrou em ciclista, pintor, patinador, escultor, comerciante, mendigo ou jornalista, sempre com maestria e sutil percepção dos caracteres envolvidos. \*Gesto e \*Expressão.

### **MÍMICO**

Como substantivo, indica o artista ou profissional da mímica ou da pantomima. Como adjetivo, refere-se à arte da mímica ou do mimo.

### **MIMO, MIMODRAMA. \*MÍMICA**

### **MINIMALISMO. \*ARTE MINIMALISTA**

### **MINOTAURO**

Figura monstruosa, meio touro, meio homem, filho de Pasífae, rainha de Creta, que se apaixonara pelo esplêndido touro que Posídon fizera surgir do mar. O rei e marido de Pasífae, Minos, horrorizado com a traição da esposa e com a criatura gerada, pediu ao arquiteto e escultor Dédalo que construísse um labirinto tão intrincado que apenas o seu próprio construtor saberia livrar-se dele. E ali foi atirado o Minotauro, a ser alimentado, no entanto, por carne humana, anual ou trienalmente (na dependência da versão mítica). Por essa razão, sete rapazes e sete moças de várias regiões do Mediterrâneo eram ali introduzidos, na época determinada, para serem devorados. Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas, prontificou-se a ser sacrificado com seus súditos. Ariadne, no entanto, filha de Minos, apaixonou-se pelo jovem príncipe e lhe forneceu, à entrada do labirinto, um novelo com que pudesse marcar o caminho de ida e de volta, além de uma coroa luminosa, a fim de guiá-lo na escuridão. Teseu conseguiu defrontar-se com o Minotauro e matá-lo, fugindo em seguida com Ariadne para Atenas. A lenda do Minotauro parece ter simbolizado para os cretenses tanto a fertilidade e o poder do sêmen (praticava-se ali também a tauromaquia), como os perigos de uma paixão desgovernada e contrária à natureza dos gêneros.

### **MINSTREL**

O intérprete branco caracterizado como artista negro e, por extensão, o próprio espetáculo musical e de variedades que nos Estados Unidos, durante a segunda metade do século XIX e princípios do XX, levaram aos palcos, além de formas populares já consagradas na época, os novos gêneros musicais e dançantes da cultura afro-americana (como o *ragtime* e o *blues*). Esses espetáculos noturnos de cabaré surgiram em Nova Iorque em 1843, no *Bowery Amphitheatre*, com os músicos e sapateadores do grupo *Virginia Minstrels* (Os Menestréis da Virgínia), composto por Daniel Decatur Emmet (violonista e compositor conhecido como Old Dan Emmet), Billy Whitlock (banjo), Frank Bower (castanholas) e Dick Pelham (pandeiro). Com eles, a voga dos *minstrels* propagou-se rapidamente por todo o país. Anos antes, porém, o ator e cantor Thomas “Daddy” Rice já fizera sucesso com um esquete em que imitava um velho negro coxo, ao som de uma canção que ouvira do próprio personagem – *Jump Jim Crow* –, expressão que acabou por ser idêntica a segregação. Na mesma época, George W. Dixie alcançou

prestígio popular cantando música negra, igualmente maquiado. Por força dos preconceitos raciais, instaurou-se então uma verdadeira mania do “black face”, ou seja, a do artista branco pintado de preto (rosto e mãos), normalmente trajando fraque azul, camisa listrada e calças brancas, como os músicos do Virginia atuavam. A configuração mais comum do espetáculo foi fixada, no entanto, por Ed Christy e seu Christy Minstrel, a partir de 1846: sentados em semicírculo, os músicos e dançarinos respondiam a perguntas do apresentador (Mister Interlocutor), de maneira humorística e contavam piadas, alternando números de música e de dança. O termo converteu-se ainda em sinônimo de musical (às vezes confundido com os vaudevilles ou music-halls), mesmo quando artistas negros já eram aceitos nos elencos. O cantor Al Jolson e a cantora e dançarina Sophie Tucker (estrela dos Ziegfeld Follies) tornaram-se dois dos mais afamados “minstrels” do *show-business* norte-americano no início do século XX. Designa ainda, tradicionalmente na língua inglesa, o trovador medieval.

### **MINUETO**

Dança francesa de origem popular, mas que se difundiu e se consagrou nos ambientes aristocráticos, nos séculos XVII e XVIII. Era constituída por pequenos passos ou passos “miúdos” (*menus pas*), glissados, com gestual simples e elegante de arqueamento do tronco, contendo várias passagens de reverências. Coreograficamente, compunha-se de quatro passos, sendo o último “marché”, isto é, realizado nas pontas dos pés. A figura de toda a evolução formava um S ou um Z. A música, de compasso ternário e forma ABA, incorporou-se freqüentemente aos andamentos de suítes barrocas ou de sinfonias do período clássico (Haydn, Mozart), geralmente como terceiro movimento. Beethoven imprimiu-lhe andamentos mais rápidos, transformando-o nos seus costumeiros *scherzi*.

### **MISE-EN-SCÈNE. \*ENCENAÇÃO**

### **MISSÃO FRANCESA. \*CLASSICISMO, NEOCLASSICISMO**

#### **MISSÕES, SETE POVOS DAS**

Designa a colonização realizada diretamente por jesuítas espanhóis no século XVII e até meados do XVIII, nas regiões a oeste do atual Estado do Rio Grande do Sul, incluindo as fronteiras com a Argentina e o Paraguai, em territórios dos índios guaranis. O trabalho de catequese e a formação missionária de vilas autóctones (igualmente chamadas Reduções) conservaram-se desvinculadas das colonizações oficiais portuguesa e espanhola e tiveram por objetivo a formação de uma cultura independente, ao mesmo tempo teocrática, de estrutura social comunista e base econômica agrária. As vilas eram edificadas a partir de uma igreja-convento (na qual se encontravam oficinas, depósitos e enfermaria), situada numa das extremidades da praça central. Nas direções exteriores às laterais da praça alinhavam-se então, de maneira regular e planificada, as casas indígenas, contendo alpendres circundados por colunas. A arquitetura do templo principal seguia o modelo barroco da Igreja de Jesus, em Roma, símbolo da Contra-Reforma, usando-se como elemento construtivo blocos quadrados ou retangulares de pedras (as silhas). Os povos guaranis absorveram várias técnicas artísticas européias, entre elas a escultura, a pintura e a música, produzindo obras de clara influência barroca sobre temas sacros, das quais nos chegaram principalmente relevos e esculturas em pedra e madeira. A igreja da vila de São Miguel, hoje no Brasil, é a única edificação restante dessa singular experiência jesuítica, tendo sido projetada pelo padre Batista Primoli e construída entre 1737 e 1744. Na época, os sete povoados eram os de San Nicolás, San Luís, San Lorenzo, San Borja, San Ángel, San Baptista e San Miguel. O poema épico “O Uruguai”, de Basílio da Gama, tem por tema Os Sete Povos das Missões. Nele condena-se o

projeto jesuítico como “escravização” dos indígenas e se defende a política de governo do ministro Pombal. No canto quarto, vendo-se perdidos, os padres incendiam a vila atacada pelo herói Gomes Freire de Andrada, e assim escreve Basílio da Gama: “Por mais que o nosso general se apresse, / Não acha mais que as cinzas inda quentes, / E um deserto, onde há pouco era Cidade. / Tinham ardido as míseras choupanas / Dos pobres índios, e no chão caídos / Fumegavam os nobres edifícios, / Deliciosa habitação dos Padres”.

## **MISTÉRIO(S)**

1. Do grego *myein*, *mystérion*, fechar os olhos ou a boca, significando portanto algo secreto que os sentidos não percebem e perante o qual a razão se cala. Constitui uma revelação divina aceita como verdadeira, mas cujo significado de importância deve permanecer oculto. Especificamente no cristianismo, diz respeito aos atos, orações, meditações e representações litúrgicas referentes a Cristo e à Virgem Imaculada, constantes do Novo Testamento, e divididos, tradicionalmente, em: *Mistérios Dolorosos* – 1) a agonia e a oração de Jesus no Horto; 2) sua prisão e flagelação; 3) a coroação de espinhos; 4) os passos rumo ao Calvário, carregando a cruz; 5) a crucificação; *Mistérios Gloriosos*, considerados dogmáticos – 1) a ressurreição; 2) a ascensão de Jesus; 3) a descida do Espírito Santo sobre a Virgem e os apóstolos (Pentecostes); 4) a Assunção em vida de Maria; 5) sua coroação nos céus; *Mistérios Gozosos* (de alegria) – 1) a anunciação a Maria da vinda e encarnação do Verbo Divino em Cristo; 2) a visita de Maria a Isabel; 3) o nascimento do Menino Deus; 4) a purificação de Maria e a apresentação de Jesus ao Templo e a seus doutores; 5) o reencontro de Jesus no Templo, com a idade de doze anos. O papa João Paulo II instituiu, em 2002, um quarto grupo de mistérios, os chamados “mistérios da luz”, também em número de cinco, relativos à vida pública de Jesus: o batismo, as bodas de Caná, o anúncio do Reino de Deus, a Transfiguração e a instituição da Eucaristia. 2. Na Grécia, os mistérios mais conhecidos e praticados liturgicamente foram os de Elêusis, pequena cidade perto de Atenas na qual se realizavam as cerimônias finais e mais importantes do culto a Deméter. Para deles participar não havia interditos de classe. Cidadãos, escravos e metecos eram iguais, exigindo-se o domínio da língua grega, a fim de se evitar incorreções no dizer das fórmulas secretas, e o não cometimento de crimes religiosos e de sangue. Tinham início com os “pequenos mistérios” nos meses de fevereiro-março – jejuns, purificações e sacrifícios –; eram interrompidos e retornavam seis meses depois com os “grandes mistérios”, destinados agora aos iniciados de mais de um ano, envolvendo exercícios de contemplação ou visão imediata (epoptéia) dos ciclos de nascimento, vida, morte e a entrada no Hades, mundo subterrâneo. 3. Na Idade Média e no Renascimento, o termo foi aplicado às representações religiosas, baseadas em passagens bíblicas, com caráter didático. A primeira menção a esta forma teatralizada data da segunda metade do século X, em Sankt Gallen, na Suíça, local onde encenou-se, em latim, o episódio da visita das três Marias ao Santo Sepulcro, quando o anjo do Senhor lhes anunciou a ressurreição. No século XII, já popularizados em língua vernácula, os mistérios deixaram de ser litúrgicos, ou seja, desvincularam-se do culto e alcançaram os adros das igrejas e as praças públicas. O distanciamento progressivo do recinto sagrado permitiu a inclusão de assuntos profanos, de cenas humorísticas e de personagens populares ou cotidianos. Data dessa época a primeira grande obra francesa – O Jogo de Adão (*Le Jeu d'Adam*) –, subdividida em três atos ou episódios: A Queda de Adão, O Assassinato de Abel e A Profecia da Vinda do Messias. As montagens ficavam a cargo de confrarias religiosas, integradas por leigos, como a destacada Confraria da Paixão. No século XVI, as representações dos mistérios chegavam a durar semanas inteiras, dadas as dimensões dos textos. O Mistério do Velho Testamento, por exemplo, continha mais de 44 mil versos;

o do Novo Testamento, cerca de 34.500 versos; o Ato dos Apóstolos, escrito pelos irmãos Arnoul e Simon Gréban, mais de 61 mil. Na Inglaterra, começaram a ser difundidos no início do século XIV. Ali, foram as guildas ou corporações profissionais (açougueiros, pescadores e marinheiros, armadores, por exemplo) que se encarregaram de produzir os mistérios, especializando-se em narrativas ou temas específicos, e encenando-os sobre os *pageants* – carroções de dois andares, sendo o inferior reservado a camarins e o superior ao tablado. De acordo com a região, as peças adotaram características locais, que os historiadores mais tarde agruparam em ciclos. O mais antigo é o de Cornish (entre 1300 e 1400); o mais didático e de melhor tratamento poético foi o de York (1350-1450); o mais próximo do caráter litúrgico, o chamado *Ludus Coventriae* (Jogo de Coventry), da segunda metade do século XV. Na Península Ibérica, o mistério dramático data do século XIII, sendo mais conhecido pela denominação de Auto (consultar à parte). Comentando a forma de encenação dos mistérios em seu apogeu, diz Anatol Rosenfeld (Prismas do Teatro): "... o povo reunia-se geralmente numa praça pública; de um lado, encostada geralmente à igreja, erguia-se a plataforma do palco, que às vezes atingia uma largura de cinquenta metros, se não se estendia por parte da cidade, caso em que o povo acompanhava as evoluções dos atores. E tal amplitude da cena era indispensável em vista da simultaneidade da encenação, apresentando-se conjuntamente todos os lugares e *décors* que no desenrolar da ação iriam ser utilizados... O mistério medieval é sobretudo épico e apresenta ao espectador tudo o que aconteceu, com todos os pormenores, sem seleção das cenas essenciais e sem o recurso de que alguém conta o que aconteceu em outro lugar. Via-se tudo". Algumas representações contemporâneas da Paixão, como a de Nova Jerusalém (Pernambuco, Brasil) ou a de Oberammergau (Alemanha), conservam a tradição dos mistérios cênicos.

### **MÍSULA**

Estrutura ou membro arquitetônico concebido em pedra, tijolo, concreto, ferro ou outro material, e que se projeta oblíqua ou verticalmente de um muro ou parede, servindo para sustentar varandas, balcões, vigas ou ainda elementos decorativos, como meias-colunas e estátuas.

### **MITO, MITOLOGIA**

O mito é a mais antiga forma de conhecimento, de consciência existencial e, ao mesmo tempo, de representação religiosa sobre a origem do mundo, sobre os fenômenos naturais e a vida humana. Deriva do grego *mythos*, palavra, narração ou mesmo discurso, e dos verbos *mytheyo* (contar, narrar) e *mytheo* (anunciar, conversar). Sua função, portanto, é a de descrever, lembrar e interpretar todas as origens, seja ela a do cosmo (cosmogonia), dos deuses (teogonia), das forças e fenômenos naturais (vento, chuva, relâmpago, acidente geográfico), seja a das causas primordiais que impuseram ao homem as suas condições de vida e seus comportamentos. Em síntese, *é a primeira manifestação de um sentido para o mundo*. Por conseguinte, os mitos tanto podem relatar as genealogias (as gerações sucessivas desde o primeiro ser ou causa), como explicar os atributos dos seres e das coisas (poderes e capacidades). Outra característica comum a diversas mitologias, em seus aspectos cosmogônicos, é a existência primeva dos caos, ou seja, de um estado amorfo ou indiferenciado de elementos – as trevas, o oceano primordial, o espaço infinito, o Céu e a Terra ainda fundidos, o Ovo Cósmico, o Todo. É do caos que se dá a criação do cosmo, de um conjunto de partes diferenciadas ou mesmo opostas (terra-céu, líquido-seco, noite-dia), mas ordenadas e mutuamente dependentes. Ou ainda de um Pai, Mãe ou Primeiro Casal gerador de uma só ou de várias linhagens de entes. Assim, por exemplo, na mitologia sumeriana, a primeira a ser vertida em palavra escrita, "a deusa Nammu é apresentada como 'a mãe que gerou o Céu e a Terra', e 'avó

que deu à luz todos os deuses'. O tema das Águas Primordiais, imaginadas como uma totalidade ao mesmo tempo cósmica e divina, é bastante freqüente nas cosmogonias arcaicas. Também nesse caso, a massa aquática é identificada à Mãe original que gerou, por partenogênese, o primeiro casal, o Céu (AN) e a Terra (KI), encarnando os princípios masculino e feminino" (Mircea Eliade, História das Crenças e das Idéias Religiosas). Embora seja um tipo de pensamento e de consciência pré-analítica (ou seja, pré-filosófica ou pré-científica), o mito oferece explicações para a realidade aparente e para a vida humana, como também para aquilo que, aos olhos dos mais antigos homens, aparecia como mistério, no sentido de algo velado, simbólico, só acessível a iniciados. Por isso, e habitualmente, o mito possui um valor sagrado que merece ser conservado e transmitido por pessoas dotadas ou escolhidas pelos deuses – sacerdotes, poetas-rapsodos, xamãs. Seus rituais de renovação ou de comemoração procuram manter vivas as forças criadoras e mantenedoras da vida, evitando a decadência e o retorno à indiferenciação primitiva (por exemplo, nas festas de Ano Novo). Como reafirmou Van der Leeuw, "o rito é um mito em ação" (O Homem Primitivo e a Religião). E conquanto se costume dizer que o mito constitui uma linguagem fortemente alegórica ou metafórica, o que também o distingue da filosofia e da lógica, há ensaístas que assumem uma interpretação contrária. Georges Gusdorf, por exemplo, aceita as idéias de Schelling, que já houvera escrito: "As representações mitológicas não foram inventadas, nem livremente aceitas. Produtos de um processo independente do pensamento e da vontade, elas eram, para a consciência que lhes fazia o registro, de uma realidade incontestável e irrefutável. Povos e indivíduos não passam de instrumentos deste processo que ultrapassa os seus respectivos horizontes e a cujo serviço eles se colocam sem nem sequer o compreenderem" (Introdução à Filosofia da Mitologia). Comentando essa espécie de "estruturalismo imanente" antes do tempo, acrescenta Gusdorf: "Schelling opõe ao pensamento *alegórico* dos modernos o pensamento *tautegórico*, esse que não conhece aquele jogo de espelhos em que repercute e se multiplica o pensamento desencarnado depois de sua emancipação. O pensamento tautegórico não tem necessidade de outra justificação porque já traz em si o seu próprio fim, ao mesmo tempo que o seu começo" (Mito e Metafísica). A \*civilização clássica e a cultura ocidental devem muito à mitologia grega. Em primeiro lugar, pela enorme capacidade que ela demonstrou de representar funções, sentimentos ou paixões psicológicas, tanto quanto atitudes mentais ou espirituais. Entre tantas outras, a Memória (*Mnemosyne*), a sabedoria e a prudência (*Métis*), o Amor (*Eros*), o Medo (*Phobos*), o Furor (*Lyssa*), o Destino Inevitável (*\*Moiras*). Em segundo, por ter servido de fonte e seminário à poesia, ao teatro e às artes figurativas, desde então.

## **MÓBILE**

Tipo de escultura abstrata e de \*arte cinética consistindo de placas de metal ou de material semelhante, interligadas e suspensas por fios, e capaz de se movimentar pela ação do ar. Criado pelo norte-americano Alexander Calder nos anos trintas do século XX, e que nele se especializou, foi também experimentado por Lynn Chadwick, assim como por diversos artesãos populares, servindo como objeto de decoração. Do latim *mobile*, móvel, o termo foi aplicado inicialmente por Marcel Duchamp. \**Stabile*.

## **MOÇAMBIQUE**

Bailado popular acompanhado por cantos uníssonos, de função devocional em homenagem a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou ao Divino Espírito Santo, realizado sobretudo em regiões rurais dos Estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás, os de Mato Grosso e Rio de Janeiro. Comumente, o moçambique corresponde a uma manifestação de confrarias religiosas, cujos integrantes se vestem de maneira uniforme, com predominância do branco, do azul ou do vermelho (camisa, calça, gorro ou

capacete), enfeitando-se com bordados e fitas coloridas. Conduzem bastões que são entrecrocados durante as evoluções em fila ou em ronda, servindo ainda para a marcação de arabescos coreográficos. Além dos devotos dançarinos, fazem parte do moçambique o Mestre (que dirige a confraria, estabelece os passos e as formações), o Rei (encarregado de portar o estandarte santo) e a Rainha (ambos coroados na parte inicial do folguedo), o séquito real e os músicos (viola, violão, rabeca, instrumentos de percussão). Ao que tudo indica, o moçambique surgiu entre os escravos trazidos para a exploração do ouro em Minas Gerais. A denominação referia-se ao fato de serem negros daquela região e não por haver dança semelhante em território africano (consoante Americano do Brasil, Cancioneiro de Trovas do Brasil Central).

### **MODA-DE-VIOLA**

Canção musicada composta especialmente para a viola (de dez ou doze cordas e, mais recentemente, de seis ou sete), habitualmente de circunstância, isto é, dedicada à narração de um fato real ou fantasioso, momentâneo, ou à descrição de pessoas e hábitos, embora haja exemplos de composições líricas. Cultivada pela tradição musical folclórica e popular brasileira, apresenta uma razoável diversidade de estrutura poética – estrofes de quatro (quadra), de seis (sextilha), de oito (oitava) ou de dez versos (décima). Quanto ao número de sílabas, as mais correntes são as redondilhas, maior (sete sílabas) ou menor (cinco). Sobre ela, escreve Rossini Tavares de Lima: “É comum a moda-de-viola ser cantada em (intervalos de) terças, com o modinheiro, o autor, cantando a melodia principal e o seu segundo, a terça correspondente. A melodia vocal, de inventiva do modinheiro que fez os versos, tem andamento lento e ritmo de particularidades discursivas, nos exemplos mais tradicionais. O compasso é binário, quaternário ou seis por oito, com grande liberdade de acentos, consequência de que o interesse preferencial é a narrativa”. Dois exemplos recolhidos, respectivamente, por Cornélio Pires e Americano do Brasil: a) “Eu estava prevenido, / Ouvi barúio nos gaio: / O diabo da macacada / Carregaro mil num taio. / Bati a espingarda na cara, / Levei as mola pra riba, / Pra matá um macaquinho, / Que era fio de uma guariba”; b) “Tomei uma tempestade / Que veio lá do norte, / Era água que Deus mandava, / Trovão prá trazer a morte”. Para Amadeu Amaral, “a poesia da viola é a única, em São Paulo, que se possa dizer genuinamente popular... Quase toda ela se reparte em dois grandes esgalhos: um, o das composições devidas em tudo à inventiva dos poetas da roça... outro, o das quadras soltas e anônimas, em redondilha, pela maior parte de origem portuguesa... No primeiro caso, Moda; no segundo, Trova... As modas se não devem confundir com as chamadas \*modinhas, gênero lítero-popular, urbano e não campestre” (Tradições Populares). Alguns dos mais famosos modinheiros (ou modistas) são Bento Palmiro Miranda, Sebastião Roque, Dionísio Cassemiro, Marcelino Germano, Nitinho Pintor e Bastião Camargo.

### **MODELADO**

O conjunto de recursos técnicos utilizados em uma representação pictórica, bidimensional, com o intuito de obter-se a ilusão de volume ou de relevo de corpos e objetos naturalmente tridimensionais.

### **MODELAGEM**

1. Criação de formas e de objetos tridimensionais com matérias dúcteis ou maleáveis – argila, barro, gesso, cera ou mesmo guta-percha. Técnica fundamental da arte \*cerâmica e um dos processos utilizados na \*escultura. 2. Execução de um modelo escultural prévio, de estudo, para posterior elaboração da mesma obra em material e dimensões definitivas.

## MODELO

Um exemplar antecipadamente existente ou construído de maneira artificial, que serve de guia a uma reprodução na mesma escala ou em dimensões menores (escala reduzida), de maneira bi ou tridimensional (figura humana, peça mecânica, edifício). Em ambas as hipóteses, um modelo pode ser um objeto de cópia (mimese) ou de sugestão à criatividade artística.

## MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE, MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

**Uma velha noção** - O conceito de modernidade é bastante antigo, se considerarmos o lapso de tempo que separa a alta Idade Média dos dias atuais. Derivado do advérbio latino *modo*, que na antigüidade significava “agora”, “há pouco” ou “presentemente”, como em *modo hoc malum republicam invasit* (este mal invade agora a república – Cícero), a palavra veio a surgir, na acepção atual, apenas no século IV.

A esse respeito diz Ernst Curtius: “Só no século IV aparece o feliz neologismo *modernus*, e então Cassiodoro (historiador, teólogo e gramático latino) poderá celebrar em rimas contínuas um autor como *antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor* (que imita com muito zelo os antigos e forma com muito cuidado ou empenho os modernos) (Variae, IV, 51). A palavra moderno (que nada tem a ver com moda) foi um dos últimos legados da fase final da língua latina ao mundo moderno. A época de transição de Carlos Magno pôde, então, ser chamada, no século XII, *seculum modernum*” (Literatura Européia e Idade Média Latina).

O grande dicionário daquela época, o “Thesaurus Linguae Latinae”, registra o significado de *modernus* da seguinte forma: “*Qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus*” (que é próprio agora de nosso tempo, novo, presente ou atual). E desde o século X, passaram a ser utilizadas, com uma relativa freqüência, as palavras derivadas *modernitas* (tempos modernos) e *moderni* (homens de hoje). Percebe-se que os sentidos de moderno e de modernidade vão sendo afirmados à medida que a idéia de um tempo contínuo, progressivo, diferente do eterno retorno da antigüidade, se instala no medievo, preparando a revolução cultural da Renascença.

**Antigos X modernos** - Os primeiros embates de caráter filosófico ou estético entre as concepções opostas de modernidade e antigüidade ocorreram no século XVII e, a partir de então, veio à tona a discussão sobre a superioridade dos modernos sobre os seus antepassados.

Francis Bacon, por exemplo, sonhando a reforma dos conhecimentos, e com ela o domínio humano sobre a natureza, escreveu de modo curioso e perspicaz: “Quanto à antigüidade, as opiniões que os homens sustentam a seu respeito é bastante negligente e nada conforme à própria palavra. Isso porque a velha idade do mundo é a que se considera como a verdadeira antigüidade; mas este é um atributo de nossos próprios tempos, não daquela época nascente do mundo em que viveram os antigos. Embora com respeito a nós mesmos seja mais velha, relativamente ao mundo é a mais nova. E, certamente, assim como nós buscamos um maior conhecimento das coisas humanas e um juízo mais maduro no homem velho, e não no jovem, por sua experiência e quantidade e qualidade das coisa que viu, ouviu e pensou, da mesma maneira se poderia esperar de nossa época, que conhece a sua força e pode exercê-la, muito mais do que os antigos, tanto mais por ser a idade mais avançada do mundo, e armazena e está abastecida de uma infinidade de experimentos e observações” (*Novum Organum*). Em síntese, a superioridade dos homens atuais (contraditoriamente modernos) repousa na sabedoria acumulada de sua própria velhice histórica, enquanto os antepassados (aparentemente antigos) encontram a sua fragilidade na juventude do mundo. Raciocinando em termos semelhantes, escreveu Descartes que “Não há porque

inclinam-se perante os Antigos em razão de sua antigüidade; somos nós, ao invés, que devemos ser chamados os Antigos. O mundo é agora mais velho do que no passado e nós possuímos uma experiência maior das coisas”.

Em parte baseada sobre os autores citados, travou-se naquele mesmo século, na França, a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos, estendida à Inglaterra sob o nome de A Batalha dos Livros (título de uma obra de Swift). Autores como Desmarets de Saint-Sorlin (Clóvis, ou a França Cristã, de 1657) e Louis Le Laboureur (no prefácio à sua epopéia Carlos Magno, de 1664) já vinham propugnando a supremacia dos valores cristãos (e a de seus personagens heróicos) quando comparados ao politeísmo e ao sensualismo antigos. A partir deles constituiu-se o círculo dos modernos, liderado pelo escritor Charles Perrault, que julgava apropriado aplicar as evidências do avanço científico já conseguido às concepções de natureza estética, principalmente as plásticas e literárias.

Como resultado, os modernos argumentavam em favor da supremacia das artes contemporâneas sobre as da antigüidade, tendo em vista uma verossimilhança mais estrita entre arte e natureza, derivada das conquistas científicas. Perrault, em seus escritos denominados “Paralelos entre os Antigos e os Modernos no que diz respeito às artes e às ciências” (de 1688 a 1692) defendia essa superioridade artística baseando-se na quantidade e complexidade das regras poéticas já formuladas. Assim, por exemplo, asseverava o escritor: “Uma vez esclarecido que Homero e Virgílio cometeram um sem-número de erros que os modernos já não cometem, creio ter provado que os antigos não possuíam todas as nossas regras e que o efeito natural das normas é prevenir o cometimento de erros. De modo que se o céu estivesse disposto a nos proporcionar um homem que tivera o gênio de Virgílio, é certo que escreveria um poema mais belo que a Eneida, pois teria, segundo minha opinião, tanto gênio quanto Virgílio e, ao mesmo tempo, um número maior de preceitos com os quais se conduziria” (citado por Hans R. Jauss em Normas Estéticas e Reflexão Histórica sobre a Querela dos Antigos e dos Modernos). Além desse aspecto racional ou de maior plausibilidade na descrição dos fatos, os defensores da modernidade sublinhavam o refinamento das expressões da época, mais decorosas ou sutis (presentes nos necessários “jeux d’esprit” das cortes), ao contrário de vários textos greco-romanos, julgados rudes ou grosseiros, demasiadamente “agrários”. E por fim, a mais requintada beleza da modernidade renascentista provinha igualmente da espiritualidade e da verdade revelada pelo cristianismo, a cuja elevação não tiveram acesso os antigos.

Em lado oposto, defendendo a grandeza das artes “pagãs”, estiveram, por exemplo na França, Boileau (Arte Poética) – ele mesmo um preceptista mais flexível que o grupo de Perrault – e mais tarde a erudita Madame Dacier, cuja tradução dos dois poemas homéricos conservou um rigorismo filológico não levado em consideração por outro poeta e tradutor, simpatizante dos modernos, Houdar de La Motte. Na Inglaterra, Swift, partidário do espírito clacissizante de poetas como William Temple (de quem foi secretário) e William Wotton, amparou a causa dos “antigos”. Além da crítica contida n’A Batalha dos Livros, Samuel Johnson (Dicionário da Língua Inglesa) utiliza uma carta de Swift a seu amigo Pope como abonação ao termo “moderno”: “Espero que você discipline a corrupção do Inglês feita por esses escritorezinhos que nos enviam seus lixos em Prosa e Verso, com abomináveis Abreviações e esquisitos Modernismos”.

**A ânsia romântica de superação** - Com o romantismo, no entanto, revelaram-se mais enfaticamente os aspectos da modernidade, sendo ele o resultado do princípio da *subjetividade*, tal como o apresentou Hegel. Princípio que consiste, ao mesmo tempo, na liberdade e no caráter reflexivo da consciência, como necessidade de recriar, a partir de si própria, uma nova inserção no mundo, distinta do passado. Ou seja, a época romântica

tornou-se, gradativamente, o ponto de inflexão no qual se combinaram três grandes projetos históricos: a Reforma (liberdade interpretativa do sagrado), o Iluminismo (reivindicação da soberania do sujeito) e a Revolução Francesa (livre-arbítrio político, expresso na Declaração dos Direitos do Homem). Assim, no âmbito artístico, diz Hegel, “é o sujeito individual, real, animado de vida interior, que adquire um valor infinito, como único centro onde se elaboram e donde irradiam os eternos momentos daquela absoluta verdade que só se realiza como espírito” (Curso de Estética), ou ainda “eu vivo como artista se tudo o que eu faço e exteriorizo... não passarem para mim de uma experiência, e não assumirem senão uma forma sobre a qual eu detenha inteiramente o poder”.

É verdade que o romantismo, na qualidade de mundo confessional e subjetivo, de busca de sensações inefáveis, teve, entre suas características, a revalorização do medieval, a recuperação dos heróis maternos, o espírito religioso dos antepassados, assim como um evasionismo crítico perante o avanço da civilização industrial e financeira, ou perante as atitudes de filistinismo das várias camadas burguesas. Ainda assim, o clássico, o ideal de uma beleza universalista e abstrata deixou de fazer sentido para muitos de seus intelectuais. As concepções românticas de gênio e de cristandade, mas também a da morte de Deus (a teotematologia) – pensamento e sensibilidade que bloqueiam as pretensões de transcendência – romperam definitivamente com a metafísica clássica e o classicismo, tornando-se, em relação a eles, antinômicas. Em conformidade com Hans Jaus, “a modernidade se define ainda por oposição a uma antiguidade, mas num sentido novo, referindo-se agora expressamente à experiência de um passado nacional e cristão, por ela redescoberto” (Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade). Essa mentalidade encontramos num arauto daqueles novos tempos, como Chateaubriand, para quem – face à ingenuidade do politeísmo – o sentimento de superioridade moral do novo testamento e da vida de seus mártires, bem como a beleza da religião revelada bastariam para reafirmar o “Gênio do Cristianismo”.

Já a teotematologia deveu sua primeira sentença não a Nietzsche, mas a Hegel, para quem “o sentimento subjacente à religião na Era Moderna é o sentimento: Deus está morto”. Mas além disso, Nietzsche insistirá na postura anti-historicista, na necessidade de homens atuais se desvencilharem dos valores passados. Sendo a vida uma manifestação orgânica, o ir adiante deve sobrepujar o já acontecido. Por isso, lê-se nas Considerações Extemporâneas: “Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade, e pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes... Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que forçasse a abster-se de dormir... Portanto, é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*... Nós, modernos, não temos nada; é somente por nos enchermos e abarrotarmos com tempos, costumes, artes, filosofia e religiões alheios que nos tornamos algo digno de atenção... O sentido histórico, quando reina *irrefreado* e traz todas as suas conseqüências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver”.

Por motivos como esses, já presentes no espírito do tempo, Stendhal chegou à conclusão de que “O *romanticismo* é a arte de apresentar às pessoas obras literárias que, tendo em vista o atual estado de seus costumes e crenças, lhes proporcionam o maior prazer possível. O classicismo, ao contrário, apresenta-lhes a literatura que dava o maior prazer possível aos seus tataravós. Imitar hoje a Sófocles e Eurípides, e pretender que estas imitações não façam bocejar o francês do século XIX, é ser classicista” (Racine e Shakespeare). A atualidade e os aspectos do gosto, da moda e das relações sociais então vividas eram os aspectos marcantes que deveriam estar presentes na literatura.

E é a partir desta noção de “tempo singular” que Baudelaire vai desenvolver suas idéias de modernidade. Já nos comentários do Salão de 1846, admite ser o espírito romântico “a expressão da beleza mais recente, mais contemporânea... assim como houve tantos ideais quanto houve para os povos maneiras de compreender a moral, o amor, a religião, etc, o romantismo não consiste numa execução perfeita, mas numa concepção análoga à moral do século... Quem diz romantismo, diz arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios que as artes possuem”. E mais tarde (1863), no texto sobre Constantin Guys – O Pintor da Vida Moderna –, assim a define: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável... Quanto a este elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes, não tendes o direito de menosprezá-lo ou de ignorá-lo. Suprimindo-o, caís forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, semelhante àquela da única mulher face ao primeiro pecado... Em uma palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se converter em antigüidade, é necessário que a beleza misteriosa que a vida humana aí deposita, involuntariamente, seja extraída... Infeliz daquele que estuda no antigo somente a arte pura, a lógica, o método geral! De tanto ali mergulhar, perde a memória do presente; abdica do valor e dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda a nossa originalidade advém do selo que o *tempo* imprime em nossas sensações”.

Assim, a percepção e o entendimento do tempo presente – o fugidio, o circunstancial – constitui o fator prevaletente da modernidade (sabendo-se que cada fase histórica tem sua modernidade) – algo que o artista não pode aprender com o passado. Este aqui é útil e necessário como método geral, mas o contemporâneo realiza-se, de fato, na “*beauté présente*”. A beleza eterna (os princípios gerais e comuns da arte) complementa-se com a beleza moderna, com os valores da atualidade, com a capacidade imaginativa dos artistas vivos. E dessa carência surge o “drama da modernidade”, que são as dificuldades e o risco de expressar a beleza presente, rechaçando a história e a memória acumulada. Ou seja, o drama vivido pela modernidade do final do século XIX, influente sobre a do século XX, é o de não só contrapor a inovação à repetição, mas o de comparar e substituir os passados por um presente absolutamente novo. Tais antíteses encontram-se elas próprias na obra de Baudelaire e em suas idiossincrasias face ao mundo moderno – industrial, de massas, excessivamente materialista e utilitário – pelo qual se sentia atraído, não sem confessada aversão.

**Literatura e estética** - Em sentido oposto àquele dado por Swift, o poeta nicaragüense Rubén Darío, na qualidade de crítico, atribuiu ao termo modernismo a idéia de renovação e de auto-afirmação literária (nacionalista), gestada por escritores latino-americanos, embora sob influência do simbolismo francês. Além do próprio Darío, a qualificação referia-se a autores como Ricardo Contreras, José Martí, Manuel Nájera, Leopoldo Lugones ou Guillermo Valencia. Essa denominação, ao lado da de simbolismo, extensiva a diversos autores de língua espanhola, passou a ser adotada até mesmo voluntariamente, como por Ramón de Valle-Inclán, que se disse modernista em razão de lutar por um estilo pessoal, não imitativo, pois “se existe em literatura algo que possa chamar-se modernismo, certamente é um forte desejo de personalidade” (citado por Max Ureña – Breve História do Modernismo).

Mas esse caráter hispânico do modernismo não impediu que fosse ele percebido de maneira mais ampla. Ainda que a Geração de 98 (consultar à parte) se propusesse modernista (com ressalvas por parte de Unamuno), a opinião de Isaac Goldberg (Estudos sobre a Literatura Hispano-Americana), já em 1920, era a de que não se tratava de um “fenômeno restrito aos escritores castelhanos e ibero-americanos dos finais do XIX e princípios do XX, mas um aspecto do espírito que inundou o mundo do pensamento

ocidental durante aquele período... Síntese de movimentos e, nesse sentido, longe de ter chegado ao fim, entrou em uma fase continental que promete resultados frutíferos e interessantes”.

Na mesma época em que na literatura hispânica difundia-se a noção de modernidade, as literaturas francesa, germânica e escandinava estavam sendo analisadas sob idêntica percepção. Assim, por exemplo, foram tratados os autores das vertentes naturalista e realista pelo eminente crítico dinamarquês Georg Brandes, referindo-se a Bjornson, Zola, Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Büchner, Knut Hamsun, além de Kierkegaard e Nietzsche (conjunto de textos que compuseram *As Principais Correntes da Literatura Européia do Século XIX – 1872-1890*). No que foi seguido pelo austríaco Hermann Bahr nas séries “*Para a Crítica do Moderno*” (1890-1891). Mas, simultaneamente (como já mencionado), o simbolismo também ganhava essa denominação, ainda que, ao contrário, tivesse suas preferências pelas manifestações mais subjetivas do inconsciente, pelas vibrações ocultas da alma ou pelo hermetismo das imagens. E como modernistas foram vistos, além de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rilke, Stefan George ou o russo Sologub. Fato que levou Edmund Wilson a admitir a linhagem simbolista do modernismo literário (*O Castelo de Axel*). Este “alto modernismo” estendeu-se, para a maioria dos observadores, desde o final do século XIX até meados dos anos 30, com rupturas mais intensas nas duas primeiras décadas do último século.

A constatação ou a busca afirmativa e incessante de verdades novas e de belezas radicalmente diferenciadas encontram-se no cerne das idéias de modernidade e de modernismo (as palavras podem ser intercambiáveis, desde que “o modernismo é essencialmente, como perceberam aqueles que lhe deram nome, a busca da modernidade” – Federico Onís, Marti e o Modernismo). E aí se incluem a denúncia sociopolítica e econômica, a revolução social, o satanismo, a decadência sobrevivida com a ascensão das massas (ambiente em que mesmo um cavalo de corrida se torna “genial”, conforme Robert Musil descortinou), o experimentalismo e a invenção formais (ou mesmo a deformação estética), o caráter anódino mas altamente ilusório das esperanças, representadas de maneira tragicômica, ou ainda a incerteza sobre a possibilidade de comunicação humana, ordinária ou artística.

Crítica contumaz e auto-negação seriam ainda indispensáveis ao entendimento de modernidade ou modernismo, na opinião de Octavio Paz. Lembra o poeta e crítico que “há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exaltam a novidade e o inesperado... Novidade e inesperado são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, metáforas, sutilezas e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: o novo só é novo se for inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem trazia a negação do tradicional. Ao contrário, afirmava a sua continuidade... Para se encontrar essa estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação, tem-se de chegar ao final do século XVIII, ao princípio da Idade Moderna. Desde o seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora”. Em outro momento, assevera então: “Fiel à sua origem, é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesma. Como se se tratasse de um desses suplícios imaginados por Dante (mas que são para nós uma espécie de bem-aventurança: nosso prêmio por viver na história), nos procuramos na alteridade, nela nos encontramos e, logo após nos confundirmos com esse outro que inventamos, que outra coisa não é senão o nosso reflexo, apressamo-nos a nos separar deste fantasma, deixámo-lo para trás, e corremos outra vez em busca de nós mesmos, na retaguarda de nossa sombra” (*Os Filhos do Barro*).

Razões suficientes para que tenhamos, por exemplo em Pirandello, a fluidez da identidade pessoal, dos limites entre a realidade e a ficção, entre a verdade e o ilusório. Contradições que se mantêm enevoadas no jogo do “così è se vi pare” (assim é se lhe parece). Que Gide tenha assumido o hedonismo, o “ato gratuito”, o imoralismo ou a recusa da educação tradicional como fundamentos da liberdade contemporânea. Lembremos Joyce e sua exploração multilingüística, em permanente metamorfose, a acomodação dos fatos e dos objetos à interioridade da consciência, levando à decomposição da aventura épica, ou seja, a sua redução à experiência privada, despolitizada e desencantada do mundo. Ou ainda Proust a derramar-se por intrincados labirintos da memória e da sensibilidade física, de feições autobiográficas, em busca de um sentido para a vida pessoal.

Esse permanente dilema do espírito, que se instalou no modo de vida, na mentalidade e nas relações sociais, permeou a obra artística, a criação estética, tornando-a um impulso mais individualmente realizado do que nunca. Desvaneceu-se o “estilo de época”, o que também significa que a falta de estilo comum converteu-se na característica do período – “o modernismo não estabelece um estilo predominante próprio; se o faz, nega-se a si mesmo, deixando de ser moderno” (Irving Howe, Introdução à Idéia de Moderno). Por conseqüência, a modernidade estética manifestou-se preferentemente no plural, em meio a antagonismos imediatos, numa fluência ininterrupta de obras completas em si mesmas, íntegras, porque sem referências a uma memória que se pudesse ou se quisesse acumular.

Considere-se por fim que o alto modernismo, em suas mais espantosas criações, naquelas que mais estranhamento causaram – sobretudo em literatura, música e arquitetura – estendeu ao máximo a separação entre alta cultura e as culturas popular (então tradicional) e a de massa (então emergente). A esse respeito, comentou Frederic Jameson: “... uma distinção de que dependia o modernismo em sua especificidade, uma vez que sua função utópica consistia em, pelo menos parcialmente, assegurar a permanência de um espaço de experiência autêntica, em contraste com o ambiente circundante de cultura comercial *low e middle-brow*” (Pós-Modernismo ou a lógica do capitalismo tardio).

**Pós – um prefixo de uso múltiplo** - Os vocábulos pós-modernidade ou pós-modernismo principiaram a ser usados pelo historiador Arnold Toynbee (no oitavo volume de *A Study of History*, 1954) e por críticos e poetas norte-americanos do pós-guerra – como os comentários de Randall Jarell a respeito de Robert Lowell e de sua obra, então recente, *Lord Weary's Castle* (1946) – e por Charles Olson.

Para Toynbee, a pós-modernidade indicava uma cisão com os mais caros valores ou perspectivas inauguradas com o humanismo da Renascença e ampliadas pelo Iluminismo oitocentista: o predomínio da razão, a superação dos estados de beligerância, a liberdade política, os progressos científico e tecnológico, o desenvolvimento ou a igualdade sociais. O novo período instalava uma mentalidade e relações político-econômicas pelas quais a natureza e a vida social passaram a ser encaradas como manifestações do acaso, da irracionalidade, do relativismo ou da indeterminação. E para isso, contribuía uma sociedade e uma cultura de massa paradoxalmente individualistas, sobrecarregadas de comunicações e de apelos materialistas, que embutiam desordens funcionais permanentes. Tempo de problemas, carregado de sintomas de destruição ou de desintegração das esperanças que a civilização ocidental havia criado, à custa de conflitos e superações cíclicas. Toynbee, embora não seguisse os mesmos caminhos de Spengler, apontava, no fim, para as mesmas perspectivas sombrias de decadência.

De maneira oposta, Olson, em um ensaio sobre os “Autores do Século XX”, mencionava a sua percepção de um “prólogo” ao tempo “pós-moderno, pós-humanista,

pós-histórico”. Contrapondo-se ao racionalismo e ao iluminismo, fez de seu projeto poético uma unidade entre mitos orientais ou pré-colombianos e as novíssimas tecnologias cibernéticas, capazes, em seu ideal, de realizar uma nova autodeterminação humana.

Também Wright Mills (A Imaginação Sociológica, 1959) empregou o termo em sentido pejorativo, comparando as tendências sociopolíticas de sua época com a “Idade das Trevas”, sucessora da clareza antiga. Em sua opinião, tanto o socialismo quanto o liberalismo haviam solapado a necessária união entre liberdade e razão.

Mas a difusão do termo e a tentativa de lhe dar um arcabouço teórico mais consistente, que admitisse ou não um caráter original, partiu da seara arquitetônica durante os anos 70 (conferir Arquitetura do Século XX). Figuras como Robert Venturi (Aprender com Las Vegas, Complexidade e Contradição em Arquitetura), Charles Jencks (A Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna, Arquitetura Atual) ou Paolo Portoghesi (Após a Arquitetura Moderna) desencadearam suas críticas a determinados aspectos da estética construtiva da primeira metade do século, relacionando, entre elas, as seguintes: a denegação do passado da cidade, isto é, de sua memória arquitetônica; o excesso de planificação que impôs barreiras adicionais à convivência espontânea e à complexidade do cotidiano social; a utopia não realizada de cidades sem hierarquias; a preferência por concepções unicamente racionalistas.

Na opinião daqueles autores, arquitetos como Sullivan, Wright, Gropius, Corbusier ou Niemeyer projetaram espaços nitidamente diferenciados da malha urbana até então existente, por considerá-la ultrapassada, degenerada ou degradada. Mas ao fazê-lo, impuseram a lógica pura de configurações demasiadamente artificiais. Na opinião de Portoghesi, por exemplo, “A atitude mais razoável seria, talvez, a de encarar o fato de que a arquitetura moderna, como estilo de uma época, como expressão de uma civilização tecnológica em ascensão, morreu e que o mesmo título aponta, agora, para uma arquitetura diferente, assim como aquela era, por sua vez, diferente do ecletismo que a precedeu. Uma civilização que queira verdadeiramente reparar a ruptura dos equilíbrios ecológicos e pôr fim ao depauperamento dos recursos materiais, não pode dar-se ao luxo de continuar a construir segundo aqueles métodos e idéias; o uso generalizado do metal, por exemplo... não pode prosseguir infinitamente; o alumínio, com que se empacotaram milhões de arranha-céus em todo o mundo, tornar-se-á, em breve, o mais raro dos metais preciosos... um edifício moderno, depois de trinta ou quarenta anos, já está decrépito (ao contrário das edificações antigas, em pedra ou alvenaria).

Embora os pós-modernos não tenham rechaçado as contribuições formais dos modernos (nem técnicas, nem estéticas), o passado começou a ser aproveitado com o objetivo de dar aos prédios antigos, armazéns e fábricas abandonadas uma revitalização ou reutilização funcionais. Além das questões financeiras aí envolvidas (atuar em áreas desvalorizadas e mais baratas), os pós-modernos imprimiram então uma duplicidade de códigos arquitetônicos que Jencks assim resumiu: “Um edifício pós-moderno tem um duplo código – em parte moderno e, em parte, outra coisa: vernáculo, local, comercial, metafórico ou contextual... possui também um duplo código no sentido de que pretende falar a dois níveis simultâneos – a uma minoria interessada de arquitetos, uma elite que reconhece as sutis distinções de uma linguagem que muda rapidamente, e aos habitantes, usuários e pedestres que também desejam compreender e desfrutar” (Arquitetura Atual).

Além disso, para Portoghesi, as novas tecnologias computacionais converteram a arquitetura em uma “rede de comunicação” entre o edifício e seu usuário (o que leva o comportamento do indivíduo a sofrer as influências dos sistemas tecnológicos implantados – Ver ainda Arquitetura do Século XX). Aqui, de novo, Frederic Jameson escreve, sob uma visão contrária: “... os edifícios pós-modernos celebram sua inserção no

tecido heterogêneo da paisagem do corredor comercial, dos hotéis e das cadeias de *fast-food* da cidade americana posterior às superauto-estradas. Ao mesmo tempo, um jogo de alusões e de ecos formais (historicismo) assegura o parentesco dessas novas obras com os ícones comerciais e espaços que os rodeiam, desse modo renunciando às pretensões de diferença e inovação do alto modernismo” (Pós-Modernismo). Mas justamente o ecletismo, a liberdade ou as atitudes descompromissadas são, para Jencks, atributos não apenas inovadores, mas desejáveis: “É uma era em que nenhuma ortodoxia pode ser adotada sem constrangimento e ironia, pois todas as tradições têm, aparentemente, validade. Esse fato é, em parte, consequência do que se denomina de explosão das informações, o advento do conhecimento organizado, das comunicações mundiais e da cibernética... O pluralismo, o ‘ismo’ de nossa época, é o grande problema e a grande oportunidade: quando Todo Homem se torna cosmopolita e Toda Mulher um Indivíduo Liberado, a confusão e a ansiedade passam a ser estados dominantes de espírito, e o *Ersatz*, uma forma comum de cultura de massa” (O Que é Pós-Moderno?).

Essa escolha pelo jogo dos códigos, pela dubiedade e simultaneidade das formas e das intenções, desencadeou uma estética ao mesmo tempo generalizada e esquiva, ou seja, capaz de conviver e entrelaçar as diferenças entre a alta cultura e a cultura de massa (o *kitsch*, o popularesco televisivo ou cinematográfico), a criação espiritual “endógena” e a lucratividade financeira que advém do populismo, reinterpretando o passado de várias maneiras: nas qualidades de atitude cética e ironicamente nostálgica, recordação oblíqua, fonte de recriação oportunista ou simplesmente paródia cômica. Como o passado foi inteiramente renegado pelas vanguardas modernas, o pós-modernismo constitui o momento em que “não se pode ir além, pois já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (arte conceitual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que, já que o passado não pode ser destruído – sua destruição conduz ao silêncio –, o que resta a fazer é voltar a visitá-lo; com ironia, sem ingenuidade” (Umberto Eco, Apostilas a’O Nome da Rosa, um romance ele mesmo elaborado sobre variadas “citações”, como Aristóteles, o rigorismo cristão de Bernardo de Clairvaux, passagens copiadas do *Zadig* de Voltaire, da biblioteca de Borges ou incursões à semiótica moderna, tratadas sob uma perspectiva de trama detetivesca). Assim, os meios mais comumente empregados pela arte pós-moderna são as alusões transpostas ou distorcidas, a refundição de materiais e temas temporalmente diversos, a convivência lúdica de formas e estilos passados ou, em síntese, a transparência de um caráter híbrido, inclusive em seus níveis de significação.

Diferentemente de outras épocas, em que as respectivas poéticas postularam-se como ordenações ou como sensibilidades relativamente homogêneas, distintas e propositivas, o pós-modernismo move-se de maneira fluida, integrativa, adaptada ao “pensamento débil” (*il pensiero debole*), como o chamou o filósofo italiano Gianni Vattimo. Donde também a “impureza”, vista como essência da estética pós-moderna, na opinião do ensaísta Guy Scarpetta, na qual se incluem o ceticismo ou o antiutopismo de personalidades como Samuel Beckett, Milan Kundera ou Pier Paolo Pasolini. Ao contrário dos primeiros modernos do século, cuja bandeira comum seria a da “morte da arte”, mas para que ela nascesse confiantemente *ex-novo*, os pós-modernos desincumbem-se de ilusões. Preferem a denúncia da crueldade moderna, o desalento ou o escárnio. Por um caminho paralelo, Clement Greenberg opõe o moderno ao pós-moderno da seguinte maneira. Na pintura, o alto modernismo exprimiu-se como “esforço contínuo para enfrentar o declínio dos padrões estéticos ameaçados pela democratização (popularização) da cultura e pela industrialização”, seu caráter mercantilista (A Noção de Pós-Moderno). Já o pós-modernismo representa o mau gosto comercial, travestido de avanço e sofisticação, o que destrói, quase imperceptivelmente, a integridade espiritual da arte.

A “contracultura” *beatnik*, a *pop art*, as manifestações de *happening* (conferir os termos em itálico), o cultivo de uma sensibilidade “vital” ou hedonista (sexo, drogas e *rock’n’roll*) praticada pela juventude, a contestação a todas as formas institucionais hierarquizadas ou elitistas proclamaram, em conjunto, o apagamento dos limites entre a arte e a vida, desprezando as atitudes de contemplação estética e de disciplina intelectual. Essas novas mentalidades, que se difundiram enfaticamente entre os anos 50 e 70, fizeram com que o crítico norte-americano Ihab Hassan (A Cultura do Pós-Modernismo) as encarasse como fenômeno sociocultural generalizado, uma nova *episteme* ocidental. Nela, o princípio de Autoridade teria sido substituído pelo de Anarquia, mescla de indeterminação, pluralismo, ecletismo, aleatoriedade, paródia e ceticismo face às criações espirituais e aos comportamentos de grupo. Neste jogo infinito de indefinições estéticas, entrariam para o rol pós-moderno figuras como John Cage, Thomas Pynchon, Andy Warhol, Rauschenberg e Tinguely. Mais tarde, desiludido com as experiências, chegou a escrever: “O próprio pós-moderno mudou, dando, em meu parecer, uma guinada errada. Encurralado entre a truculência ideológica e a ineficácia desmistificadora, preso no seu próprio kitsch, o pós-modernismo tornou-se uma espécie de pilhéria eclética, refinada lascívia de nossos prazeres roubados e descrenças fúteis” (A Guinada Pós-Moderna).

Já para Jean-François Lyotard, o pós-modernismo cultural é uma reação singular, principalmente porque diz respeito a uma nova condição de conhecimento. Momento em que o saber muda sua condição e estatuto. Se ele se configura como um discurso, então a incidência das novas informações, máquinas e sistemas comunicativos modifica sensível e irreversivelmente a condição em que surge e o modo como se propaga. Diz o autor: “Pode-se então prever que tudo o que no saber constituído não é traduzível (em dados ou quantidades binárias de informação) será abandonado, e que a orientação das novas pesquisas se subordinará à condição de tradutibilidade dos resultados eventuais em linguagem de máquina... o antigo princípio segundo o qual a aquisição é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso. Esta relação... tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor... deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu ‘valor de uso’” (A Condição Pós-Moderna).

Globalizada e informacional, uma nova classe dirigente, que não propriamente a política, então vinculada ao Estado-Nação, toma o papel de *decisor* – são os executivos e administradores de empresas, altos funcionários de órgãos profissionais e de organismos internacionais, todos eles fora do alcance da soberania estatal anterior. Por consequência, cada cidadão está doravante entregue a si mesmo, e “este si mesmo é muito pouco”. A atomização do social encontra-se, desde então, e cada vez mais, perpassada por jogos de linguagem e de interesses corporativos, e não mais pelas grandes instituições tradicionais (povo, Estado, nação, família, universidade) ou pelos sistemas fechados de pensamento e ação, as chamadas “grandes narrativas” – marxismo, cristianismo, iluminismo, capitalismo de livre concorrência.

Mas se Lyotard vê nesta mudança epistemológica um traço positivo, isto é, pretensamente libertário do mundo contemporâneo, o filósofo Robert Kurz a examina como falência da crítica social, como desarmamento da capacidade de se teorizar sobre os conflitos inevitáveis da vida coletiva. Num artigo intitulado “Filosofia como Farsa”, diz o autor: “Depois do conceito de desenvolvimento ter perdido há muito o seu fascínio, agora é a própria teoria crítica da sociedade que é vista como obsoleta, não só a marxista, mas a teoria em geral... a pós-modernidade envolveu tudo o que na história da modernização até hoje foi tido como teoria com a suspeita de um ‘propósito totalitário’ das chamadas grandes narrativas ou grandes teorias. Não se quer mais considerar o conjunto da sociedade e, por isso, repudiam-se os ‘grandes conceitos’ em troca do conforto da

'indeterminação' teórica. A teoria crítica é substituída pelo jogo intelectual desinteressado... Bem no momento em que o totalitarismo do dinheiro domina como nunca a realidade, a própria teoria social é denunciada como totalitária em seus projetos... Em seu estatuto terminal, o sistema moderno torna-se, pois, a primeira sociedade totalmente sem reflexão da história".

**Pós-moderno, um projeto do modernismo?** - Não seriam aquelas últimas características mencionadas o resultado natural do próprio modernismo, ou pelo menos de uma de suas possibilidades que então se desenvolveu? Não é aceitável, por exemplo, observarmos aspectos pós-modernos configurados no dadaísmo? Já não foi ele interpretado como "destruição do mundo absurdo da guerra pelo absurdo da literatura", "sátira triste depois da tragédia", "estupidez generalizada" ou "anti-arte contra a anti-arte" ou "puro infantilismo repleto de ceticismo adulto"?

Há assim vários autores que vêem no pós-moderno uma certa continuidade das perspectivas modernas. Peter Wollen (Ataque à Geladeira, Reflexões sobre a Cultura do Século XX) opina ser ele "a ascensão tardia, ao primeiro plano, de aspectos subordinados do modernismo, que ali sempre estiveram presentes". Daniel Bell atribuiu à junção do capitalismo triunfante e do modernismo cultural a onda de força da pós-modernização. De um lado, os padrões de severidade do capitalismo foram abandonados (a ética da poupança e do comportamento puritano, ainda que de superfície), tendo prevalecido, em oposição, o estímulo ao consumo generalizado, ao conforto, aos lazeres, ao "desfrute instantâneo". De outro, "a autonomia cultural, obtida na arte, começa agora a passar para a arena da vida. O temperamento pós-moderno requer que aquilo que antes era fantasia ou imaginação se converta também em vida" (As Contradições Culturais do Capitalismo).

O historiador italiano Manfredo Tafuri, por sua vez, analisa o modernismo como tentativa bem sucedida de substituição da Política pela "política cultural" e do ideal das transformações socioeconômicas por uma inovação superficial das formas estéticas (arquitetura, linguagem, cinema e pintura), instrumentalizada pelo capital para fragmentar o pensamento utópico e dispersar as forças sociais (Arquitetura e Utopia).

Também para Jameson, "o pós-modernismo não é o elemento cultural dominante de uma sociedade inteiramente nova... mas apenas o reflexo e algo concomitante a uma modificação sistêmica do próprio capitalismo" – que poderíamos resumir como informatização, automação, globalização econômica, divisão internacional e fragilização das relações de trabalho, prevalência dos mercados financeiros livres. A cultura, enquanto fenômeno simbólico ou doador de significado, tornou-se, ela mesma, aquilo que determina a economia, a prática social e a psicologia. Ocorreu, portanto, "uma expansão prodigiosa da cultura por todo o reino social, ao ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e poder do Estado às práticas e estrutura da psique – pode ser considerado como tendo se tornado 'cultural' em algum sentido original, ainda que não codificado em teorias".

A partir dessa idéia de aculturação, estetização ou "espetacularização" da realidade (ver Pop – Arte, Cultura), reafirma Krishan Kumar: "Cultura e comércio se fundem e se alimentam de forma recíproca. Isto é visto com maior clareza no papel decisivo da publicidade na cultura contemporânea e também na maneira como eventos artísticos e esportivos, tais como festivais de música pop e jogos nacionais e internacionais de futebol, tornam-se veículos para promover as grandes empresas. Talvez fosse melhor dizer: *tornam-se* grandes empresas, porque boa parte dos negócios da economia pós-industrial é em si cultura, interessada na produção de bens e serviços culturais. Houve, em outras palavras, não só a conhecida 'mercantilização da cultura' (já prevista por Marx), que se estendeu não apenas à cultura de 'massa', mas também à de elite, como também um movimento na direção oposta, no qual a cultura coloniza a economia.

Daí a importância para a economia das 'indústrias da cultura': educação, meios de comunicação de massa, turismo, lazer, esporte" (Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna).

Por fim, para Ferenc Fehér e Agnes Heller, "o pós-modernismo é o herdeiro direto do antiautoritarismo da última geração modernista". A diferença específica encontra-se agora no abandono de uma temporalidade que esteja necessariamente adiante, já que se opta por uma ambigüidade histórica. Assim, "Quando os que habitam os nichos da pós-modernidade situam Shakespeare em meio a um cenário utilizando a parafernália de Plauto e revivem a comédia romana, rompem com a temporalidade do modernismo. Assim sendo, não tomam partido por nenhum dos extremos do famoso debate sobre a decadência. Nem o *dernier cri* nem as obras criadas no passado remoto têm sido consideradas exemplos de virtude artística pela sensibilidade pós-moderna. Esta aqui encontra-se no tempo da pós-história *sensu strictu*; os que residem na pós-modernidade, os que 'estão depois' podem, em princípio, encontrar seu habitat em qualquer tempo histórico. De fato, esta versatilidade histórica e temporal é tão ambígua como qualquer dos outros sintomas da pós-modernidade. Pode ser um intento de recuperar todas as histórias humanas... Mas pode assinalar também a erosão de tradições culturais distintas e unificadas. A ruína destas aqui poderá ter um impacto devastador no sistema de educação que se baseia firmemente no vernáculo da tradição" (A Condição da Pós-Modernidade). Ver também \*Vanguarda.

## **MODERNISMO BRASILEIRO**

**A sociedade no começo do século** - A mentalidade ou o espírito do alto modernismo europeu (ver Modernidade e Pós-Modernidade, assim como Arte no Século XX) transplantou-se para o Brasil no início do século XX, em meio a transformações políticas, econômicas e sociais de razoável dinamismo e densidade.

Demograficamente, por exemplo, a nação passara de 14 para 30 milhões de habitantes entre 1890 e 1920. As imigrações européias e posteriormente as de japoneses e de sírio-libaneses (mais de 2,5 milhões de pessoas entre 1891 e 1920) haviam trazido novos padrões, conhecimentos e exigências culturais até então desconhecidos. A expansão do trabalho assalariado fazia com que a economia adquirisse predominância monetária e modificasse as condições do contrato trabalhista. Ao mesmo tempo, "a arrancada territorial do café, fundada numa política de defesa constante do produto, através de mecanismos em que sua comercialização preponderava, corresponderia à incorporação de vastas áreas até então abandonadas. O café ampliaria o mercado interno, promoveria o desenvolvimento ferroviário, alicerçaria a rede bancária e forneceria as bases para o crescimento industrial... Por outro lado, os investimentos estrangeiros encontram largos campos de aplicação, com perspectivas promissoras: no setor de transportes, de início; nos serviços públicos urbanos, depois; no setor de energia, adiante. São investimentos generosamente garantidos (por oligopólio ou monopólio), com mercado assegurado, e vão concorrer com a amortização dos empréstimos (tomados no exterior) no desfalque que os saldos da balança de mercadorias oferece" (Nélson Werneck Sodré, Formação Histórica do Brasil).

A primeira guerra mundial, ao dificultar as importações, deu impulso à industrialização, ainda que em moldes familiares. Mesmo assim, entre 1907 e 1920, o número de estabelecimentos fabris saltou de cerca de 3.200 para mais de 13.300, incluindo novos ramos produtivos, responsáveis (na última data) pela absorção de 276 mil operários. A concentração proletária e suas reivindicações trabalhistas, juntamente com o anarquismo político-sindical, fizeram eclodir as primeiras greves gerais (1917, em São Paulo, 1918, no Rio, 1919, em Salvador), além de várias outras menores no Paraná e no Rio Grande do Sul.

Do ponto de vista político, o primeiro período republicano (1889-1894), apesar de militarista e centralizador, contou com o apoio das classes médias urbanas e a oposição dos antigos oligarcas rurais do império. Esse poder, entretanto, foi modificado com a saída de Floriano Peixoto e a adoção da famigerada “política dos governadores”, sendo estes últimos representantes da elite agro-exportadora. Na opinião de Rui Barbosa, “um dos flagelos que desgraçam hoje este país são as chamadas oligarquias estaduais, que o governo da União acoroça (incentiva), explora, sustenta e agrava, servindo-se, para isso, já dos exércitos militares..., já do exército civil, que o nosso inumerável funcionalismo lhe proporciona. No dia em que a União deixe de ser o guarda-costas das oligarquias locais, e entre a velar seriamente... contra os desregramentos... a política brasileira deixará de ser, como é, o sindicato dos governadores, presidido pelo Poder Executivo”. Uma política que se prolongou sem contestações efetivas até 1922, ano em que o incipiente movimento tenentista promoveu as revoltas da Vila Militar e do Forte de Copacabana e se realizou a Semana, ponto de inflexão das tendências revolucionárias em nossas artes, exatos cem anos após a Independência.

**Modernismo e nacionalismo** - A ascendência e a difusão das novas estéticas européias foi um dos fatores decisivos para o modernismo em seu desejo de rompimento com o passado romântico-parnasiano, destacando-se, entre elas, o futurismo, o cubismo, o expressionismo e, pouco depois, a corrente surrealista. Mas no afã de promoverem experimentações práticas e teóricas, os jovens intelectuais e artistas foram obrigados a se movimentar, como um pêndulo, entre este pólo de importação e a necessidade de um projeto nacionalista.

Conjugaram então, e simultaneamente, uma linguagem inovadora, com tendências anárquicas (em débito com o vanguardismo europeu), àquela marcadamente rústica, lírica ou prosaica de origens popular e folclórica, considerando-a a mais espiritualmente “autêntica”. Deslumbraram-se com as tecnologias contemporâneas, com a estética da velocidade e da complexidade urbanas, ao mesmo tempo em que exaltaram a cultura simples das camadas pobres e da paisagem interiorana brasileira. Descobriram política e artisticamente o povo, embora estivessem situados, em sua maioria, no berço esplêndido da “intelligentsia” aristocrática (seus encontros, à moda dos salões parisienses do século XVIII, ocorriam regularmente em casa de figuras socialmente tradicionais, como as de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, em São Paulo, ou na de Laurinda Santos Lobo, no Rio de Janeiro). No plano ideológico, ocuparam as várias cores do espectro político, desde a extrema esquerda até se chegar ao fascismo. Por razões como essas, escreveu Antônio Cândido (*Literatura e Sociedade*): “No campo da pesquisa formal, os modernistas vão inspirar-se, em parte de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália... (mas) não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”.

Sob outro ponto de vista, o fato do modernismo e da Semana de 22 terem ocorrido mais cedo em São Paulo conduz a pelo menos duas hipóteses que se complementam. De um lado, era a cidade que com mais vigor e evidência recebia os novos bens e valores da industrialização, das estruturas financeiras e das contribuições imigratórias; de outro, não havia ali uma tradição estética ou estilística tão marcante quanto os barrocos mineiro ou nordestinos, nem neoclássico, como o do Rio de Janeiro, sede da Missão Francesa.

Ainda que se tenha estendido praticamente a todas as expressões artísticas da primeira metade do século, a literatura, a pintura, a escultura e a música foram aquelas que, primeiro e rapidamente, avançaram na produção de obras e ideais renovadores.

**Literatura** - Na literatura, as duas primeiras décadas do século XX vinham experimentando temas regionalistas e suburbanos, propostas e críticas socioculturais, ainda sob o impulso anterior das concepções realistas-naturalistas. Nesse interregno situam-se, por exemplo, os romances ácidos, “fotográficos” e formalmente espontâneos de Lima Barreto (Recordações do Escrivão Isaías Caminha, Triste Fim de Policarpo Quaresma, Numa e Ninfa), a visão analítica e antropológica de Euclides da Cunha (Os Sertões), carregada de espanto pela miséria e o fanatismo encontrados nos grotões do país, o combate agressivo e por vezes satírico de Monteiro Lobato em prol da modernização política, econômica e cultural do Brasil, de tendência positivista, tendo a Europa como modelo de progresso (Urupês, Cidades Mortas, Negrinha), ou ainda Graça Aranha, um autor de teses, buscando uma síntese possível entre o cosmopolitismo e o tropicalismo, o progresso e o primitivismo, a colonização material e a contemplação estética de uma natureza ainda intocada (Canaã, A Viagem Maravilhosa).

São também anteriores à Semana: o poema sertanista Juca Mulato, de Menotti del Picchia (tanto quanto Moisés e Máscaras), no qual se valoriza o homem brasileiro fruto da miscigenação, vazado em linguagem simples e popular, o que lhe permitiu alcançar razoável sucesso de público e de crítica; e Carnaval, de Manuel Bandeira, então cognominado o São João Batista da nova poesia, que trouxe, entre outras, o poema antiparnasiano Os Sapos: “O sapo tanoeiro, / Parnasiano aguado, / Diz: Meu cancionero / É bem martelado. / Vede como primo / Em comer os hiatos! / Que arte! E nunca rimo / Os termos cognatos. / Clame a saparia / Em críticas cétricas: / Não há mais poesia, / Mas há artes poéticas”.

Os encontros que autores e artistas realizavam, por coincidência ou propósito, na livraria e editora O Livro, em São Paulo, serviram para o nascimento da idéia e como preparativos, em 1921, de uma Semana de Arte Moderna, “na qual se exibiram a prosa e o verso, a pintura, a escultura e a música, um festival que reunisse o grupo modernista e ecoasse escandalosamente, para marcar, de maneira definitiva, a divisão dos campos artísticos” (Mário da Silva Brito, A Literatura no Brasil).

Escolhido e obtida a autorização para o uso do Teatro Municipal, a Semana realizou-se no período de 11 a 18 de fevereiro do ano seguinte, com ingressos pagos. Dela tomaram parte (ou enviaram trabalhos) Graça Aranha, Mário de Andrade, Paulo Prado, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Agenor Barbosa, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Anita Malfatti, John Graz, Di Cavalcanti, Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Villa-Lobos, Guiomar Novais e a bailarina Yvonne Daumeri. Ainda segundo Mário Brito, “A grande noite da Semana foi a segunda. A conferência de Graça Aranha, que abriu os festivais, confusa e declamatória, foi ouvida respeitosamente pelo público, que provavelmente não a entendeu, e o espetáculo de Villa-Lobos, no dia 17, também foi perturbado, principalmente, porque se supôs fosse ‘futurismo’ o artista se apresentar de casaca e chinelos, quando o compositor assim se calçava por estar com um calo arruinado... Mas não era contra a música que os passadistas se revoltavam. A irritação se dirigia especialmente à nova literatura e às novas manifestações da arte plástica. Na segunda noite, 15 de fevereiro, todos o sabem, o público e os próprios modernistas, que haverá algazarra e pateada. Menotti del Picchia, em seu discurso, prevê que os conservadores desejam enforcá-lo ‘um a um, nos finos assobios de suas vaias’... Como era previsto, a pateada perturbou o sarau, especialmente à hora das ‘ilustrações’, ou seja, o momento em que, apresentados por Menotti del Picchia, eram reveladas a prosa e a poesia modernas, declamadas ou lidas por seus autores. Mário de Andrade confessa que não sabe como teve coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta que não escutava, no palco, o que Paulo Prado lhe gritava da primeira fila. O poema Os Sapos, de Manuel Bandeira, que ridicularizava o

Parnasianismo... foi declamado por Ronald de Carvalho, 'sob os apupos, assobios, a gritaria de 'foi não foi' da maioria do público... Agenor Barbosa obteve aplausos com o poema Os Pássaros de Aço, sobre o avião, mas Sérgio Milliet falou sob o acompanhamento de relinchos e miados”.

A confirmação das recentes propostas sucederam-se com razoável velocidade após a Semana. Ainda em 22, veio a público (já tendo sido escrita um ano antes) a Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade; em 23, as Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, apoiadas numa sintaxe que destruía “as regras de pontuação” e apresentava, “pela primeira vez, o estilo telegráfico e a metáfora lancinante”; em 24, O Ritmo Dissoluto, de Manuel Bandeira; em 25, duas obras de Guilherme de Almeida – Meu e Raça -, Pau-Brasil, de Oswald, e A Escrava que não é Isaura, de Mário; em 26, Toda a América, de Ronald de Carvalho, Vamos Caçar Papagaios, de Cassiano Ricardo, e O Estrangeiro, de Plínio Salgado; em 28, Macunaíma, de Mário, assim como Martim Cererê, de Cassiano; em 30, Libertinagem, de Bandeira, com o muito conhecido texto de “Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / Do lirismo funcionário público com livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apoio do Sr. Diretor”.

Revistas foram simultaneamente lançadas, como Klaxon, Terra Roxa e Outras Terras, Estética, ao lado de manifestos, como o da poesia Pau-Brasil (24), o Verde-amarelo, logo transformado no grupo Anta e o Antropofágico (28), de Oswald (com adesão de Raul Bopp, que mais tarde escreveria Cobra Norato). Foram anos em que as dissidências estéticas e políticas se desnudaram. De um lado, a corrente Pau-Brasil garantia que “o carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça, que Wagner submerge ante os cordões de Botafogo e o Bárbaro é nosso”, demonstrando assim preferências pelo espontaneísmo, pela ironia dadaísta, o antiintelectulismo, ou ainda pelo “instinto Caraíba, lei do antropófago”, exaltado no Manifesto Antropofágico. De outro, o movimento Verde-amarelo – de Plínio Salgado, Menotti e Cassiano Ricardo – retrucava com veemência, afirmando que “Pau-Brasil é madeira que já não existe... pau nefasto, primitivo, colonial, arcaísmo da flora, expressão de país subserviente... sem consciência definida... metido a sebo”. Para este último, a estética anarcoprimitiva do Pau-Brasil não conduzia a nenhuma construção verdadeiramente organizada, nacional e de massas.

Mais próximo do verde-amarelismo, na época, Gilberto Freyre promoveu no Recife o Congresso Brasileiro de Regionalismo (1926), “a favor da cozinha regional brasileira..., a favor das igrejas velhas, a favor não da simples conservação, mas do aproveitamento, pelos arquitetos mais jovens, dos valores da arquitetura tradicional e também dos estilos tradicionais de jardins e parques à portuguesa, já acomodados à natureza e à vida brasileiras... a favor dos estudos negros, ameríndios, populares, folclóricos, provincianos”.

À guisa de ilustração, vejamos um trecho de Martim Cererê, poema histórico de Cassiano Ricardo, no caso a descoberta e a exploração do ouro (“o Pai do Sol”) pelo bandeirante Borba Gato: “Lá estava o tal, olhos de ouro, / sentado em meio ao Sertão. / Tendo cinco labaredas / de alegria em cada mão. / - ‘Você está aqui, seu malandro’.../ E como um novo Jasão / na conquista ao Tosão de Ouro, / já perto, chega não chega. / pé ante pé, devagarzinho, / por um vão da árvore espessa / vibra no ar a enorme foice, / rápida, em trinta relâmpagos, / e decepa-lhe a cabeça. / E o Pai do Sol degolado, / ainda escorrendo fogo, / é posto logo aos pedaços, / em longos cargueiros de ouro. / No rio da Noite Verde / levando-lhe pés e braços / deslizam canoas de ouro. / Um caçador, mais a oeste, caçou veado a chumbo de ouro. / O vestido azul da santa / amanheceu, por milagre, já bordado a fios de ouro. / A Rita da nação benguela / tem agora um colar de ouro... Na igreja do Sabará / um Cristo nu chora ouro”.

Esta era pioneira do modernismo, experimentalista, juvenil e escandalosa, configurou-se, genericamente, e quando apaziguada pelo tempo, como “a sedução do irracionalismo, como atitude existencial e estética que dá o tom aos novos grupos... e lhes

infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral. Irracionalistas foram: a primeira poética de Mário de Andrade, o Manuel Bandeira teórico do 'alumbramento' e todo o roteiro de Oswald de Andrade. Presos ao decadentismo estetizante, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Primitivista, Cassiano Ricardo. Na verdade, desvairismo, pau-brasil, antropofagia, anta... exprimem tendências evasionistas que permearam toda a fase dita heróica do Modernismo (Alfredo Bosi, História Concisa da Literatura Brasileira).

Os melhores resultados do modernismo na literatura vieram com o amadurecimento ou o depuramento da fase explosiva – o Manuel Bandeira de Libertinagem e Estrela da Manhã, o Mário de Andrade de O Carro da Miséria e Lira Paulistana, o Oswald de Serafim Ponte Grande – e com a chegada de uma segunda geração, por volta de 1930, sem dúvida devedora dos pioneiros.

Carlos Drummond de Andrade estreou exatamente naquele ano com Alguma Poesia, a que se seguiram, entre outras obras, Brejo das Almas (34), Sentimento do Mundo (40), A Rosa do Povo (45), Claro Enigma (51) ou Fazendeiro de Ar e Poesia Até Agora (53). Para não poucos, o maior poeta brasileiro do século, ou, pelo menos, tão agudo e percuciente quanto Bandeira e o mais novo, na época, João Cabral de Melo Neto. Pouco dado a correntes e programas, Drummond representa o espírito típico do distanciamento, da condenação, vazados em um lirismo ácido, desenganado e habitualmente irônico, fruto de uma preeminente reflexão existencial: “E calamos em nós, sob o profundo / instinto de existir, outra mais pura / vontade de anular a criatura” (Fraga e Sombra); “As mais soberbas pontes e edifícios / o que nas oficinas se elabora, / o que pensado foi e logo atinge / a distância superior ao pensamento, / os recursos da terra dominados, / e as paixões e os impulsos e os tormentos... / e o absurdo original e seus enigmas, / suas verdades mais altas que todos / monumentos erguidos à verdade; / e a memória dos deuses, e o solene / sentimento de morte, que floresce / no caule da existência mais gloriosa” (A Máquina do Mundo).

Outras figuras importantes dessa fase subsequente foram, entre tantos outros, Murilo Mendes, que evoluiu da paródia e das influências surrealistas e dadaístas (Poemas, 30, ou História do Brasil, 32) para uma poesia mística, aliada à sensualidade salmódica (Tempo e Eternidade, com Jorge de Lima, 35, A Poesia em Pânico, 38): “Berenice, Berenice! / Uma grande mulher se apresentou a mim / E te faz sombra. / Ela exige de mim o que nem tu, insaciável, podes me pedir. / Ela quer a minha entrega total / E me oferece viver em corpo e alma / A Encarnação, a Paixão, a Redenção, o Sacrifício e a Vitória” (Igreja Mulher). Logo depois, a realidade brutal da guerra esteve presente n'As Metamorfoses (44): “Vi o carrasco do faminto, do órfão, / Deslizando, soberbo, na carruagem... / Vi o recém-nascido estrangulado / Por seus irmãos, à luz crua do sol. / Vi atirarem ao mar sacos de trigo / E no cais um homem morreu de inanição”.

E ainda Augusto Frederico Schmidt (Canto de Morte, 34, Estrela Solitária, 40, Mar Desconhecido, 42); Mário Quintana (A Rua dos Cata-ventos, 40, O Aprendiz de Feiticeiro, 50), um autor de atraente simplicidade e, ao mesmo tempo, construtor de imagens oníricas ou irrealis: “O dia de lábios escorrendo luz / O dia está na metade da laranja / O dia sentado nu / Nem sente os pesados besouros / Nem repara que espécie de ser... ou de deus... ou animal é esse que passa no frêmito da hora / Espiando o brotar dos seios”; Jorge de Lima, poeta mutante, ora “negro” (Essa Nega Fulô, 28, Quatro Poemas Negros, 37), ora folclórico-nordestino (Poemas, 27, Novos Poemas, 29) e ainda religioso (Tempo e Eternidade, A Túnica Inconsútil, 38) ou esotérico e obscuro (A Invenção de Orfeu, 52); Cecília Meireles (Baladas para El-Rei, 25, Viagem, 39, Vaga Música, 42, Romance de Santa Cecília, 57, Solombra, 63), poetisa de expressão intimista e de sugestiva capacidade melódica, dos aspectos sombrios ou tristes do espírito humano, exceção mais evidente ao Romancero da Inconfidência, e bastante próxima da lírica portuguesa:

“Quando meu rosto contemplo, / o espelho despedaço: / por ver como passa o tempo / e o meu desgosto não passa. / Amargo campo da vida, / quem te semeou com dureza, / que os que não se matam de ira / morrem de pura tristeza?”.

Já no transcorrer da segunda guerra, outras propostas poéticas vieram dar prosseguimento e, simultaneamente, opor-se ao irracionalismo da primeira fase e ao subjetivismo da segunda. A Geração de 45 (ver à parte) quis reafirmar a necessidade da técnica, isto é, de uma pureza formal que submetesse os aspectos intimistas da poesia à lapidação seca ou geométrica dos versos, que afastasse os elementos prosaicos inseridos no início do movimento, além de recomprometer a poesia com as situações sociais do período (o que só parcialmente foi adotado por alguns autores). E a figura que finalmente se impôs, a partir de então, foi a de João Cabral de Melo Neto (Pedra do Sono, 42, O Cão sem Plumas, 50, Morte e Vida Severina, 56, Quaderna, 60, Educação Pela Pedra, 66). Um dos exemplos marcantes desta elaboração talhada e contida pode-se ver em A Palo Seco (trecho): “Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada. / O cante a palo seco / é um cante desarmado: / só a lâmina da voz / sem a arma do braço; / que o cante a palo seco / sem tempero ou ajuda / tem de abrir o silêncio / com sua chama nua / ... a palo seco cantam / a bigorna e o martelo, / o ferro sobre a pedra, / o ferro contra o ferro; / a palo seco canta / aquele outro ferreiro: / o pássaro araponga / que inventa o próprio ferro”.

A ficção narrativa modernista também veio a adquirir mais acuidade e consistência a partir dos anos 30, tanto pela via inicial do realismo regionalista (A Bagaceira, de José Américo de Almeida), como, logo depois, pelas experiências dos chamados romances psicológicos (memorialismo, intimismo, reflexões existenciais ou monólogos interiores), transcorridos em ambientes cosmopolitas ou regionais (Menino de Engenho, de José Lins do Rego), ou ainda por uma combinação de ambos os tratamentos. A esse respeito, Bosi propôs como modelos as seguintes tendências para o romance brasileiro, baseando-se no grau de tensão entre o protagonista e o mundo contra o qual está em conflito: a) romance de tensão mínima, mais limitado às oposições sentimentais e verbais, com forte inserção regional e tendência à crônica de costumes (os primeiros textos de Rachel de Queiroz, como O Quinze e João Miguel, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo); b) narrativa de tensão crítica, em que o herói contrapõe-se de maneira “agonística” ao meio social, revelando um caráter mais destacado e expressivo (Graciliano Ramos e algumas obras de José Lins do Rego, como Usina e Fogo Morto); c) tensão interiorizada, marcada pela evasão subjetiva (Cyro dos Anjos, Osman Lins, Lúcio Cardoso, Lígia Fagundes Telles); d) de tensão transfigurada, caracterizada por uma “transmutação mítica ou metafísica da realidade” (Guimarães Rosa, Clarice Lispector) e à qual poderíamos aduzir as obras de Cornélio Pena, de inflexão místico-filosófica (Fronteira, Dois Romances de Nico Horta, A Menina Morta).

As três décadas posteriores viram surgir aquelas obras normalmente reputadas como as de maior relevância para a narrativa ficcional no século. Além de algumas já mencionadas, temos: São Bernardo, Angústia e Vidas Secas, de Graciliano Ramos; Sagarana e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa (livros em que se ressaltam os aspectos formais inovadores, isto é, cuja construção literária subverte a sintaxe tradicional, baseando-se numa estrutura “orquestrada” de timbres e de ritmos frásicos, em que as palavras, as desusadas ou os neologismos, adquirem múltipla conotação); Terras do Sem Fim, São Jorge dos Ilhéus e Os Velhos Marinheiros, de Jorge Amado; Olhai os Lírios do Campo, O Continente e o Retrato: o Tempo e o Vento e Incidente em Antares, de Érico Veríssimo; A Luz no Subsolo e Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso; Décima Noite e Os Degraus do Paraíso, de Josué Montello; Perto do Coração Selvagem e A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector; O Fiel e a Pedra e Avalovara, de Osman

Lins; O Coronel e o Lobisomem, de José Cândido de Carvalho; A Hora dos Ruminantes e Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga.

**Pintura e escultura** - No terreno das artes plásticas, a estética modernista foi observada pela primeira vez na obra de Lasar Segall, durante o transcorrer de duas exposições aqui realizadas em 1913 (São Paulo e Campinas), dez anos antes de sua definitiva fixação no Brasil. As tendências sombrias ou expressionistas que já desenvolvera na Alemanha despertaram uma certa curiosidade e espanto, ainda que tímidos, e apenas em círculos reduzidos da crítica. Pintor e gravurista (além de escultor) dos sofrimentos pessoais e dos dramas coletivos do ser humano e de seu povo (Dois Seres, Navio de Emigrantes, Massacre, Arame Farpado, Mulheres do Mangue), Segall contribuiu permanentemente para a difusão do novo espírito, tendo sido um dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna (a SPAM).

Já a exposição de Anita Malfatti, realizada em 1917, após experiências e estudos na Europa e nos Estados Unidos, logrou maior notoriedade do que a primeira de Segall. Vivamente interessada por efeitos colorísticos subjetivos (combinações e contrastes) e influída pelas novidades do pós-impressionismo, do cubismo e do expressionismo, as telas de Malfatti (entre elas O Farol, a Estudante Russa, Mulher de Cabelos Verdes) ensejaram uma polêmica de grande importância para a Semana de 22 e seus resultados posteriores. A severa opinião de Monteiro Lobato, expressa no jornal O Estado de São Paulo, sob o título de A Propósito da Exposição Malfatti (Paranóia ou Mistificação?), continha, na verdade, dois comentários perfeitamente distintos. Lobato reconhecia o vigor e a inventividade de Anita, assim como “um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas”, mas lhe desaprovava as concepções às quais aderira: “Seduzida pelas teorias do que chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura”. Esse ataque à nova estética (e não à pessoa) provocou a união de jovens artistas e intelectuais em defesa da pintora, oferecendo-lhes a oportunidade de “uma primeira consciência de revolta... em luta pela modernidade das artes brasileiras” (Mário de Andrade). Ambos os lados acabaram por “martirizá-la”, em nome de ideais genéricos.

Outro artista a servir de modelo para o modernismo foi Victor Brecheret, ex-estudante em Roma, e aqui começou a trabalhar em 1919, sob a instigação do arquiteto Ramos de Azevedo. Logo descoberto por Menotti del Picchia, Di Cavalcanti e Oswald de Andrade, como também por Monteiro Lobato, que o elogiou de público, tornou-se, ao contrário de Anita, unanimidade entre preferências tão díspares. Em peças como Daisy, Eva, Sórora Dolorosa ou Sepultamento, Brecheret soube aliar a nitidez do talhe e a leveza da composição “clássica” aos elementos mais despojados e estilizados das obras ainda recentes de Rodin e de Bourdelle, acrescentando-lhes, por fim, os aspectos maciços e geométricos do art déco. Embora não tenha participado da Semana, em virtude de uma longa temporada francesa, deixou à disposição dos organizadores doze de suas esculturas, expostas no evento.

Muito mais comprometidos com o núcleo modernista estiveram Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, que se casou com Oswald. Antes de sua primeira estada européia (23-25), Di Cavalcanti poderia ser considerado um neo-impressionista ou fauvista com predileções exageradas pelos tons escuros, com os quais retratava personagens boêmios da classe média. Em seu retorno, no entanto, não só descobriu as figuras populares e os ambientes modestos do Rio de Janeiro (as favelas e seus habitantes, as comunidades de pescadores e as mulatas robustas, que aliás se tornaram um tema recorrente), como ampliou as tonalidades de sua paleta. Após um último período na Europa (35-40), em que absorveu os traçados cubistas de seu amigos Braque e

Picasso, seu estilo tornou-se realmente seguro e consistente (Nascimento de Vênus, Mulher de Vermelho, Pescadores, Dia de Seresta, Onde Eu Estaria Feliz).

Amiga de Anita Malfatti, foi por intermédio desta que Tarsila do Amaral conheceu e se aproximou do grupo promotor da revista Klaxon, após sua chegada de Paris, em 1922. Mas logo no ano seguinte viajou novamente para continuar seus estudos, freqüentando os ateliês dos cubistas (Lhote, Gleizes, Léger). De regresso em 1924, Tarsila enraizou-se nos temas brasileiros, já anunciados com a tela A Negra (23). Seus trabalhos passaram então por fases peculiares: a do “pau-brasil” (cores puras, primitivas, geometrização linear de formas, como em São Paulo e A Gare), a “antropofágica” (figuras anômalas ou aberrantes, como Abaporu, Urutu e Antropofagia) e a “social”, após uma excursão à União Soviética (Operários, Segunda Classe, As Costureiras).

Alguns artistas que trabalhavam com intensidade desde os anos 20, sob a inspiração das vanguardas européias, só exerceram maior influência nas novas gerações brasileiras nos decênios seguintes. Casos, por exemplo, de Antônio Gomide, cujas elaborações marcadamente cubistas (Ponte Saint-Michel, Árvores, Composição Cubista) tornaram-se gradativamente livres e decorativas, em boa parte sob inspiração religiosa; de Vicente do Rego Monteiro, pintor consagrado na França e que aqui se radicou apenas em 1957, de estilo personalíssimo por suas figuras volumosas, perfeitamente delineadas, esquematizadas e macias, quase sempre bíblicas ou indígenas; de Osvaldo Goeldi, mestre da xilogravura, com a qual desenvolveu um expressionismo singular, não propriamente trágico, mas sobretudo melancólico ou às vezes onírico. Embora tenha ilustrado várias obras literárias de autores brasileiros e traduções, durante os anos 30 e 40, sua consagração deu-se a partir de 1951 quando recebeu o prêmio de melhor gravador na I Bienal de São Paulo e, pouco mais tarde, o cargo de professor da Escola Nacional de Belas-Artes; ou de Ismael Nery, morto prematuramente em 1934, e, em vida, pouco conhecido a não ser em ambientes intelectuais. Recuperado só a partir dos anos 60, conservou-se um artista inflexível da figura humana, indiferente aos apelos nacionalistas, tendo passado de um período inicial fauve-expressionista (Eva, Mulher com Ramo de Flores), ao cubismo (Duas Mulheres, Namorados) e, finalmente, ao surrealismo, de que se tornou o pioneiro no Brasil, demonstrando uma clara admiração por Chagall (Desejo de Amor, Namorados, Anunciação).

Outro chagalliano dos trópicos, mas de um surrealismo primitivo, de linhas e composição espontâneas, foi o pernambucano Cícero Dias, que adotou o regionalismo ardoroso de Gilberto Freyre durante as décadas de 20 e 30, substituindo-o, no entanto, pela pintura abstrata após sua mudança para a Europa, em 1937.

Tendo se dedicado ao retrato desde cedo, foi com um quadro do poeta, amigo e protetor Olegário Mariano que Cândido Portinari ganhou o prêmio do Salão de 1928. Com ele, obteve uma bolsa de viagem para a Europa, o que lhe permitiu conhecer de perto os mestres da Renascença e os mais recentes movimentos da arte moderna. Em seu regresso, dois anos depois, confessou em entrevista a um jornal pernambucano a sua exaltada admiração pelo cromatismo de Ticiano e pelo traço enérgico de Michelangelo. Além destes, impressionaram-no vivamente as obras de Botticelli, Van Eyck, Velásquez, Monet, Picasso e Zuloaga.

Todas essas contribuições modificaram-lhe a forma de pintar e o estimularam a criar uma obra que, em sua totalidade, representa o mais vasto e comovente panorama da realidade brasileira no século. À exceção de Rego Monteiro, que residia na França e ali já obtivera reconhecimento, Portinari tornou-se o primeiro artista do modernismo a conseguir um prêmio no exterior. Sua tela O Café foi agraciada com menção honrosa na exposição norte-americana de 1935 da Fundação Carnegie, oferecendo-lhe a oportunidade de projeção internacional. Convidado a pintar os murais do Monumento Rodoviário (estrada Rio-São Paulo) em 36, foi também escolhido em 38 pelo ministro da educação Gustavo

Capanema para decorar o novo prédio daquele organismo (o Palácio da Cultura). Seu prestígio crescera tão rapidamente que nenhum outro pintor foi sugerido para a tarefa (a alternativa restante, caso houvesse obras de escultura, seria Brecheret). Dando continuidade ao estilo do quadro O Café, com seus personagens humanos largos e vigorosos, retratou, de modo análogo aos muralistas mexicanos, a vida dos diversos trabalhadores braçais e a riqueza por eles produzida, em atitudes dignas e serenas (Aço, Borracha, Cacau, Cana de Açúcar, Carnaúba, etc). Em 42, chegou a vez de executar os painéis da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso, em Washington, ainda sob as mesmas características estéticas, tendo por tema o descobrimento. Logo depois, no entanto, modificou sensivelmente suas composições, mesclando, na dependência do trabalho, influências cubistas, expressionistas e do abstracionismo – época em que imprimiu grande dramaticidade às cenas nordestinas ou um aspecto “vitalista” (conjugação de blocos coloridos) aos murais de Tiradentes e de Guerra e Paz, este último elaborado para o edifício da ONU).

O escultor Bruno Giorgi consagrou-se, ao lado de Brecheret, como um dos expoentes da segunda geração modernista brasileira. De sólida formação européia (viveu dos 6 aos 33 anos na Itália e na França), construiu uma trajetória de estilos diferenciados, a começar pelo figurativismo bem delineado e de talhe suave, exemplificado no Monumento à Juventude (42-46); enveredou depois por figuras estilizadas e longilíneas moldadas em bronze (Guerreiros), momento intermediário para uma fase abstrata, na qual recorreu a volumes negativos, vazados, contrapondo-os a massas cheias, a jogos rítmicos de luzes e de sombras, empregando, de preferência, o mármore branco. Finalmente, a partir de meados da década de 70, retornou a uma figuração do tipo expressionista em seus corpos humanos retorcidos.

Deve-se registrar que o modernismo plástico brasileiro conservou-se fiel ao figurativismo até meados do século. A abstração só começou a receber destaque tardiamente, após a implantação das Bienais de São Paulo. \*Arte Abstrata, Abstracionismo.

**Música erudita** - O nacionalismo que se anunciara musicalmente no período romântico (Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy e, principalmente, Alberto Nepomuceno) continuou, e ainda com maior vigor e profundidade, a servir de inspiração para as gerações do modernismo. Os principais compositores foram buscar nas diferentes vozes da cultura popular os seus ritmos – o batuque, o maxixe, o samba, o frevo, o reisado ou o maracatu – e as suas formas expressivas, líricas ou festivas – o choro, a toada, as cantigas de roda infantis. E esse princípio foi complementado com as então recentes estéticas européias – o “impressionismo” francês, a música de Stravinsky, as dissonâncias cromáticas, o uso de politonalidades, a recorrência a frases atonais ou a contrastes radicais de timbres.

Heitor Villa-Lobos, sem dúvida o mais importante dentre eles, consagrou-se tanto pela força e originalidade como pela vastíssima obra realizada, dedicando-se a praticamente todos os gêneros musicais. Freqüentador contumaz de grupos de “chorões”, Villa-Lobos incorporou as sonoridades populares desde o início de sua carreira compositiva. Assim, por exemplo, escreveu Os Cânticos Sertanejos aos 21 anos, e logo depois Uirapuru, Iara e a suíte Prole do Bebê (cantigas de ninar e parlendas), obra que Artur Rubinstein adotou em sua primeira temporada no Brasil. “As modificações infligidas à harmonia facilitaram... o transporte, para a música brasileira, de um ambiente harmônico inspirado no populário... utilizava, a seu modo, os vários processos tonais modernos, mesmo com passagens atonais, como nos Choros 8 ou 14, as escalas deficitárias, a exemplo da pentatônica no Choros nº 10, agregações sonoras que permitem os mais estranhos resultados harmônicos e um cromatismo audacioso e veemente. Seus

processos harmônicos são de uma variedade extrema... e sua rítmica contém os mais diversos efeitos, como no Noneto ou no VII Quarteto” (Renato Almeida, Música Brasileira Contemporânea).

Oscar Lorenzo Fernandez, fundador do Conservatório Brasileiro de Música e autor de peças como Trio Brasileiro, Suíte Sinfônica sobre Temas Brasileiros, Canção Sertaneja, do bailado Imbapara, do Reisado de Pastoreio ou da ópera Malazarte, revelou-se um compositor de vivo colorido e de brilhantismo tanto sinfônico quanto dramático, além de expandir qualitativamente o repertório camerístico nacional (Invenções Seresteiras, Suíte para Instrumentos de Corda, além de vários Trios e Quartetos).

Extraordinário sinfonista, Francisco Mignone conjugou com equilíbrio as técnicas modernas e as contribuições populares em obras ao mesmo tempo sólidas e complexas, de que são exemplos Maracatu de Chico Rei, Quadros Amazônicos, Fantasia Brasileira, Batucajé ou a ópera O Contratador de Diamantes. No gênero canção, mostrou-se um lírico de comovente sensibilidade, evidente em Dentro da Noite, Dona Jamaína, Berimbau ou A Coieita.

Admirado desde as suas primeiras composições por Mignone e pelo protetor Mário de Andrade, Mozart Camargo Guarnieri aproveitou o seu pendor natural para as formas contrapontísticas e com ele elaborou uma vasta obra que, partindo de temas inteiramente subjetivos, acabou por incorporar a tradição dos gêneros e do lirismo nacionais. São assim a Tocata, a Flor do Tremembé, a Toada Triste, a peça coral Coisas deste Brasil, canções como Quebra Coco, Menina, Três Poemas, ou ainda as sinfonias América e São Paulo (esta última vencedora do prêmio do IV Centenário).

Outras personalidades de indiscutível talento que fertilizaram o período moderno de nossa música erudita foram: Luciano Gallet, discípulo de Darius Milhaud, que trabalhou com afinco as harmonizações de canções nacionais, antes de se dedicar a obras concertantes de sabor folclórico – Turuna, as suítes sobre Temas Negro-Brasileiros ou a série de peças pianísticas Nhô Chico; Radamés Gnattali, igualmente arranjador e regente no âmbito da música popular (Rapsódia Brasileira, Brasiliana, Concerto para Celo e Orquestra, Concerto Romântico); Hekel Tavares, autor do Concerto em Formas Brasileiras, de Navio Negreiro, Banzo e ainda inspirado cancionista popular (Casa de Caboclo, Guacira); João de Souza Lima, virtuoso do piano e professor de várias gerações de músicos (Três Danças, O Rei Mameluco, Lendas Brasileiras, Salmo Brasileiro, Poema das Américas); César Guerra Peixe (Abertura Solene, Museu da Inconfidência, Concertino para violino e orquestra, Bagatelas, Sugestões Poéticas em Memória de Fernando Pessoa) e Cláudio Santoro (Impressões de uma Fundação de Aço, Canto de Amor e Paz, Terceira Sonata para Violoncelo, Paulistanas), ambos adeptos também do dodecafonismo e do atonalismo, mas sem os acentos exagerados de frieza ou cerebralismo das correntes européias, e que não poucas vezes também se lançaram aos materiais folclóricos do país (Guerra Peixe aplicou-se a recolher, in loco e minuciosamente, as manifestações sonoras de maracatus, de cocos e das toadas sertanejas do interior paulista); Frutuoso Viana, autor de peças curtas para piano e canto (Dança de Negros, O Corta-Jaca, Miniaturas, Sabiá, Toada nº3 - com letra de Carlos Drummond de Andrade) ou José Siqueira, também professor e ensaísta (Suíte Nordestina, Senzala, Alvorada Brasileira, assim como as obras coreográficas Uma Festa na Roça e Bailado das Garças).

Mencione-se ainda Furio Franceschini, mestre-de-capela da catedral da Sé de São Paulo, italiano de nascimento, mas que tendo adotado o Brasil como pátria, tornou-se o nosso melhor compositor sacro, depois de Lobo de Mesquita e do padre José Maurício – cerca de 600 obras nas quais se realçam aquelas destinadas ao canto coral e ao órgão.

**Arquitetura** - A arquitetura modernista não teve praticamente nenhuma influência direta da Semana de 22, caso se considerem algumas idéias centrais como as de funcionalismo ou de racionalismo construtivo.

Entre meados do XIX e a década de 30, no século XX, prevaleceu um grande ecletismo de formas, de inspirações romana, neoclássica, gótica, mourisca e, com maior proximidade temporal, do art-nouveau (com decorações “art-déco”). Nesta corrente eclética sobressaíram-se, por exemplo, Adolfo Morales de los Rios (Supremo Tribunal Federal e Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro), Heitor de Melo (Câmara Municipal e Jockey Club, também no Rio) ou Carlos Ekman (Vila Penteado, em São Paulo). Com espírito art-nouveau ergueu-se ainda o primeiro arranha-céu brasileiro, o edifício Martinelli de São Paulo, concluído em 1929. A essa tendência contrapunha-se, ainda que timidamente, a chamada “reação nacionalista”, mais empregada na construção de casas e baseada nas antigas configurações da época colonial, e cujo principal representante foi José Mariano Filho. A respeito dessa tentativa de renascimento, escreveria mais tarde Lúcio Costa: “Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos (o ecletismo) que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal de nosso passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial. Tratava-se, no fundo, de um retardado ruskinianismo (ver a respeito *Arts and Crafts*), quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas conseqüências inelutáveis”.

Mas já em 1925, o arquiteto russo aqui radicado Gregori Warchavchik escreveu um artigo-manifesto – *Acerca da Arquitetura Moderna* –, no qual pleiteava a adoção das idéias de Gropius e, principalmente, de Le Corbusier (“a casa é a máquina de habitar”). Logo em seguida, em 1927, projetou sua residência da Vila Mariana, em São Paulo, abrindo-a, em 1930, à visitação pública. Com ela, tinha início efetivo a arquitetura modernista brasileira, entre cujas características, adotadas em parte de modelos europeus, estavam a simplificação ou o rigorismo geométrico das linhas, o feitiço cúbico dos volumes, a renúncia à ornamentação e o uso de lajes planas superiores (telhado-terraço).

Sob a influência marcante de Le Corbusier, que visitara o Brasil em 1929, constituiu-se um núcleo de novos arquitetos, liderados por Lúcio Costa, resolvido a aplicar as concepções que na Europa e nos estados Unidos já haviam prosperado. A oportunidade surgiu quando se resolveu reformular o projeto do Ministério da Educação, então encomendado pelo ministro do governo de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema. Desse núcleo faziam parte, além de Lúcio Costa, seu incentivador, Carlos Leão, Jorge Moreira e Affonso Eduardo Reidy, ao qual vieram se integrar, pouco depois, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos. Para a aprovação definitiva dos estudos, o próprio Corbusier foi novamente convidado, aproveitando a estada para proferir uma série de palestras.

O projeto, enfim iniciado em 1937, continha então, segundo Lúcio Costa, “todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo... graças à utilização dos pilotis, cuja ordenação arquitetônica decorre do fato de os edifícios não mais se fundarem sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre pilares de uma estrutura autônoma” (*Razões da Nova Arquitetura*). Além dessa característica de primeiro piso elevado, introduziram-se o cimento armado, as superfícies de vidro nas fachadas, o espaço livre interno, dividido por paredes móveis (*curtain walls*), o quebra-luz ou *brise-soleil* das janelas (fixos ou móveis) e o ajardinamento dos terraços. Outros marcos do final da década de 30 foram os três edifícios de apartamentos do Parque Guinle (Lúcio Costa), a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o Aeroporto Santos Dumont (ambos dos irmãos Roberto – Marcelo, Milton e Maurício), a Estação de Hidros do mesmo aeroporto (Atílio Correia Lima), todos no Rio de Janeiro, o Edifício Esther – o segundo arranha-céu de São Paulo e

o primeiro de linhas inteiramente retas e de estrutura independente, permitindo plantas diferentes conforme o andar (Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho) – e a Torre ou Caixa d'Água de Olinda (autoria conjunta de Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Brito). Chegava-se, enfim, ao “legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal não revelado” (Lúcio Costa).

Essas primeiras realizações despertaram o interesse do arquiteto norte-americano Phillip Goodwin (um dos autores do projeto do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) que visitou o Brasil em 1942. No ano seguinte, Goodwin não só promoveu uma exposição sobre a nova arquitetura no Moma, como escreveu o livro *Brazil Builds*. As iniciativas facilitaram o reconhecimento mundial do modernismo brasileiro, tanto quanto as bienais de São Paulo (as de 51, 53 e 55), que então incorporaram em suas mostras os projetos da nova geração, submetendo-os a júris compostos por personalidades como Siegfried Gideon, Juno Sakamura e Mario Pini (51) ou Gropius, Aalto e Ernesto Rogers (53).

No decorrer das décadas de 40 e 50, vários projetos de uso público e privativo vieram consolidar as novas concepções construtivas. Entre as edificações particulares, ganharam repercussão, por exemplo, as casas de Heitor Almeida e de Vilanova Artigas, ambas de Artigas, a residência de campo de George Hime, a cargo de Henrique Mindlin, a casa de Lina Bo Bardi, as de Jadir de Souza e de Guilherme Brandi, desenhadas por Sérgio Bernardes, assim como a de Walter Moreira Salles, a cargo de Olavo Redig de Campos, as de Milton Guper e de Olívio Gomes, concebidas conjuntamente por Rino Levi (já conhecido pela concepção do viaduto do Chá) e Roberto Cerqueira César, ou ainda a do próprio arquiteto Oswaldo Brakte. No tocante a edifícios públicos, o modernismo arquitetônico foi adotado vigorosamente no conjunto residencial de Pedregulho, incluindo escola, centro de saúde e mercado, e no Museu de Arte Moderna, ambos do Rio de Janeiro (Affonso Reidy), na escola do Senai, em Niterói (M.M.M. Roberto), no Instituto de Puericultura da então Universidade do Brasil (vários arquitetos, sob a chefia de Jorge Machado Moreira), no Hospital A. C. Camargo de São Paulo (Rino Levi e R. Cerqueira César), no Museu de Arte de São Paulo (MAM, Lina Bo Bardi) ou ainda nos pavilhões do Parque do Ibirapuera (Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa e Eduardo Kneese de Mello).

Após ter substituído Lúcio Costa, em 1939, na direção da equipe que então construía o Ministério da Educação, Oscar Niemeyer deu início à mais prestigiosa carreira entre os arquitetos do modernismo brasileiro. Em 1943, a convite de Juscelino Kubitschek, na época prefeito de Belo Horizonte, projetou o conjunto da Pampulha – a Igreja de São Francisco, o clube náutico e o cassino –, introduzindo uma vertente estética particular no geometrismo plano ou “cartesiano” até então predominante: a das linhas “naturais”, isto é, curvas ou arredondadas, normalmente encontradas em elementos vegetais ou marinhos. Essa tendência é observável, por exemplo, no formato parabólico daquela igreja, cuja seção central une-se a três outras semelhantes e adjacentes, com dimensões menores, como também no edifício Copan, em formato de S, na grande marquise do Ibirapuera, em várias construções de Brasília e em seus elementos estruturais (Catedral, capela do Palácio da Alvorada, nas colunas triangulares e curvas de seus edifícios), ou no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

## **MODINHA**

Primeiro gênero de canção realmente brasileira, a modinha começou a ser praticada e conhecida na primeira metade do século XVIII. Música de apaixonado lirismo e de andamento dolente, era executada ao som de viola (inicialmente por compositores e instrumentistas mulatos), tendo sido julgada licenciosa nos meios mais conservadores da época. Tais recriminações, no entanto, não impediram que, ao longo do tempo, granjeasse admiração em todos os estratos sociais, incluindo-se os círculos aristocráticos

do Brasil e de Portugal. Foi o padre mulato Domingos Caldas Barbosa, que em 1763 transferiu-se ainda jovem para Lisboa, o primeiro compositor a divulgar aquela maneira ora meiga e sentimental, ora alegre e humorística de execução da moda (genericamente, cantiga ou ária de salão, também praticada na metrópole), e também do lundu. A moda portuguesa de então era um tipo de canção séria, composta por músicos também eruditos (Marcos Portugal, António Leal Moreira ou António da Silva Leite), normalmente derivadas da ópera italiana. Antes mesmo de integrar-se à corrente literária da Nova Arcádia lisboeta, da qual foi co-fundador, sob o apelido de Lereno Selinuntino, Caldas Barbosa já se tornara conhecido na corte de D. Maria I. Segundo José Ramos Tinhorão, “O mais antigo documento sobre Caldas Barbosa e o aparecimento da própria modinha – os Manuscritos do português doutor em cânones António Ribeiro dos Santos, de fins do século XVIII – revelam de maneira definitiva que a grande novidade do tipo de música lançada em Lisboa pelo mulato brasileiro era o rompimento declarado não apenas com as formas antigas de canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros, como as ‘cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor’” (Pequena História da Música Popular Brasileira). Essa diferença entre as modas portuguesas e brasileiras pôde ainda ser observada pelo viajante francês M. Link (*Voyage en Portugal*), citado por Mozart de Araújo em seu ensaio sobre A Modinha e o Lundu no Século XVIII: “As canções brasileiras nos encantaram pela maior variedade e pela jovialidade tão franca e ingênua quanto o país de onde provêm”. A “nova moda” de sucesso, logo chamada “modinha”, permitiu a Barbosa publicar sua coleção de cantigas com o título de Viola de Lereno (1798). A esse respeito, escreveu o poeta português Nicolau Tolentino de Almeida: “Cantada a vulgar modinha, / que é a dominante de agora, / sai a moça da cozinha, / e diante da Senhora / vem desdobrar a banquinha. / Já dentre as verdes murteiras, / em suavíssimos acentos / com segundas e primeiras, / sobem nas asas dos ventos / as modinhas brasileiras”. A difusão de sua obra tomou então duas direções. Uma delas consistiu no tratamento erudito que as canções receberam de músicos formados, de execução camerística, fenômeno que Araújo chamou de “italianização da modinha”, por influência das árias românticas que logo começaram a ser compostas (que se exemplifica na famosa Tão Longe de Mim Distante, de Carlos Gomes). Fato, aliás, que levou Mello Moraes Filho (Serenatas e Saraus) e depois Mário de Andrade a acharem que a modinha tivesse proveniência unicamente culta e européia. Nas palavras de Mário, “A modinha se originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que é lhe própria (e que também coincidia com um estado de espírito e de arte universal) só lhe pode provir da geografia, do clima, da alimentação” (Modinhas Imperiais). A outra vertente, de sentido contrário, foi uma espécie de “folclorização” atestada por Sílvio Romero em suas pesquisas no Norte e Nordeste. Ou seja, os materiais melódico e temático enraizaram-se na memória de músicos populares brasileiros, que os cantavam ou aproveitavam sem se dar conta da origem. Por essa razão, salientou o historiador: “... repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos... Quase todas as cantigas de Lereno correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas” (História da Literatura Brasileira). Nos meios intelectuais e de classe média carioca do século XIX, a modinha serviu, ao lado do lundu, como gênero de canção romântica de serestas ou serenatas. Integrante da “Sociedade Petalógica” (algo como sociedade da ciência da mentira, isto é, da peta), grupo de escritores que incluía, entre outros, José de Alencar e Machado de Assis, o poeta Laurindo Rabelo veio a ser um destacado compositor de modinhas, tendo como parceiro João Cunha (apelidado Cunha dos Passarinhos). Na Bahia, vários nomes permaneceram na história do gênero, entre os quais os de Cazuzinha, de Bruno Correia e do mais consagrado entre todos, o do ator e compositor mulato Xisto Bahia. Segundo o pesquisador Flausino Rodrigues, Bahia foi o primeiro

artista popular a percorrer várias cidades do país, tornando-se o “maior cantador de modinhas do século”. Com a voga romântica, no entanto, a modinha criada por autores egressos das camadas mais simples, em busca de prestígio cultural, começou a perder o seu lado também irônico e brejeiro, tornando-se, não poucas vezes, exageradamente sentimental, afetada ou pernóstica. De qualquer modo, continuou a ser cultivada até o primeiro terço do século XX, em composições de Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Cândido das Neves, Baiano, Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá, Freire Júnior, Jaime Ovalle, Orestes Barbosa ou Juca Chaves.

## **MODULAÇÃO**

Corresponde à mudança de uma tonalidade para outra durante a evolução de uma peça musical, ou seja, à passagem de um centro tonal para outro, no interior de uma seção. Por exemplo, quando a música tem início em dó maior e, posteriormente, se reinicia em sol maior, indo da tônica para a dominante. Comumente, essa mudança é preparada por um ou dois acordes de transição, a fim de se evitar um corte abrupto de tonalidade. A prática da modulação na história da música erudita ocidental desenvolveu-se com maior intensidade após a consolidação do sistema temperado de afinação. Por esse motivo, as fugas de Bach incorporaram as modulações como recursos construtivos para todos os desenvolvimentos. No século XVIII, suas regras, já consolidadas, foram seguidas de maneira disciplinada, sendo alteradas, no entanto, pelo espírito de subjetividade do romantismo, que explorou os sons cromáticos (as modulações enarmônicas). No caso de peças curtas ou breves, é provável que não haja a necessidade da modulação. Não sendo assim, a transposição torna-se um meio expressivo, que evita a repetição enfadonha. Originariamente, “modular” já foi entendido como o ato de conduzir o canto de maneira conveniente, dentro do modo ou escala e, só mais tarde, por extensão, passar de um modo a outro.

## **MOIRA(S)**

Entidade mitológica grega que “reparte o lote ou quinhão”, isto é, que distribui os destinos dos homens. No sentido de fatídico ou de fatalidade, a moira constitui uma lei que nem mesmo os deuses podem alterar. É citada tanto no singular (frequentemente por Homero) quanto no plural (Hesíodo e autores posteriores). Neste caso, existem três: Cloto, a que fia ou tece, a fiandeira, aquela que segura o fuso da vida e lhe puxa o fio; Láquesis, a que tira a sorte, indicando que sorteia o nome de quem vai morrer; e Átropos, sem retorno, inflexível, incumbida de cortar o fio da vida. Como brevemente mencionado, a moira, no sentido de destino inexorável do ser humano, aparece desde as primeiras manifestações literárias da Grécia: na Ilíada, na Odisséia, na Teogonia e em várias tragédias, pois a intensidade do conflito dramático e o suspense dependem, em boa medida, deste “anúncio do inevitável”, quase sempre lembrado pelo coro. Na civilização romana, as moiras foram equiparadas às Parcas (originalmente as que fazem nascer, “parteiras”). São elas: Nona, que preside ao nascimento; Décima, que marca o destino do casamento, e Morta, que regula o momento da morte.

## **MOLDURA**

1. A estrutura material lisa ou trabalhada que envolve uma pintura, gravura, desenho ou fotografia, permitindo melhor proteção e facilidade de exposição da obra. 2. Faixa, friso ou rebordo saliente – em relevo côncavo ou convexo – tendo função decorativa ou ainda complementar na junção ou extremidade de paredes, feita em gesso, estuque, pedra, madeira ou metal. A moldura dita “pingadouro” tem ainda a finalidade de proteger portas ou janelas do escorrimento de águas. 3. Moldura de Desenho é um retângulo vazado de madeira ou de outro material de que um desenhista ou pintor se utiliza para delimitar

visualmente uma cena ou paisagem e facilitar a composição do esboço. As molduras que possuem uma estrutura reticulada de fios permitem ainda maior rapidez e precisão no trabalho de transpor o motivo para o papel.

### **MOMO**

Personagem mitológica da Grécia. Aquele ou aquela que zomba, escarnece ou ridiculariza, simbolizando portanto o riso ou o sarcasmo. Na Teogonia, de Hesíodo, é citado como entidade feminina, filha de *Nix* (a Noite). Atribui-se a Momo a idéia e o conselho a Zeus para que instigasse a guerra de Tróia, tendo por fim diminuir a população humana, que exauria Géia, a Mãe-Terra. E assim Zeus gerou Helena e fez com que Tétis parisse Aquiles, personagens importantíssimos do evento épico-mítico. \*Rei Momo.

### **MONÓLOGO**

1. Palavra ou discurso de uma só pessoa. Em literatura, é todo texto em que um personagem verbaliza e expõe, por si mesmo, seu mundo psíquico, suas idéias e ações, tornando-as conhecidas do leitor ou do público. Em um texto narrativo (conto, romance, etc), o monólogo pode aparecer de maneira direta, na primeira pessoa, como se o autor em nada interferisse na fala, ou indireta, na terceira pessoa, quando o escritor organiza e conduz, mais nitidamente, o fluxo de pensamentos do personagem. \*Diálogo, \*Solilóquio e \*Discurso. A expressão “monólogo interior” foi cunhada em 1931 por Édouard Dujardin, escritor francês que já o houvera utilizado em sua primeira obra “Les Lauriers sont Coupés” (Os Loureiros estão Cortados, de 1888), com a seguinte aceção: “é um discurso da personagem posta em cena e tem como objetivo introduzir-nos diretamente na vida interior dessa personagem, sem que o autor intervenha com explicações ou comentários...um discurso sem auditor; quanto à forma, realiza-se em frases diretas, reduzidas ao mínimo de sintaxe” Antecedendo também Virginia Woolf e James Joyce, que obtiveram maior repercussão com a técnica, dela se valeu Dorothy Richardson em seu vastíssimo romance Pilgrimage. 2. Peça dramática com um só personagem, como, por exemplo, As Mãos de Eurídice (Pedro Bloch), O Pranto de Maria Parda ou o Monólogo do Vaqueiro (ambos de Gil Vicente).

### **MONOTIPIA**

Método de estampagem ou de impressão de uma pintura, geralmente a óleo, executada sobre uma placa de metal ou lâmina de vidro. A transferência da imagem para o papel requer uma prensa, no primeiro caso, mas pode ser efetuada apenas manualmente em se tratando da lâmina de vidro. Embora costume ser elaborada por gravuristas, a monotipia, como o nome sugere, resulta em imagem única. Sua invenção tem sido creditada ao pintor e gravador italiano Giovanni Castiglione, no século XVII.

### **MONTAGEM**

1. Em artes cênicas (teatro, ópera, dança), tanto se refere à armação específica dos cenários, quanto à preparação conjugada de todos os processos que se destinam à \*encenação posterior de uma peça ou espetáculo – escolha de elenco, ensaios, marcações, definição dos cenários e figurinos, dos planos de iluminação e de sonoplastia. 2. Preparação de programa de rádio, com a gravação prévia de músicas, ruídos e textos. 3. Seleção, corte e junção de imagens televisivas, realizadas eletronicamente em mesa apropriada, de controle. 4. Em relação à montagem cinematográfica, consultar \*Cinema e Linguagem Cinematográfica.

## **MONUMENTO**

Obra arquitetônica ou ainda escultural que expressa determinados valores ideológicos, estéticos e/ou históricos, dignos de recordação e que podem adquirir, portanto, as características de símbolo, entre outros, de uma comunidade ou cidade (o “*signum urbis*”, como foi reconhecido na Roma antiga). Em determinados locais, o monumento teve ou ainda conserva a importância de ser um “gerador urbanístico”, ou seja, aquele que baliza os traçados e as distribuições espaciais de um projeto urbano, como o Coliseu de Roma, o arco triunfal do L’Étoile (Paris), a Porta de Brandenburgo (Berlim), o palácio londrino de Westminster (Londres), a estátua equestre de José I em Lisboa ou o monumento às Bandeiras (São Paulo). Quando realizado com deliberada intenção, um monumento inclui-se nas seguintes categorias mais comuns: funerário (o mais antigo), honorário ou celebrativo (devotado à exaltação de pessoas ou deuses) e histórico-comemorativo (relativo a eventos ou empresas coletivas, de um grupo ou de parte do povo). Do latim *monere*, recordar. \*Patrimônio Histórico.

## **MORALIDADE**

1. Obra dramática séria e edificante, de fundo religioso ou moral, destinada a servir de veículo pedagógico de ensino das virtudes, como os autos e mistérios medievais e renascentistas. Nesta acepção, opõe-se à farsa. 2. O sentido moral ou o significado ético de uma narrativa, normalmente da fábula.

## **MORASSAGEM. \*MORDENTE, \*GRAVURA EM METAL**

### **MÓRBIDA, ARTE. \*ARTE MÓRBIDA**

### **MORBIDEZ**

Em pintura e escultura figurativas, significa o tratamento e os efeitos plásticos de nítida maciez ou suavidade, aplicados na representação da pele e das configurações carnisais dos personagens. Do italiano *morbido*, suave ou macio.

## **MORDAÇAGEM. \*MORDENTE, \*GRAVURA EM METAL**

### **MORDENTE**

1. Ácido (nitríco ou clorídrico, por exemplo) utilizado em gravura sobre metal, com a finalidade de atacar e corroer a placa. A ação ou o efeito do mordente é conhecida como mordaçagem, morassagem ou ainda mordedura. 2. Substância química utilizada para a fixação de cores em tecidos tingidos. 3. No âmbito musical, verificar \*Ornamento/Ornato (2).

## **MORFEMA**

É a unidade mínima de uma palavra, dotada de som e conteúdo significativo. Assim, na palavra ruas há dois morfemas constituintes do termo: rua, que é um morfema autônomo e serve para a construção de outros vocábulos, como arruamento, e o signo s, unidade indicativa do plural (portanto, um morfema preso ou dependente de outro). Os morfemas ainda são classificados em lexicais – aqueles que possuem um significado voltado para o exterior, como os substantivos e adjetivos, e os intrinsecamente gramaticais, isto é, que exercem suas funções no interior da frase ou oração, como os artigos e as preposições.

## **MORFOLOGIA**

Parte da gramática que se dedica ao estudo da formação, estrutura, flexão e propriedades dos signos lingüísticos ou palavras, agrupados em classes. Na língua portuguesa, como

ilustração, a morfologia distingue dez classes de vocábulos – substantivo, adjetivo, verbo, artigo, preposição, conjunção, pronome, numeral, advérbio e interjeição. No que diz respeito à estrutura, a palavra é analisada em seus elementos mórficos ou morfemas, isto é, elementos básicos dotados de significação ou indicadores de mudança semântica – raiz, radical, tema, afixos e vogais temáticas. Quanto à formação, a morfologia investiga os processos que dão origem ou ocorrem para as configurações fonológica e escrita dos vocábulos – derivação, composição, redução, hibridismo e onomatopéias. A flexão, por fim, explica os gêneros, números e graus das palavras.

### **MORTALHA**

Fantasia do carnaval baiano, semelhante a um avental, feita de uma só peça de pano e sem mangas, com estampagem bastante colorida, de influência africana, utilizada para caracterizar os blocos que dançam atrás do trio elétrico.

### **MOSAICO**

Da mesma etimologia de música (musa), pelo latim clássico *musivum*, local dedicado às musas, e pelo medieval *musaicum*, *mosaicum*. Constitui a arte decorativa elaborada com pequenas peças – cubos ou cones, por exemplo – recortadas diretamente de rochas, elaboradas em cerâmica ou ainda com pasta de vidro (estas últimas denominadas tessera, tesserae nos impérios romano e bizantino). Os mais antigos exemplares provêm da Mesopotâmia, por volta do quarto milênio a.C., servindo de revestimento interno às paredes dos templos. Manufaturados na forma de cones cerâmicos, previamente coloridos, eram aplicados para a formação de desenhos geométricos ornamentais. No período helenístico, conforme o padrão de Delos, os mosaicos eram confeccionados com blocos de mármore, e se destinavam sobretudo à decoração de pisos, uma tendência que se conservou na cultura romana. Mas se os gregos mantiveram os motivos geométricos orientais, os romanos introduziram a figuração, não apenas em temas florais ou animais, mas também na freqüente reprodução de pinturas célebres na época. É o caso do “Mosaico de Alexandre”, inspirado na pintura (suposta) do grego Filóxeno, e representativa da batalha entre Alexandre e Dario III. Foi em Bizâncio, no entanto, que a arte religiosa do mosaico alcançou a mais elevada maestria e suntuosidade, incluindo-se as suas vertentes oriental (Rússia e Ucrânia) e ocidental (Itália), retornando à condição de imagem mural. \*Arte Bizantina. Na Itália, em particular, constituem exemplos significativos os trabalhos realizados nas igrejas de Santa Prudenziana e Santa Maria Maggiore, em Roma, San Vitale, em Ravena, San Marco de Veneza ou ainda de Santa Sabina, em Nápoles. Entre os séculos XVI e XIX, e também na Itália, tornou-se famoso um tipo de mosaico elegante e sofisticado, o “pietra dura” florentino, elaborado com pedras semipreciosas (lâpis-lázuli, ágata) ou com pórfiro. Destinava-se a compor imagens naturalistas e decorativas para tampos de mesa ou para paredes, reproduzindo, geralmente, elementos vegetais e pássaros.

### **MOTIVO**

1. Em música, corresponde a uma pequena série de notas, claramente identificável e com identidade própria, já funcionando como figura rítmica e melódica. Normalmente, é a partir do motivo que se processa o desenvolvimento subsequente da peça (por exemplo, os quatro primeiros sons da Quinta Sinfonia de Beethoven – sol, sol, sol, mi bemol). Uma mesma obra, no entanto, poderá contar com vários motivos, formadores de um tema. 2. Na acepção literária, consultar o verbete \*Literatura. 3. O tema principal de uma cena em pintura.

## **MOVIMENTO**

1. Nos âmbitos da cultura e das artes, indica um conjunto de princípios ou de visões teóricas e de análise da realidade, assim como uma série de atividades ou de obras criadas sob uma perspectiva comum, defendidas ou praticadas por um grupo de autores, normalmente contemporâneos de uma mesma geração (movimentos filosófico, científico, artístico). Diferentemente da noção de \*estilo, a idéia de movimento estético tem sido aplicada a experiências de menor extensão social (relativamente ao número de adeptos ou aderentes), abrangência de expressões (limitando-se, por exemplo, a uma ou duas expressões artísticas) e duração temporal (relativa efemeridade). Por essas razões, costuma-se atribuir o termo às diversas e sempre renovadas manifestações de ação grupal inauguradas com os movimentos impressionista (pictórico, musical) e simbolista (literário, pictórico) do final do século XIX, e que se multiplicaram sob os impulsos modernistas do século XX. 2. Parte de uma peça musical mais longa, mas considerada completa em si mesma, possuindo um tema e seu próprio desenvolvimento. Com essa acepção, o vocábulo é empregado quase sempre para obras eruditas (sonatas, sinfonias, por exemplo). Na música polifônica, a várias vozes, se usam também as expressões: movimento contrário – pelo qual duas vozes simultâneas seguem em direções opostas; movimento direto – quando duas ou mais vozes caminham juntas, na mesma direção; movimento paralelo – indicando a execução de vozes na mesma direção, as quais, no entanto, conservam um intervalo de altura.

## **MOVING LIGHT**

Refletor computadorizado e de espelho móvel para iluminação cênica, que registra ou memoriza, antecipadamente, os ângulos e movimentos de luz a serem executados durante um espetáculo. Dispõe ainda de gelatinas ou cromóides, já incorporados, para mudanças de cor.

## **MULTIMEIOS, MULTIMÍDIA**

Produtos, serviços e programas elaborados e difundidos em sistemas eletrônicos, informáticos e computadorizados, também chamados numéricos ou digitais, e que concentram, simultaneamente, informações textuais, sonoras e visuais (estáticas, como fotografias e desenhos, ou em movimento, como animações e filmes videográficos), bem como jogos e passatempos de uso lúdico. Trata-se, portanto, de uma comunicação abrangente e interligada, programada de maneira ramificada ou arborescente, e inter-remissiva, permitindo ainda uma ação do usuário em partes do conjunto disponível (sistema interativo). Ou seja, a utilização e a leitura das informações ou mensagens contidas podem ser selecionadas por interesse ou critério pessoais, graus de dificuldade ou de conhecimento, ou mesmo modificados e reutilizados, em função de objetivos pré-concebidos. Assim, os programas de multimídia estabelecem uma gama extremamente variável de combinações, de permutas e de interações informativas ou expressivas, oferecendo a oportunidade de escolha e de recomposição (ou reconfiguração) pessoal dos textos, sons e imagens previamente incorporados ao sistema. Dadas essas possibilidades múltiplas na forma do trânsito e da variabilidade de uso dos programas (inclusive gravações posteriores), tornou-se corrente o emprego do termo “navegar”, isto é, selecionar e percorrer os dados e conteúdos oferecidos, seja no interior de um computador pessoal (PC), seja por meio de redes de informação em linha (“on line”), a que a máquina tenha acesso (vias informáticas ou infovias). Neste último caso, necessita-se do modem, um aparelho adicional de conexão e de linha telefônica. Para P. Rosenstiehl, os multimeios ou hipermídia teriam na metáfora do *labirinto* eletrônico a sua imagem mais adequada. Primeiramente, em virtude da atração ou fascínio que exerce sobre os inúmeros caminhos a serem explorados, suas possibilidades

de acesso, percurso, investigação e desdobramentos; em segundo lugar, essa exploração do imprevisível deve ser realizada, como num labirinto real, “sem mapa e à vista desarmada”. Isto significa que o “navegante”, não tendo acesso direto a todo o conjunto, procede por cálculos localizados, passo a passo, decidindo a seqüência do próximo caminho em cada “encruzilhada” ou “link”. Por fim, o labirinto da hipermídia revela-se na “inteligência astuciosa” que o usuário deve exercer para continuar em seu circuito de exploração, evitando o retorno a pontos anteriores ou circunavegações repetitivas, por erros ou inexperiência. Por conseqüência, haveria aí um aperfeiçoamento progressivo do usuário. Participando-se, como cliente, das redes de informação, é possível o contato e o intercâmbio direto com os demais integrantes do sistema, indivíduos ou organizações, em escala mundial. Os multimeios já instituíram, no final do século XX, uma revolução sem precedentes na comunicação humana, tendo por princípio cinco predicados ou características tecnológicas básicas: quantidade, velocidade, intercâmbio múltiplo, interatividade e facilidade do tratamento informativo.

### **MULTÍPLEX**

Construção ou local especialmente destinado a abrigar diversas salas de cinema, normalmente uma dezena ou mais, sob direção e programação centralizadas de uma empresa distribuidora de filmes (em observância à regra gramatical de palavra paroxítona terminada em “x”, este neologismo deve, em princípio, ser acentuado).

### **MURALISMO MEXICANO**

Considerado o mais importante movimento pictórico do século XX mexicano, o muralismo pretendeu reunir, em grandes painéis figurativos, a denúncia das injustiças e das desigualdades sociais e os ideais políticos e populares inscritos na Revolução armada de 1910-1917, conferindo-lhes uma expressão épica e, ao mesmo tempo, afirmativa da cultura e da identidade nacionais. Liderada por José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, a corrente elegeu a pintura mural (afresco e encáustica) como o meio mais apropriado para os seus objetivos, simultaneamente artísticos e sociopolíticos, expressos no Manifesto dos Pintores, Escultores e Trabalhadores Técnicos Revolucionários, surgido com este mesmo sindicato em 1922 (o documento foi publicado em 1923). As técnicas, antigas e difíceis, pela exígua possibilidade de erro, convinhavam no entanto à manifestação de uma arte que se pretendia pública, em consonância com as idéias socialistas que os animaram (embora seus artistas não tenham deixado de pintar sobre tela e cavalete). Por conseqüência, foram ainda os acontecimentos históricos e os variados tipos sociais da cultura mexicana, desde a era pré-colombiana, que lhes serviram de tema geral e comum, fazendo com que as superfícies monumentais estejam povoadas de indígenas, lavradores, tecedeiras, conquistadores e revolucionários. Orozco, com uma tendência próxima dos expressionistas, recorreu não poucas vezes ao humorismo e pintou murais não apenas no México (17), mas também nos Estados Unidos (4). Rivera, o mais cosmopolita das principais figuras, recebeu influências diversas, mesclando o classicismo dos afrescos renascentistas, o hieratismo das figuras maias, o fauvismo e o cubismo. Realizou 19 painéis no México, 8 nos Estados Unidos, um na China e outro na Polônia. Siqueiros dedicou-se igualmente à pintura e às atividades de militante comunista, tendo divergido asperamente de Rivera quando este aderiu ao trotskismo. Num de seus exílios forçados do México, instalou em Nova Iorque o *The Siqueiros Experimental Workshops: a Laboratory of Modern Techniques in Art*, dedicado à pesquisa plástica com novos materiais sintéticos, que desde então passou a utilizar. Voltou às pazes com Rivera em 1947, quando fundaram o “Comitê para a Pintura Muralista”, trabalhando juntos ainda na ilustração do Canto General de Pablo Neruda. Influenciado pela pintura futurista “em movimento”, Siqueiros foi o menos narrativo do

grupo. Pintou 17 edifícios no México, 3 nos Estados Unidos, dois em Cuba, um no Chile e um na Argentina.

### **MUSAK**

Termo pejorativo para música ou arranjo musical popular, de elaboração pobre ou limitada, servindo apenas como fundo sonoro ambiental e difundida em salas de espera, consultórios, elevadores e saguões de edifícios, ou por vezes até mesmo em programas radiofônicos. Os compositores Erik Satie e Darius Milhaud produziram algumas peças destinadas a interlúdios de espetáculos musicais, de maneira cínica e com finalidade humorística, a que deram o nome de *musique d'ameublement* (música mobiliária). A *musak*, ao contrário, se leva a sério, ao menos do ponto de vista comercial.

### **MUSAS**

Figuras mitológicas da cultura grega, filhas de Zeus e da deusa *Mnemósine* (A Memória), inspiradoras e protetoras do Pensamento, das ciências e das artes humanas. Foram geradas em nove noites consecutivas. O fato de serem filhas da memória indica a preocupação do espírito grego pela preservação e pela transmissão do conhecimento e das técnicas (artes), pelas quais se alcança a virtude (*aretê*). Etimologicamente, musa é a palavra persuasiva, capaz de aconselhar e influenciar a boa ação dos reis e a conquista da paz (segundo Hesíodo). Tornaram-se ainda as cantoras divinas do Olimpo, após a vitória de seu pai sobre os titãs, mas tendo como habitação o monte Hélicon. São elas: Clio, a história; Euterpe, a música; Terpsícore, a dança; Calíope, as poesias épica e heróica; Melpômene, a tragédia; Talia, a comédia; Érato, a poesia lírica; Polímnia, a retórica, o hino sagrado e a dança litúrgica; Urânia, a astronomia. Há versões posteriores a Hesíodo que ainda incluem Aede, protetora e inspiradora do canto, embora este já estivesse integrado às poesias, aos hinos e à tragédia. Convém também atentar para o fato de que a pintura, a escultura e a arquitetura não possuem suas respectivas musas, o que pode sugerir a menor consideração que os gregos mantinham relativamente às artes puramente “visuais”, isto é, desvinculadas da palavra ou desnecessárias ao entretenimento divino. O vocábulo Museu, conquanto ainda se refira ao personagem mitológico, músico e companheiro de Orfeu, significa, originariamente, “o que se refere às musas ou é por elas inspirado”. \*Museu.

### **MUSEU**

Do grego *mouseion*, templo grego dedicado às musas. Posteriormente, a denominação referiu-se ao conjunto de edifícios construídos, já no período helenístico, por Ptolomeu Filadelfo, em Alexandria (na transição entre os quarto e terceiro séculos antes de Cristo), entre os quais se encontravam: a grande biblioteca, o observatório astronômico, uma coleção zoológica, o jardim botânico, um anfiteatro e salas específicas de estudo e de redação. Embora uma noção imediata ou instantânea de museu seja a de um local reservado à contemplação de obras artísticas, algo que a experiência histórica moderna reforçou em vários exemplos concretos, a experiência de Alexandria ainda permanece como a de um primeiro parâmetro ideal. Isso quer dizer que a instituição do museu deve não apenas recolher, conservar e expor, sob critérios racionais, os bens e testemunhos de sua especialidade, como desenvolver igualmente programas continuados de estudos e de aperfeiçoamentos nas áreas a que se dedica. Referindo-se ao Museu de Alexandria, escreveu Ernst Curtius: “Na aparência, uma associação cultural sob a direção de um sacerdote das Musas e, de fato, uma academia de sábios, com uma biblioteca de mais de 500 mil volumes. A plenitude de poderes dos príncipes patronos precisou unir-se à ciência e à filosofia gregas para criar uma instituição que foi um dos pilares no aqueduto da tradição ocidental” (Literatura Européia e Idade Média Latina). Teoricamente, um museu

cumpriria os papéis de centro de pesquisa e revelação do passado, o de difusor público de conhecimentos e o de proponente de experiências contemporâneas. Nesse sentido, o museu converte-se em uma entidade educativa dinâmica, de natureza ao mesmo tempo patrimonialista e de produção cultural em sintonia com as necessidades de seu tempo – cursos especializados, ciclos de conferências, exposições tematizadas, intercâmbios de acervos, projetos pedagógicos para públicos específicos, ação externa em comunidades, pesquisas avançadas. Essas características aplicam-se não apenas aos museus propriamente artísticos, mas a todos aqueles que sintetizam as histórias do conhecimento, dos símbolos e artefatos humanos (ciências, tecnologias, arqueologia, economia, antropologia e folclore), e dos bens naturais (botânica, zoologia, geologia, mineralogia, etc). Durante o transcurso do império romano e na Idade Média, já se tinha presente, ainda que de modo restrito, uma das primeiras finalidades contidas na moderna idéia de museu, ou seja, a de reunião e conservação de obras de arte ou de peças ornamentais de luxo, obtidas por saques ou compra. Assim foram formados os acervos patrimoniais de famílias nobres (como os mantidos por Cícero, Júlio César, Mecenas), os de reis e imperadores (como os de Carlos Magno, em Aix-la-Chapelle, ou de Constantino VII, em Bizâncio), ou de importantes centros eclesiásticos (Saint Denis, na França, San Marco, em Veneza). Esse padrão foi seguido e ampliado, na forma de encomendas, pelas famílias aristocráticas, principescas ou reais do Renascimento, incluindo-se o Vaticano, dado o extraordinário desenvolvimento econômico, artístico e intelectual do período. Ao lado do entesouramento, as coleções reforçavam o prestígio social de seus proprietários. Tornaram-se famosas as coleções de pinturas, esculturas, de artes aplicadas e as bibliotecas das famílias florentinas dos Medici, dos Strozzi e dos Rucellai, a dos Gonzagas, em Mântua, a dos Montefeltro, em Urbino, ou a dos Visconti, em Milão. Já no século XVIII, sob o impulso das concepções iluministas ou da Revolução Francesa, os acervos imperiais começaram a ser abertos à visitação e consulta públicas, ou então nacionalizados com idêntica orientação. No primeiro caso, são exemplos a Galeria do Palácio Uffizi, de Florença, cedida ao Estado em 1737, e o Museu de Viena, liberado em 1783 por ordem de José II; no segundo, o Museu do Louvre, cujas coleções ocuparam o palácio de mesmo nome em 1793 (idéia sugerida por Diderot, em texto da Enciclopédia). A política cultural do museu como “instituição pública” e a conseqüente democratização do acesso adquiriu vigor no século seguinte, fosse pela redestinação de prédios reais, como o Museu do Prado (1868), fosse pela edificação de novas instalações. Entre estas, o Rijksmuseum de Amsterdã (1808, transferido em 1855), o Museu Britânico (iniciado em 1823), a Gliptoteca de Munique (início em 1830), o Ermitage de São Petersburgo (aberto em 1852), o Metropolitan de Nova Iorque (1872), ou o Museu Nacional de Atenas, fundado em 1886. Na opinião de Hugues de Varine-Bohan, museólogo que ocupou durante anos a direção do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), “a partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não-europeus seu método de análise do patrimônio cultural; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com os olhos europeus. Assim, os museus da maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista”. O primeiro museu criado no Brasil foi o Nacional, do Rio de Janeiro, logo após a chegada de Dom João VI, dedicado às ciências naturais e à antropologia. A Pinacoteca de São Paulo, instituição museológica pioneira nas artes plásticas do Estado, surgiu em 1925. Um segundo período de maior dinamismo ocorreu na era getulista, de que são exemplos o Museu Nacional de Belas-Artes (1937) e o Museu Imperial de Petrópolis (1939). Apenas na segunda metade do século XX é que vieram a se constituir outros centros artísticos importantes: o Museu de Arte de São Paulo (MASP-1947); o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-1948); o MAM do Rio de Janeiro (1952); o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-1963); ou o Museu

da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro (MIS-1965). \*Ação Cultural, \*Gliptoteca, \*Pinacoteca e \*Kunstkammer.

## MÚSICA

**Etimologia** - Do grego *mousa*, musa, pelo adjetivo *mousikos*, aquilo que se refere às musas e ao seu fazer artístico, bem como pelos substantivos *mousiké* (técnica) e *mousika* (a música). São duas as musas que presidem a arte musical: Euterpe, inspiradora do que hoje chamaríamos música instrumental ou absoluta, e Aede, protetora do canto (ver o vocábulo Musas).

**Os sons e seus modos de manifestação** - Se nos ativermos aos aspectos básicos e, portanto, meramente técnicos, a música constitui uma organização intencional, expressiva e audível de sons. Estes, registrados graficamente como "notas", são vibrações oriundas de corpos (os instrumentos e a voz) e que se espalham em ondas regulares, estáveis e constantes. Na verdade, cada som em particular é um feixe de ondas, um conjunto superposto de freqüências (ou colorido sonoro), embora o ouçamos como um fenômeno único (ver Acústica). Difere, portanto, do simples barulho, cujas ondas imprimem um efeito físico irregular, instável ou confuso para o cérebro. Conseqüentemente, a música impõe uma ordem ou um mundo sensível e sonoro onde há o silêncio ou o desconcerto dos ruídos avulsos e cotidianos. Mas não devemos nos esquecer que o silêncio entre dois sons – em música dito pausa – é indispensável à criação da arquitetura musical. Já a regularidade e a constância das vibrações sonoras resultam de quatro componentes ou fundamentos musicais: da *altura*, da *intensidade* (ou volume), do *timbre* e do *valor* (ou duração).

A altura de um som é o resultado do número ou freqüência de vibrações durante um tempo – um segundo, convencionalmente. Baixas vibrações fornecem sons graves; altas vibrações produzem sons agudos. A intensidade sonora corresponde à força da vibração ou amplitude (medida em decibéis). Dois sons idênticos podem ter a mesma altura (número de vibrações), mas intensidades diversas, sendo o primeiro fraco, e, o segundo, forte. Já o timbre é a qualidade ou coloração do instrumento ou da voz. Quando uma corda vibra (e o mesmo acontece com o ar, no instrumento de sopro), ela o faz em sua totalidade. A nota emitida por essa vibração ou freqüência de toda a corda corresponde ao som forte, *gerador ou fundamental* de uma série de outros que podem ser produzidos a partir dela. São chamados *harmônicos*, ou seja, gerados pelas freqüências da mesma corda quando a dividimos em sua metade, em sua terça parte, quarta parte e assim por diante.

Tais vibrações ocorrem em alturas diversas e constituem os *intervalos*, isto é, as distâncias entre dois sons definidos ou afinados. Num piano, por exemplo, a partir do dó fundamental mais grave, a metade da corda produz um dó uma oitava acima, com o dobro de oscilações. Já um terço da corda gera um sol uma oitava e meia acima. Em um violão, a corda *mi* soa numa determinada freqüência e altura; quando se a divide ao meio, com o uso do dedo, fará soar um *mi* duas vezes mais agudo, pois comportará o dobro de vibrações. Os sons harmônicos são, portanto, múltiplos e frações matemáticas do som fundamental. E os intervalos entre eles constituem as bases para a elaboração de escalas, ou seja, as formas pelas quais subdividimos em intervalos menores a distância entre o som fundamental e sua oitava.

A série harmônica corresponde à única escala natural, ou seja, a uma seqüência de sons (ou graus – notas individuais) ascendentes (indo para alturas agudas) ou descendentes (retornando a alturas graves). Todas as demais – diatônicas, cromáticas, dodecafônicas – são códigos culturais ou convenções, cuja quantidade se torna incalculável. Por seu material e formato, cada instrumento possui então um timbre

particular. É a série harmônica que ele emite a responsável pelo maior ou menor "brilho" instrumental.

Finalmente, o valor diz respeito à duração ou extensão temporal de um som (o tempo que fica vibrando) em relação a outros que, em conjunto, fornecem o ritmo musical. As durações ou valores servem tanto para os sons emitidos quanto para as pausas ou silêncios entre eles (as pausas contam tempos e têm notações equivalentes às notas).

A organização desses valores ou durações sonoras é construída e indicada pelos *compassos* (conferir a palavra em separado), simples ou compostos, que são as unidades métricas ou de marcação do tempo da música. Um compasso simples binário comportará dois tempos, um compasso ternário três tempos e o quaternário quatro tempos. Um som, com sua altura determinada, só pode ser expresso em uma duração temporal. Ou seja, se a música tem sua origem na vibração de corpos, ela deve, necessariamente, construir e se escoar no tempo.

Quanto ao fato de ser audível, isso quer dizer, simplesmente, que há sons abaixo de 20 e acima de 20.000 vibrações que o cérebro humano não é capaz de registrar.

**Mistério e organização** - Em meio à indiferenciação de sons, ruídos e silêncios, a música estabelece uma forma de movimento sonoro, cambiante e delimitado por tempos, reconstruindo, simbólica e simultaneamente, estados emocionais ou sentimentos de ordem espiritual. Ainda assim, o princípio e a finalidade da música parecem escapar a esse ordenamento necessário. Basta nos perguntarmos para que ela serve.

Desde o início, a música floresceu em meio a práticas mágico-religiosas, e os sentimentos sagrados de pavor e de esperança, de desafio e de consolação estiveram misturados às expressões rituais do corpo. Um amálgama sempre retomado por comentadores de linhagens diversas. Assim, por exemplo, Gioseffo Zarlino, um dos principais teóricos da música da Renascença, sugeriu que ela "une o corpo à energia incorpórea da razão". Na opinião de Schopenhauer, "a música revela-se como metafísica em relação a tudo o que há de físico no mundo... Podemos tanto chamar o mundo de música encarnada, como de vontade encarnada". Adorno, por sua vez, faz dessa "experiência ambivalente... a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento", porta de entrada de uma psicossomatização dos prazeres mais sensíveis e espirituais. Com a música, imita-se a natureza em suas variações de ciclos e vibrações. Mais do que isso, suplanta-se a natureza pela construção de tempos ordenados, mas subjetivos, e, portanto, libertos de uma temporalidade exterior. Com ela, nos afastamos dos conflitos do mundo, nos ambientamos em sensações místicas, estimulamos desejos amorosos, ou nos aventuramos por um mar sonoro, uma viagem sem destino por variações harmônicas e colorísticas, capaz de nos dar prazer ou enlevo, neste ou naquele porto.

Todas as motivações e respostas talvez sejam possíveis, incluindo-se as hierarquias do gosto e das escolhas refletidas. De qualquer maneira, tão grande é a dificuldade posta pelas variáveis de significado – reflexo de afecções naturais, passagem para novas revelações espirituais – que os antigos não se furtaram a chamá-la de *mysterium tremendum*.

O que se pode dizer, de maneira concisa, é que a organização desse substrato sonoro requer uma intenção em se expressar conscientemente, não sendo um resultado fortuito, um termo do acaso. Ou seja, a música depende de uma ordem ou de uma seqüência previamente concebida, ainda que uma intuição "não racional" tenha sido "sentida" pelo autor antes de sua posterior organização mental. E essa organização se dá pela **melodia**, pela **harmonia** e pelo **ritmo** (nos referimos aqui à música ocidental a partir do Renascimento).

A melodia é a linha direta do ato musical, a sucessão linear de sons ou, ainda, uma voz em movimento (voz com o significado de sons objetivos). Esse caráter cinético ou de movimentação da melodia decorre de dois fenômenos (ou parâmetros) simultâneos: a altura e a duração temporal dos sons que se encadeiam numa série, em uma escala ou intervalos entre os sons (ver Escala). Essa linha melódica pode conter sucessões mais contínuas (sons mais próximos, ou graus contínuos) ou intervalos maiores, mais afastados (os graus disjuntos). No primeiro caso, a linha é menos tensa, mais suave; no segundo, a tensão é mais forte ou “angulosa”. Habitualmente, uma melodia contém um *tema*, uma sucessão sonora até mesmo muito simples, a partir da qual o compositor fundamenta todo o encadeamento posterior, retomando-a e modificando-a. E nesse tema pode haver um motivo, ou seja, uma parte menor, mas de grande relevo ou importância para a idéia melódica, que acaba se tornando o seu motivo condutor (*leitmotiv*).

Harmonia significa, ao mesmo tempo, a formação e o ajuste de sons simultâneos, isto é, dos acordes, em relação a uma ou mais linhas melódicas. É por seu intermédio que se fazem as combinações de dois níveis melódicos paralelos ou de uma série de acordes com uma só melodia básica – os acompanhamentos. Assim, se a melodia desenha uma linha horizontal, a harmonia constrói a linha vertical da música. Jean Phillippe Rameau, músico e teórico do final da época barroca, chegou mesmo a afirmar que a melodia nasce da harmonia, dos acordes em si e das relações que estes estabelecem com os demais (anteriores e posteriores).

O ritmo é uma pulsação ou batimento periódico que sustenta as variações melódicas (as alturas dos sons encadeados). De definição complicada do ponto de vista lingüístico, poderia ser apreendido como a forma pela qual se estruturam as durações sonoras, desde que elas variem, em formas binária, ternária, quaternária, etc. Ou seja, um mesmo som (de determinada altura, timbre e intensidade), repetido constantemente, não chega a produzir um ritmo. Para que ele ocorra, é indispensável que haja *alternância* na duração dos sons, dos intervalos e das intensidades (fortes e fracas). Necessita, portanto, de séries desiguais, de tempos distintos. Se tivermos dois batimentos ou pulsos diferentes – um mais rápido e outro mais lento – mas de tal forma que a batida lenta coincida com a pulsação rápida, diz-se que o ritmo está em fase. Se o mais lento for tocado *entre* as batidas rápidas, ocorre a *síncopa*, uma alternância de tempos ou ritmo sincopado. Esses tempos se agrupam em conjuntos de dois ou de três e, a partir daí, podem ser elaboradas unidades mais complexas. Na notação musical, tais medidas são indicadas, como já mencionado anteriormente, pelos compassos.

A própria respiração nos fornece uma idéia inicial de ritmo – um tempo de inspiração e outro de expiração –, assim como os batimentos cardíacos (sístole e diástole), ambos funcionando em seqüências binárias. Embora não seja um atributo exclusivo da música, pois é possível observá-lo em todas as artes (na poesia, nas artes plásticas, no cinema, etc), torna-se mais fácil percebê-lo e senti-lo na correspondência que há entre a alternância de suas durações e os movimentos corporais. É que o fenômeno rítmico tem a capacidade de exercer uma ação fisiológica direta e sedutora sobre o corpo, estimulando-o a se movimentar em forma dançante, tanto de maneira lenta como agitada. Assim, o impulso para se acompanhar a organização sonora com palmas ou batidas de pé provém mais do ritmo do que da melodia ou da harmonização.

Deve-se lembrar, no entanto, como o faz José Miguel Wisnik (O Som e O Sentido), “que em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser”. Por fim, se o tempo pode ser apreendido como modificação de estados ou de

posições, convencionalmente estipulada por determinado critério (segundo, minuto, dias, anos), o ritmo musical corresponde, além disso, a uma “organização *expressiva* do movimento” (Mário de Andrade, Introdução à Estética Musical).

**Tessituras** - Pelas relações que se estabelecem entre a melodia e a harmonia, uma obra musical pode produzir sonoridades mais densas, cerradas, ou, ao contrário, mais ligeiras e espaçadas. Como no urdimento de uma tapeçaria, a quantidade de pontos e laços que estão sendo tramados determina a *tessitura*. Na música, essas combinações conduzem a: 1) tessitura monofônica – que consiste de uma só melodia, sem acordes harmônicos, embora a linha principal possa ser tocada ou cantada por várias vozes, em uníssono. O canto gregoriano é um exemplo clássico (consultar Arte Medieval); 2) tessitura polifônica (por vezes chamada contrapontística), na qual duas ou mais linhas melódicas são combinadas ou “tecidas” ao mesmo tempo, mantendo o mesmo valor ou importância. A “ars nova” dos séculos XIII e XIV ou o barroco alemão são típicos dessa estrutura (ver Arte Medieval, Estilo e Polifonia); 3) tessitura homofônica – em que a linha melódica tem primazia ou subordina a totalidade da composição, mas é acompanhada por acordes ou harmonizações simultâneas, de feitiço instrumental ou vocal. Corresponde à tessitura operística, de grande parte do barroco, e a mais habitual do classicismo ou do romantismo eruditos, bem como da moderna música popular.

**Música com e sem palavras** - Independentemente da música poder apresentar aspectos peculiares, eruditos ou populares, é possível dividi-la mais claramente em *música instrumental*, também chamada *absoluta*, e *música vocal*.

A primeira delas constitui a organização sonora que não mantém nenhum vínculo com a palavra, o canto ou com qualquer motivo, pretexto ou idéia extra-musical. Nela, os encadeamentos, os fraseados, as tessituras (os entrelaçamentos dos sons) valem por si, por sua arquitetura intrínseca, sem referências exteriores (embora a elaboração atenda às regras mais amplas da teoria musical). Neste caso, apenas os instrumentos executam a obra que para eles foi criada. A esse respeito, escreveu Eduardo Hanslick: “O Belo musical é aquele que, sem depender ou precisar de algum conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua união artística. As engenhosas combinações dos belos sons, seu concordar e opor-se, seu evitar e encontrar-se, seu crescer e morrer, isto é, o que em formas livres se apresenta à intuição de nosso espírito e que nos agrada como belo. O elemento primordial da música é a eufonia; sua essência, o ritmo... Na linguagem, o som é somente um sinal, um meio para expressar algo completamente estranho a este meio, enquanto que, na música, o som tem importância em si, isto é, é objetivo por si próprio” (O Belo na Música, 1854). De modo específico, a música instrumental facilita ou permite o improvisado, a ornamentação particular do executante (bons exemplos no âmbito da música popular são o jazz e o choro. A música erudita indiana também estimula o improvisado do intérprete).

A música vocal é aquela que une ou conjuga a palavra ou a língua com a elaboração sonora. Nesse caso, ambas se complementam necessariamente na estrutura de uma obra. Do ponto de vista histórico, a música do ocidente nasceu dessa união. Os mais antigos relatos sobre a poesia lírica grega (por volta do século VII a.C.) demonstram que a literatura oral e os *nomos* (as melodias) eram um só fenômeno artístico – música cantada ou poesia musicada. Conseqüentemente, a música vocal, por conter uma “letra”, traz consigo elementos extra-musicais: a expressão de sentimentos líricos, um fato a ser narrado, uma idéia de cunho social, uma história, uma ação dramática. E nesse conjunto, temos a música sacra, a música coral, a ópera, o *lied*, o hino e a grande maioria das músicas folclóricas e populares de todos os tempos.

Apesar dessa diferença, é bastante nítida a abstração do fenômeno musical. Ou seja, a organização sonora prescinde de referências exteriores. Por si só, ela não representa imagens de uma realidade preexistente. Ainda que o efeito de uma composição estimule variados estados emocionais (tristeza, alegria, entusiasmo ou serenidade), ela não funciona como um símbolo propriamente dito, como substituto de uma idéia ausente (para tanto tem que lançar mão da palavra). A música é capaz de gerar um significado exclusivo, bastando-lhe o movimento interno, a cadência, a intensidade, a fluência do tempo que ela constrói.

**Tonalidade e atonalidade** - A partir da polifonia medieval, a música começou a instituir uma convivência “amigável” ou a propor acordos entre certos intervalos (a distância de altura entre dois sons consecutivos), formadores de uma determinada escala. Na época, o cantochão, então predominante, se recusava a utilizar algumas dessas distâncias, como, por exemplo, o *trítono*. Este é um intervalo de três tons, também conhecido como intervalo de quarta aumentada, como o que vai de  *fá*  até  *si* , considerado, pela música sacra, como relação “diabólica”. Se ele ocorresse, soava dissonante, instável, agressivo, como se o próprio diabo estivesse na música – “*diabolus est in musica*”. Progressivamente, este jogo de impressões entre a estabilidade e a instabilidade foi se ajustando, consolidando-se num código aceitável, reconhecendo-se que, afinal, eram capazes de produzir harmonia ou equilíbrio. Nessa gradativa construção de intervalos “conclusivos”, músicos e compositores passaram a empregar intervalos de quinta invertida, de sétima ou de nona.

A sensação que a *tonalidade* ofereceu ao ouvinte foi a de um caminhar, de um evoluir por contrastes, mas comprometendo-se a apaziguar ou a resolver as tensões sonoras. Desde então, ela institui uma cadência, ou seja, define primeiramente um som ou nota tônica, uma área de tonalidade, e, em seguida, uma oposição à tônica, que é a dominante. Essa dominante poderá evoluir por modulação, por uma pequena variação, convertendo-se depois em tônica, até se alcançar novamente o repouso exigido. Por essas características, também se diz ser a tonalidade uma “narração sonora”, às vezes um pequeno conto, por outras um longo romance, com a particularidade de que os conflitos se resolvem por equilíbrios e consonâncias. Constitui a música discursiva de Rameau (no seu Tratado de Harmonia), a de Bach (a fuga), a sonata de Haydn, Mozart e Beethoven, e até mesmo o paroxismo de Wagner e sua melodia infinita. Representa, portanto, uma estrutura de criação regrada que estimula as contradições, mas com o intuito de solucioná-las. Pressupõe-se que a mente reage melhor às formas sensíveis quando podemos perceber uma compatibilidade de fundo entre a organização da matéria (no caso sonora), a predisposição cerebral para uma ordem (que ativa a memória) e um efeito emotivo mais facilmente identificável.

Já o *atonalismo*, como o nome o indica, corresponde à recusa peremptória das regras da cadência musical. Nele não existem hierarquias. Todas as notas e intervalos são iguais. Schoenberg, ao romper com as últimas extensões da música de Wagner, repleta de modulações, criou, conclusivamente em 1923, o sistema de doze sons, ou dodecafonismo (suas primeiras experiências de maior radicalismo estão no Segundo quarteto de cordas, de 1908, e, mais claramente, na última das Três peças para piano, opus 11, bem como nas Cinco Peças, opus 16, ambas de 1909). A cada som atribuiu o mesmo valor ou importância do que são os tons e semitons da escala diatônica tradicional. A partir daí, sua intenção foi a de retardar ao máximo o retorno ou a repetição de um som já ouvido, ou seja, não tratar nenhuma nota com a característica de tônica ou de dominante. Por isso, preferia chamar ao seu sistema de *pantonal*, ou síntese de todas as tonalidades.

Conseqüentemente, quase nada do que se ouve é passível de memorização ou de reconhecimento imediato, pois inexiste um centro de articulação ou referência. A

construção sonora resultante não encontra repouso ou acomodação. Tendo sido elaborada uma série de doze sons, passa-se à reversão da seqüência (de trás para frente); depois, recorre-se à inversão, isto é, do movimento ascensional para o descendente e assim por diante, num jogo de espelhos. Como não há recorrências melódicas, nem mesmo rítmicas, o sistema é permeado por uma fragilidade inata, assumida pelo próprio Schoenberg. Ou seja, a impossibilidade de se criar obras “narrativas” como as tonais.

A música erudita do século XX (consultar a locução), freqüentemente chamada de contemporânea, procurou desmanchar ou romper com a tonalidade, fazendo do *ruído* um elemento tão importante e constitutivo quanto o som. Sobretudo a partir de Stravinsky. Dentro desse espírito experimentalista, introduziram-se dissonâncias até então inusitadas, ritmos assimétricos e complexos, agregados de acordes atonais, tendo-se como resultado sonoridades descontínuas, “quebradas” ou sem hierarquias. Para o ouvinte comum, tornou-se muito difícil acompanhar esse fluxo aparentemente desorganizado, seja mentalmente, seja pelo canto oralizado. Daí se quebrar ou não se conseguir manter um vínculo afetivo ou emocional com a “nova música” (dodecafônica, concreta, eletrônica, por exemplo). Como observou Walter Benjamin, ela deixou de ser uma manifestação contemplativa (e que interrompe a desordem ou a mesmice do mundo), para se converter em uma expressão traumatizante (reinvestindo nos conflitos ou reproduzindo os ruídos caóticos do cotidiano).

**Antigas contribuições** - A ausência de registros torna bastante imprecisa a possível contribuição de elementos populares na formação da música ocidental, ao menos até a fixação do canto gregoriano. Com razoável certeza, no entanto, são indicadas as seguintes influências antigas e medievais em seu desenho histórico:

- a música grega, considerada então uma arte, ou seja, a expressão de maestria, de conhecimento exato, de formação e de sabedoria. Sobretudo a partir de Pitágoras (séc. VII a.C.), com seus estudos das relações acústicas. A música, ou melhor, a “boa” música, é vista como manifestação sensível das relações matemáticas que governam o mundo (a definição de Thomas Mann, segundo a qual a música é êxtase e matemática, na verdade pouco acrescenta à idéia grega). Não é pura diversão, mas, ao contrário, a imitação (mímesis) de uma ordem universal. E está presente, indissolivelmente ligada, aos ritos, às academias e aos certames teatrais. Já no período romano, esse caráter filosófico e de formação da cidadania desaparecerá, restando a técnica musical a serviço do divertimento ou de acompanhamentos eventuais (pouquíssimos imperadores a valorizaram, mas, entre eles, Nero);

- os hinos e salmos, cantares e cantilenas judaico-cristãs, vindas do oriente-próximo, e que muito serviram à evangelização do cristianismo primitivo, remanescentes de longas tradições hebraicas e sírias (lembrando que os primeiros cristãos eram judeus vivendo fora da Palestina). Certos musicólogos acreditam que as antífonas (dois coros que se alternam, um cantando em grave, outro em agudo) executadas nos mosteiros dos primeiros séculos da Idade-Média eram sobrevivências daquela tradição;

- a música dos bardos celtas – poetas, músicos e cantores – que, provenientes do Cáucaso, espalharam-se pela França, Grã-Bretanha, Espanha, Escandinávia e norte da Itália. Criadores de poemas épicos cantados (as gestas), fundiram suas tradições lítero-musicais com elementos da cultura greco-romana;

- o canto bizantino, formado pela música grega e formas orientais, criado para o acompanhamento litúrgico da igreja oriental no século V, ao qual já se atribui o uso de melismas – um grupo de sons ornamentais cantado em uma sílaba apenas, e que reaparecerão mais tarde na “ars antiqua” ocidental (ver, pelo vocábulo Estilo, a periodização da música);

- o canto moçárabe da península ibérica, influenciado claramente pela música árabe, e que se implantou nas abadias, mosteiros e cultos cristãos de Sevilha, Toledo e Córdoba. Não é improvável que após a proibição papal desse rito, no século XI, o canto moçárabe tenha permanecido entre as classes populares.

### **MÚSICA ACUSMÁTICA**

Música eletrônica ou seqüência sonora que se ouve sem que se saiba exatamente de onde provém ou qual a causa material. Utiliza-se esta noção para a música eletroacústica devido à geração ou manipulação de sons e ruídos em equipamentos tecnológicos que não os instrumentos tradicionais. Em medicina e psicologia, relaciona-se à audição interna de vozes ou de sons, sem causa aparente (alucinação, por exemplo).

### **MÚSICA DE CÂMARA**

Termo que se inclui no universo da música erudita, surgido no período renascentista, e que, em sua origem, indicava as apresentações musicais privadas, ou seja, realizadas em salas ou salões familiares da nobreza e da realeza (câmaras). Tanto pelo espaço doméstico como pelo número reduzido de artistas mantidos pelo mecenato da época, as formações limitavam-se a um máximo de oito instrumentistas. Charles Burney (músico e historiador inglês do século XVIII) a ela se refere como “execução musical não destinada à Igreja, ao teatro ou à sala de concerto público”. Com a ascensão progressiva da burguesia e a modificação resultante nas relações sociais de patronato, as apresentações desses pequenos grupos transferiram-se para as salas públicas de concertos, mantendo, todavia, a designação de berço. Essa marca de intimidade ou de privacidade exigiu e estimulou, desde o início, a adaptação de gêneros diversos para os instrumentos integrantes do conjunto, assim como a composição de peças exclusivas, nas quais se destacaram, para a consolidação da música de câmara, Corelli, Vivaldi, Albinoni, Scarlatti, Pergolese, Purcell, Lully, Rameau, Bach e Händel. A partir de Haydn, observa-se uma nova fase para a concepção da música camerística, tanto pela atribuição de maior igualdade entre os instrumentos, como pelo desenvolvimento da sonata, forma que passou a predominar no repertório dessa manifestação. Atualmente, inclui gêneros os mais diversos de música absoluta para dois, três, quatro e até oito instrumentos que dialogam entre si (com exclusividade para as cordas ou mistos – violino e piano; três cordas e piano; cordas, sopros e piano). O quarteto de cordas – dois violinos, viola e violoncelo – mantém-se, no entanto, como a estrutura clássica nas audições camerísticas. Independentemente de sua formação instrumental, existe apenas um executante para cada parte da peça, diferindo assim da música orquestral em que uma só passagem pode ser executada por vários músicos e instrumentos.

### **MÚSICA DE ÉPOCA, MÚSICA HISTÓRICA**

Movimento da música erudita que busca recuperar, na execução de obras antigas – medievais, barrocas, clássicas ou mesmo românticas –, as formações, técnicas de execução e os instrumentos característicos da época em que foram compostas. Criada na Europa na década de 50, por inspiração dos maestros Nikolaus Harnoncourt (fundador do *Concertus Musicus* de Viena), de Gustav Leonhardt e a adesão posterior de Christopher Hogwood, a música de época ou histórica acredita recriar, com grande aproximação, a forma peculiar dos fraseados, das texturas e dos timbres originais, valendo-se de pesquisas históricas e análise de partituras de cada um dos estilos ou períodos a que se referem. A idéia de revivescência musical já houvera surgido, entretanto, no século XVII, sob a inspiração de Johann Pepusch, compositor e teórico alemão, que chegou a fundar uma academia de música antiga ou histórica, incumbida de restaurar a música eclesiástica renascentista. Posteriormente, em 1923, o compositor Ivo Cruz lançou o

Renascimento Musical em Portugal, divulgando, criteriosamente, as músicas renascentista e barroca de sua terra. No Brasil, o maestro e lutiê Roberto de Regina pode ser considerado um representante dessa vertente.

## **MÚSICA ERUDITA NO SÉCULO XX**

**Condições para as mudanças** - A última década do século XIX e as duas primeiras do vigésimo foram cenários de transformações socioeconômicas e técnicas vigorosas, assim como geradoras de movimentos políticos e artísticos sem precedentes.

A industrialização expandiu-se de maneira febril, implantou a produção em série e conduziu, no interior de sua espiral ascendente, a disputas cada vez mais sangrentas por impérios coloniais e acumulação de capital (guerras dos Bôeres, russo-japonesa, conquistas francesas na África, o primeiro conflito mundial de 14-18). Multiplicaram-se as organizações sindicais e políticas dos trabalhadores (lutas e greves gerais) e o ideal da emancipação feminina ganhou contornos mais decididos. Realizou-se a revolução russa e os fascismos italiano e alemão tornaram-se partidos de massa.

Simultaneamente, entravam na ordem do dia as teorias da relatividade, a física quântica, matemáticas não-euclidianas, a psicanálise e a descoberta do inconsciente. Telégrafo sem fio, armas de destruição massiva, motores a combustão, a magia do cinema. O cubismo rompia com a perspectiva do senso comum, o abstracionismo substituía a figuração.

Foram novidades, tensões, instabilidades e anseios em demasia, de rápida influência nos países periféricos, entre eles o Brasil (a república, movimentos operários, reurbanização, Semana de 22), o que resultou na quebra das estruturas conhecidas e na proposição de perspectivas absolutamente diferentes de vida cotidiana, de usos tecnológicos e de criação artística.

Seria estranho, portanto, se a música escapasse às esperanças e tormentas do período. Os primeiros sintomas de mudança apareceram com a reação estética ao espírito romântico e a valorização do que seria, na época, dissonante. Aos poucos, a unidade do antigo estilo e das regras centenárias da análise harmônica (já contaminadas pelas apojeturas e modulações seguidas da música de Wagner) foram cedendo espaço à liberdade de novos intervalos de escala, à fragmentação das linguagens, à diversidade de texturas, à aceitação da polirritmia, emprego de politonalidade e construção de códigos inusitados (dodecafonias). Como em outros domínios artísticos, a música erudita buscou a diversidade, a inovação e o experimento. Sentiu-se atraída pelas velhas sonoridades modais do Oriente, pelos ritmos e percussões agitadas das colônias africanas, e ainda por formas populares nascentes, a exemplo do jazz. Mais tarde, ainda, a tecnologia eletrônica lhe serviria de meio técnico e de inspiração para sons e arranjos radicalmente novos, embora resistentes à aceitação popular.

**Impressionismo** - As últimas manifestações do romantismo musical já incorporavam certas transgressões, conduzidas sobretudo por Gustav Mahler e Richard Strauss. Do lado romântico, conservaram ambos a tendência à grandiosidade orquestral, ao aproveitamento de *lieder* e à criação de grandes poemas sinfônicos (música programática ou descritiva), de fundo literário. Trabalharam ainda a tonalidade e o cromatismo em situações extremas. A Quarta Sinfonia de Mahler, por exemplo, muda constantemente de tom (de sol maior para si menor e, finalmente, mi maior). Já na Décima Sinfonia surgiram dissonâncias espantosas para a época, o que atraiu a atenção da futura Escola de Viena. Quanto a Strauss, a maior novidade veio no conjunto de sua obra operística. Em *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909), a forma gramatical

começa a escapar das categorias até então reconhecíveis. As encenações exigidas tornam-se quase delirantes e a orquestra alcança uma grandiloquência extremada.

Mas esta série de contestações delineou-se mais precisamente em Claude Debussy. E a afirmação se justifica tanto pela coerência do trabalho como pela influência marcante que exerceu. Sua intenção era encontrar sempre uma espécie de “livre prazer melódico”, liberto do código básico da tensão e da distensão harmônicas, exaustivamente empregado desde o Renascimento. Compôs, a partir do *Prélude à l'Après Midi d'un Faune*, de maneira a agregar blocos sonoros independentes daquela dialética, desde que a sonoridade obtida lhe fosse agradável e delicada. Em parte, a sutileza perseguida fôra estimulada pelo encanto que, confessadamente, encontrara nas músicas orientais, as de Java, do Vietnã ou da Índia.

Um compositor a quem admirou foi o autodidata Mussorgsky, que lhe parecia mais “selvagem”, sem tantas fórmulas recorrentes. O “Fauno”, baseado em poesia de Mallarmé, talvez possa ser exemplar de seu tratamento inovador: um motivo inicial, que não chega a se constituir em melodia (aqui usada no sentido de um tema a ser explorado por contrastes, modulações e retornos), repete-se várias vezes, mas o faz com harmonizações diferenciadas, como se fossem improvisos exploratórios. Com os Noturnos (Nuvens, Festas e Sereias), reempregou os seus fragmentos melódicos, incluindo, ademais, a chamada “cor instrumental”, sem se preocupar com as semelhanças de timbres entre as famílias dos instrumentos. Pela técnica inusual, pela sensação sonora de delicadeza e fugacidade, assim como por sua convivência com pintores e escritores da época, chamou-se a sua obra (e a de Ravel) de impressionista e mesmo de simbolista. Aliás, contra a vontade de Debussy. Pois o que desejava era, “antes de mais nada, agradar”, ser hedonista, desembaraçando-se das funções tonais e do caráter dramático que o romantismo imprimira à música, não sem brilho, mas cujo destino já se houvera cumprido. Usou acordes perfeitos e dissonantes, tonalidades diferentes no encadeamento dos acordes, polirritmias de grande complexidade, como em *La Mer*, e escalas modais (ver música modal). Por não se ter ligado a nenhuma corrente específica, nem pretendido fixar uma sintaxe, converteu-se afinal num “clássico”, isto é, em ponto de referência para compositores próximos, como Ravel, ou díspares, como Stravinsky ou Alban Berg, este último tocado pelo desenho revolucionário de *Pelléas et Mélisande*.

Personalidade marcante e inspiradora, amiga de Debussy e de Stravinsky, foi Maurice Ravel. Em comum com seu compatriota, tinha o gosto pelas sonoridades orientais e da música popular espanhola, a vontade inabalável de pesquisar novas harmonias e instrumentações, a recusa ao wagnerismo fim-de-século. Tornou-se corrente dizer que Debussy transmite lirismo e suavidade, ao passo que Ravel demonstra, sobretudo, recato e frieza, a habilidade de um “relojoeiro suíço” (segundo Stravinsky). Nem sempre essa diferença é assim tão nítida, pelo menos em obras como *Shéhérazade*, *Rapsódia Espanhola* ou o balé *Daphnis et Cloé*, compostas “à sombra de Debussy”. Mas é clara em “*Pavane pour une infante défunte*”, “*Ma mère l'oye*” ou nas “*Chansons madécasses*”. Com seu *Bolero*, Ravel explorou de maneira ousada a repetição de um só tema e de um só tom – o dó maior – demonstrando que a complexidade progressiva da instrumentação podia ser um recurso técnico para efeitos de tensão e de brilhantismo. Ao tomar contato com o jazz, utilizou-o para realçar trechos da ópera “*L'enfant et les sortilèges*” e do famoso Concerto para a mão esquerda. O que ocorreu foi que Ravel reprimiu, conscientemente, qualquer tipo de afetividade exaltada ou laivos de ardor romântico. Preferiu sempre o rigor, a concisão, em meio a técnicas ecléticas. Princípios, aliás, que lhe custaram três fracassos nos concursos tradicionais do Prêmio de Roma, até ser dele excluído em 1905.

Ao lado de Debussy, e ao contrário de Schoenberg, nunca pretendeu “fazer escola”, levado, em parte, pelo subjetivismo de sua obra. Respondendo a certos comentários depreciativos do jovem George Auric, face à influência que obteve, chegou a declarar, num misto de sinceridade e soberbia: “Ele tem razão de malhar Ravel, pois, se não o criticasse, faria música de Ravel, e já chega de Ravel”.

**Uma revolução de sonoridade eslava** - Opostas à delicadeza de Debussy e ao refinamento de Ravel foram as músicas que Igor Stravinsky escreveu para os Balés Russos de Serguei Diaghilev, o mais importante animador cultural do século. Após ter ouvido os *Fogos de artifício* em São Petersburgo, por indicação do mestre Rimsky-Korsakov, Diaghilev solicitou ao jovem compositor a criação do *Pássaro de Fogo*, cuja estréia aconteceu em Paris, em 1910. No ano seguinte, veio à cena Petrushka, o fantoche enlouquecido, e, em 1913, a terceira experiência na França, por muitos considerada a obra-prima musical do século – A Sagração da Primavera, subtitulada “Quadros de uma Rússia Pagã”.

Com essas obras, Stravinsky impôs um clima de barbarismo e de sonoridades múltiplas: politonalidade, polirritmia, diferenciações agudas de timbres orquestrais, aproveitando ainda materiais folclóricos da Rússia, de suas canções populares, ou ainda a algazarra das feiras e parques de diversão. As estruturas rítmicas são claramente revolucionárias, seja pela constante mudança dos andamentos e compassos, seja, ao contrário, pela influência modal das pulsações obsessivas, os *ostinati*, de efeito místico ou encantatório. Tal período de violentos contrastes, que bem poderia corresponder ao pós-impressionismo plástico de Van Gogh, encerrou-se com a ópera O Rouxinol, de 1914.

A partir daí, iniciou-se uma fase de criações contrapontísticas, como a História do Soldado, Renard ou “Les Noces”, incluindo-se o uso de recursos jazzísticos. Com Pulcinella (peça de bailado), Missa, O Beijo da Fada ou *The Rake's Progress*, Stravinsky recorreu ao passado, à tradição tonal dos séculos anteriores, como se resistisse ao experimentalismo da nova geração. E mais uma vez, surpreendentemente, mudou este sentido neoclássico, no começo dos anos cinquenta, dedicando-se então a uma técnica dodecafônica, contida, é verdade, mas que antes se recusara a aceitar (*Memoriam Dylan Thomas, Agon, Requiem Canticles*). Por sua genialidade e diversidade composicional, tornou-se o mais fecundo dos autores eruditos do século. De um modo ou de outro, todos os que lhe seguiram lhe foram tributários. Entre nós, por exemplo, o Uirapuru de Villa-Lobos seria inimaginável sem o espírito original de Stravinsky.

**Doze sons iguais** - Com Arnold Schoenberg, o rompimento da tonalidade (verificar Música) veio a ser definitivo, sobretudo porque com ele se perseguiu um método inusitado de criação. Se alguns compositores da virada do século se distanciavam da herança wagneriana, ao recusar o excesso de cromatismo, foi justamente por levar essa tendência às últimas possibilidades que o autor vienense desembocou numa solução radical – a dodecafonia ou dodecafonismo (os nomes se consagraram nos escritos dos compositores e musicólogos René Leibowitz e Herbert Eimert). E os marcos dessa nova forma musical se encontram na última das suas Três Peças para Piano, opus 11, e nas Cinco Peças, opus 16, todas de 1909.

O método tem por base o emprego de doze semitons, igualmente valorizados. A seqüência não deve conservar as regras anteriores de hierarquia, dada a partir de uma nota fundamental, ou seja, daquela que polariza e conduz o desenvolvimento subsequente, a reaudição de certos sons, os intervalos e as escalas (relações entre a tônica, a dominante e a subdominante, por exemplo). Como resultado, desaparece o

jogo de tensão e de relaxamento próprio da música tonal. Passa-se então a trabalhar com a *série*, uma sucessão de doze sons que não se repetem (para que nenhum deles seja considerado tônico), sem oitavas dobradas, e que pode ser iniciada em qualquer nota. A série tanto vale para a melodia (construção horizontal dos sons) quanto para a harmonia (a estrutura vertical). De onde a expressão mais moderna de música serial ou serialismo. Por exemplo, escolhida a primeira série (a), investe-se na forma retrógrada (b), isto é, vai-se do fim ao começo da anterior; depois, procede-se à inversão da original (c), fazendo-se com que os intervalos se modifiquem (um mi bemol passa a ré, o fá desce para mi, e assim por diante). Finalmente, chega-se ao retrógrado da série invertida (d).

A estrutura que se elabora tem assim um componente “geométrico” acentuado, análogo ao construtivismo da pintura abstrata. É a forma que se investe de importância capital, como ele mesmo o admitiu: “Quando escrevo, decido apenas em conformidade com o sentimento da forma. Cada acorde... corresponde a uma necessidade da minha exigência expressiva, mas é possível que responda ainda a uma lógica inexorável, embora inconsciente, da composição harmônica”. Uma das obras exemplares de Schoenberg foi o *Pierrot Lunaire*, de 1912, composto para voz e quinteto de piano. A parte vocal, em recitativo, aproveita a técnica do canto-falado (*Sprechgesang*), de entoação áspera, e que decai em glissando, antes da nota seguinte. A influência do Pierrot estendeu-se fortemente entre vários compositores da nova geração, a começar pelos alunos diretos de Schoenberg: Alban Berg e Anton von Webern. Na opinião dos especialistas, sua obra-prima é a mais tardia de todas, *Moses und Aaron*, que deixou inacabada, à semelhança de Schubert.

Os dois discípulos e o mestre comum constituíram a chamada Escola de Viena, pelas afinidades pessoais e de princípios de composição. Webern criou relativamente pouco, de maneira concisa, e à moda paciente de um ourives. Sua *opera omnia* não é mais extensa, em tempo, que o de uma sinfonia romântica. As Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas ou as Cinco Peças opus 10 variam no âmbito de vinte segundos a poucos minutos. Mas a inovação maior nesses trabalhos foi a quase indistinção entre a melodia e a harmonia, visto que as notas são executadas em timbres sucessivamente diferentes, contrapondo os instrumentos, o que faz com que a melodia pareça prover dos timbres. É a técnica da *klangfarbenmelodie*. Explorou o serialismo não apenas na altura dos sons, mas igualmente em outros parâmetros, ou seja, na intensidade e na duração. Com ele, a atomização do som alcança o ápice no interior do método.

Berg, diferentemente, constrói um mundo sonoro voltado para o lado extra-musical e trágico de seu tempo. As sonoridades são angustiadas, sem lógica aparente nos encadeamentos, o que lhe valeu a alcunha de expressionista. De fato, assim nos aparece, já que a melhor forma no aproveitamento de sua música foram os dramas líricos, como *Wozzeck* e *Lulu*, e a cantata “Der Wein”.

Uma das maiores dificuldades que a dodecafonía traz para o grande público, a maioria leiga, é a inexistência de acordes “naturais”. Com isso, os intervalos soam de maneira bastante estranha à habitual, rude ou “desarmônica”, principalmente os mais longos, superiores à oitava. É uma música continuamente tensa, sem descanso ou resolução. Torna-se ainda impossível prever-se interior ou mentalmente a sucessão das frases. O uso das séries serviu inclusive para designar a peculiaridade mais evidente de toda a arte do século XX: o pensamento serial, ou seja, aquele que se desfaz de qualquer código pré-estabelecido e comum, passível de comunicação imediata, para gerar, no decorrer do processo criativo, estruturas particulares e que se articulam apenas interiormente.

Analisando essa forma de pensar, diz Lévi-Strauss (*O Cru e o Cozido*): “... o pensamento musical contemporâneo rejeita, de modo formal e tácito, a hipótese de um

fundamento natural que justifique, objetivamente, o sistema das relações estipuladas entre as notas da escala... à semelhança de qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, conserva algumas dentre todas aquelas que estão disponíveis, em número provavelmente ilimitado, e se vale das oposições e das combinações a que essas propriedades se prestam para elaborar um código apto a discriminar significações. Assim como a pintura, a música pressupõe, portanto, uma organização da experiência sensível”. Seu paradoxo é ser racionalista em demasia, a ponto de o próprio cérebro não reagir “afetivamente” por falta de uma tonalidade que talvez lhe seja espontânea. Mas ainda que a tonalidade não seja algo inato, uma condição “a priori” da simpatia emocional, essa expectativa parece conservar-se, fruto, quem sabe, de uma paciente incorporação ao longo da história ocidental. O progressivo abandono da dodecafonía ou do serialismo musical parece indicar essa tendência.

**Uma figura ímpar** - Autor de um estilo pessoal absolutamente inusitado e marginal, ainda assim Erik Satie não deixou de influenciar tanto Debussy ou Ravel como os participantes franceses do Grupo dos Seis (*Les Six*). Não foram apenas as regras centenárias de composição que ele abandonou (optando por acordes de sétimas, de nonas, quartas dobradas, décimas-primeiras ou supressão das barras de compasso), mas qualquer disposição de seriedade perante a música. Anárquico, debochado e iconoclasta, utilizou de maneira constante as sonoridades dos cafés-concertos ou do music-hall para criar peças curtíssimas, com nomes excêntricos, além de orientações hilárias para seus intérpretes. Entre elas, *Três Peças em Forma de Pêra*, *Embríões Ressecados*, *Esboços e Provocações de um Cafetão de Pau*, *Descrições Automáticas* ou *Prelúdios Verdadeiramente Flácidos*. *Vexations* (*Vexames*) nada mais é do que uma seqüência reduzida de compassos simples, mas repetidos 840 vezes para dar à obra uma extensão “sinfônica”. Em 1913, escreveu uma opereta com toda a sintomatologia dadaísta, antes mesmo de o movimento existir. Já o balé *Parade*, encomendado por Diaghilev, ensejou as mais retumbantes vaias já ouvidas no Châtelet. A orquestração incluiu estridências de objetos industriais modernos, como máquina de escrever, roleta, sirenes e tiros de revólver, além do passeio de um carro como parte da coreografia. Sua última composição, no entanto, o drama sinfônico *Socrate*, de 1919, constitui o avesso de todas as obras anteriores. Trata-se de uma elegia respeitosa ao personagem, à seriedade e à importância quase mística do teatro grego clássico, um ritual de inesperada, mas voluntária imponência.

**Nacionalismos** - Um fenômeno de larga abrangência, pois que se expandiu da Europa às Américas, foi o de um novo nacionalismo musical, tributário do romantismo, mas então desenvolvido por estudos mais rigorosos e consistentes. Se a vaga patriótica eclodira com grande intensidade política antes da primeira guerra, do ponto de vista artístico o impulso já era perceptível desde a segunda metade do século XIX, em personalidades como as de Bedrich Smetana e Antonin Dvorak (ex-República Tcheca), de Edward Grieg (Noruega) ou no movimento russófilo do Grupo dos Cinco (consultar a expressão). O mais recente, no entanto, encontrara o seu exemplar no “jovem” Stravinsky, isto é, o da primeira fase. As dissonâncias e as variações de tonalidade, os sons impressionistas dos franceses e o espírito “duende” do folclore andaluz ensejaram, por exemplo, uma nova música espanhola na passagem do século, e desta vez sem equívocos. Para a formação daquela corrente, contribuíram três estilos desiguais: os de Isaac Albéniz (Ibéria, Triana, Jerez), experimental e audacioso; o de Enrique Granados (*Goyescas*, *Maya y el ruiseñor*), sentimental ou romantizado, e o do mais novo e eclético do grupo, Manuel de Falla (*La Vida Breve*, *Noches en los jardines de España*,

El Amor Brujo), cujas obras variam do ascetismo e da contenção clássica ao “barbarismo” sonoro. Mas os representantes mais singulares desta vertente nacionalista foram, justificadamente, Béla Bartók e Villa-Lobos.

O “magiarismo” de Bartók possui o mérito inicial da pesquisa metódica na imensa reserva da música popular não apenas húngara, mas de toda a Europa do leste, levada a efeito em companhia e por sugestão de Zoltán Kodályi. Ambos revelaram ao mundo a face radical dos folclores e das músicas modais da Hungria, Romênia, Bulgária, Ucrânia, Turquia e mesmo da Argélia. Desvencilharam-se, portanto, das expressões que Liszt houvera deixado, de acentuado efeito lírico-romântico. O material serviu a Bartók para enriquecer a tendência que desde cedo demonstrou para as sonoridades rudes, “primitivas”, já presentes em seu *Alegro Barbaro*, de 1911, e, portanto, anterior à *Sagração da Primavera*, ou ainda no bailado *O Mandarim Maravilhoso*, de 1919. Os Quartetos (de números 1 a 6), escritos no período que vai de 1908 a 1939, mesclam com rigor e originalidade a tradição que pesquisou e as técnicas inovadoras de Debussy. Não são composições de fácil acompanhamento e o mesmo se pode dizer da *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1937). O reconhecimento de um público pouco mais numeroso chegou tarde, após a morte do compositor, em suas peças derradeiras: no *Concerto para Orquestra* e no *Concerto nº3 para Piano*.

Do lado americano, e sem nenhuma desconsideração ao melodismo jazzístico de Gershwin, Heitor Villa-Lobos mantém-se como a maior figura da música erudita no século. À maneira de seu contemporâneo húngaro, não apenas descobriu a aparentemente infinita riqueza musical do Brasil, como a reinventou no percurso de sua obra, de forma inigualável. Mais ainda, internacionalizou e conseguiu, do mundo acadêmico, o respeito pelas sonoridades múltiplas ou “amazônicas” do país, com seus componentes africanos, indígenas e europeus (o que irá se repetir, no terreno popular, com Tom Jobim). De suas obras pianísticas, fazem parte do repertório mundial: *A Prole do Bebê* (1918), *Lenda do Caboclo* (1920), as *Cirandas* e o *Rudepoema* (ambas de 1926). Entre as orquestrais ou de estrutura clássica, o *Concerto para Piano e Orquestra nº1*, variados *Quartetos para Cordas*, a suíte *O Descobrimento do Brasil* e o balé *Amazonas*. Quando os *Choros* (14 ao todo) estrearam em Paris, a Europa foi tomada por uma sensação de brilhantismo e novidade. Na seqüência, as *Bachianas Brasileiras* consolidaram-lhe o merecido prestígio. Elas englobam nove peças nas quais se fundem a técnica barroca do mestre alemão com o material folclórico do país. Representam, por sua artesanaria, ousadia e sensibilidade, o mais elevado grau de um sincretismo que, a priori, talvez fosse ilusório ou incomunicável, pelo tempo ou pelo espírito.

A incorporação às tradições européias (barrocas, clássicas, românticas) de materiais rítmicos, harmônicos e de timbres peculiares de seus respectivos países também fez parte das peças mais importantes de compositores latino-americanos. Entre eles, o mexicano Carlos Chavez (o balé *Fogo Novo*, as sinfonias *Índia* e *Proletária*), o peruano Valle-Riestra (as óperas *Ollantay* e *Atauvalpa*), o argentino Alberto Ginastera (os balés *Panambi* e *Estancia*) ou o paraguaio Augustín Barrios (*Um Sonho na Floresta*, *Danças Paraguaias*), quem, na opinião de John Williams, criou uma obra para guitarra (violão) mais significativa do que a de Villa-Lobos.

**Pequena volta ao passado** - Outro movimento devido parcialmente a Stravinsky (aquele da “maturidade”, isto é, de obras como *Renard* ou *Pulcinella*) recebeu os nomes distintos e imprecisos de neoclassicismo ou de neobarroco. A tendência justificou-se na verdade pela revalorização de formas musicais anteriores ao romantismo, como as praticadas por Vivaldi, Scarlatti e, sobretudo, Bach. Bem antes, aliás, proclamara o consagrado Verdi: “Voltemos ao antigo; será um progresso”. Até mesmo o impressionismo de Debussy e de Ravel foi posto relativamente à margem, no final da

primeira guerra. Certas obras de Prokofiev, como a Sinfonia Clássica (1917) ou O Amor de Três Laranjas (1919) e algumas composições de Max Reger (Variações e Fugas sobre tema de Mozart, ou o Concerto em Estilo Antigo) anunciaram a intenção para autores avessos ao dodecafonismo.

Optou-se então pela criação de peças semelhantes aos *concertos grossos*, às suítes, cantatas e oratórios, de preferência às sinfonias e sonatas. Entre os que se dispuseram a percorrer o velho-novo caminho, estiveram os integrantes do Grupo dos Seis, espicaçados por Jean Cocteau, que para tanto escreveu o manifesto “O Galo e o Arlequim”. Concisamente, o Grupo teve por objetivo “o retorno à melodia, ao contraponto, à precisão e à simplificação”, no dizer de Francis Poulenc. Junto com Darius Milhaud e Arthur Honegger, formou o trio principal da nova estética (que ainda incluiu George Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre). Algumas boas obras, de inspiração histórica ou religiosa, são: “Le Roi David” e “Jeanne au Bûcher”, de Honegger; “Le Boeuf sur le Toit” e “Christoph Colomb”, de Milhaud; “Stabat Mater” e “Dialogues des Carmelites”, de Poulenc.

Já na Alemanha, Paul Hindemith é tido como integrante legítimo dessa corrente, tanto pelo seu anti-romantismo e técnica polifônica, como pela procura de uma música objetiva, impassível, feita para agradar encomendas, como acontecia nos séculos de domínio aristocrático. E ele a batizou de *música funcional* (“Gebrauchsmusik”). Seus melhores resultados foram o Concerto para Viola e Orquestra e a ópera Mathis, o Pintor, cujo relativo sucesso se encontra na transcrição orquestral, em forma de suíte.

Nessa procura de fontes antigas, chegou-se ao arcaísmo de Carl Orff. O autor valeu-se de textos gregos, romanos e medievais para criar três cantatas de invejável popularidade na área erudita: *Carmina Burana* (1936), *Catulli Carmina* (1943) e *Trionfo di Afrodite* (1952). Nelas, e em obras posteriores, o método é análogo: acordes tonais, ritmos invariáveis e obsedantes, ao estilo modal, e melodias relativamente pobres, sem variações de fôlego. Mas em cena, a atmosfera ritualística das percussões, a variedade dos timbres e as palavras incompreensíveis seduzem pela impressão de mistérios antigos.

**Experiências radicais** - Edgar Varèse abriu uma trilha bastante diferente. Tido como o verdadeiro condutor do *bruitisme* (ruidismo), uma idéia lançada pelo futurista italiano Luigi Russolo, esse francês naturalizado norte-americano preocupou-se com a agregação e os contrastes formais de ruídos em obras fortemente percussivas (*Hyperprism*, 1923; *Arcana*, 1927; *Ionização*, 1931). Sua música soa apocalíptica, isto é, intensamente irregular, dando a impressão de catástrofes acústicas. Mais tarde, vinculou-se ao Conservatório de Darmstadt e ao movimento eletrônico. Sua obra *Desertos*, estreada em Paris no ano de 1954, foi a primeira peça musical em que uma fita magnética manteve um “diálogo” com os instrumentos da orquestra.

As tentativas de se estabelecer uma linguagem radicalmente contemporânea, que trouxesse soluções para a propalada “crise” dos códigos tonais e harmônicos (consagrados desde os fins do século XVII), desembocaram, por fim, em duas vias experimentais: a do serialismo, isto é, do desenvolvimento de séries cromáticas não apenas no tom, mas no tempo e na intensidade, e a da música eletroacústica (a concreta e a eletrônica). Em curto período de tempo, no entanto, as variações do método serial alcançaram os seus limites nos trabalhos de Olivier Messiaen e de Krzysztof Penderecki. Messiaen, autor de “Turangalila”, “Vingt Regards sur l’enfant Jésus”, “Oiseaux Exotiques” e “Mode de Valeurs et d’Intensités”, foi professor de análise, estética e ritmo no Conservatório de Darmstadt, e mestre de vários jovens compositores que, anos depois, já fariam parte do movimento eletroacústico. Penderecki, aproveitando-se daquela técnica composicional, procurou mesclá-la ao

canto gregoriano e a outras formas abertas para a criação de obras dramáticas, como os Salmos de Davi, Treno (em memória do genocídio praticado em Hiroshima) ou a Paixão segundo São Lucas.

A música concreta designa inicialmente tanto os sons produzidos por instrumentos convencionais, como os ruídos provenientes de objetos cotidianos (de utensílios e máquinas) e os da natureza. Após terem sido gravados e armazenados isoladamente, sofrem diversas manipulações, como modificações de velocidade, repetições ou inversões de seqüências, filtragens, misturas, formações de eco, conservando ou não as alturas, durações ou intensidades originais. Já a música eletrônica tem por base sons criados artificialmente em equipamentos apropriados, tais como geradores de sons sinusoidais, geradores de sons brancos, geradores de ondas quadradas, anéis modulares, sintetizadores, posteriormente submetidos a processos de manipulação semelhantes ao da música concreta. Neste caso, e para os ouvintes comuns, retoma-se o conceito de \*música acusmática, já que se torna extremamente difícil distinguir a origem dos encadeamentos sonoros. O serialismo foi igualmente incorporado à música eletrônica, por meio da idéia de criação de seqüências sonoras pré-determinadas.

As primeiras experiências eletroacústicas começaram em Paris, em 1948, conduzidas pelo engenheiro de som Pierre Schaeffer e pelo músico e compositor Pierre Henry no "Club d'Essai" da Radiodifusão Francesa. Ambos atraíram a atenção dos participantes vanguardistas da Escola de Darmstadt, que rapidamente aderiram à proposta técnica, entre eles Michel Phillipot, Luc Ferrari, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Iannis Xenakis e Henri Pousseur. Pouco depois, em 1951, Herbert Eimert criou o Estúdio para Música Eletrônica, em Colônia, Alemanha, convidando Stockhausen para um trabalho conjunto. O critério do novo centro de pesquisa foi o de produzir sonoridades até então desconhecidas no universo cotidiano, e impossíveis de serem obtidas por instrumentos tradicionais. Para tanto, nem mesmo a gravação prévia deveria aparecer como matéria-prima de elaboração musical. Os fundamentos da composição estão em sons sinusoidais ou senoidais, ou seja, sons puros, sem correspondentes harmônicos, sem timbres característicos, que são fracionados à vontade para se conseguir durações ou ritmos desejados. Realizada somente em estúdios, tecnologicamente aparelhados com geradores, gravadores e computadores, a música eletroacústica moderna apresenta-se como um fenômeno inteiramente sintético e laboratorial, podendo dispensar, inclusive, a presença de intérpretes. Desde o final da década de 70, outra instituição de prestígio da música erudita contemporânea tem sido o Ircam (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*), integrado ao Centro Georges Pompidou de Paris.

Algumas peças eletrônicas de maior notoriedade, surgidas a partir dos anos cinqüenta, são: *Tam-Tam IV*, de Pierre Henry, *Fünf Stücke*, de Eimert, *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, *Spiritus Intelligentiae Sanctus*, de Ernst Krenek, *Mutazioni*, de Luciano Berio, *Three Imaginary Landscape*, de John Cage, *Poésie pour Pouvoir* e *Répons*, de Boulez.

Passado mais de meio século, tanto o serialismo quanto a música eletroacústica têm permanecido em guetos culturais demasiado estreitos, dada a exagerada importância que atribuíram aos aspectos técnicos e formais da composição. Perderam-se as doses necessárias de hedonismo e de sensibilidade espontânea que permitem o *sensu communis*, o compartilhamento da obra por um público universal. Por essas razões, um crítico e historiador como Otto Maria Carpeaux pôde encerrar "Uma Nova História da Música" com a seguinte e sutil observação: "Também é imprevisível o futuro da música concreta e da música eletrônica. Só está certo que nada têm nem poderão ter em comum com aquilo que, a partir do século XIII até 1950, se chamava música. O assunto do presente livro está, portanto, encerrado".

## **MÚSICA INCIDENTAL**

Música composta especialmente ou ainda reutilizada (sem intenção original) para evocar, sugerir ou realçar “climas ilustrativos” dramáticos (em peças de teatro, filmes ou programas de televisão), tanto os de caráter psicológico e subjetivo, vinculados a personagens, como aqueles referentes a situações objetivas. O teatro grego já pressupunha a união da palavra com a música em momentos chaves da trama. Posteriormente, os teatros de Shakespeare e de Molière valeram-se igualmente da música como veículo de acentuação ou recurso dramáticos. No século XIX, vários compositores eruditos escreveram partituras para o teatro, como Schubert, Weber, Tchaikovsky e Prokofiev. No século XX, tornou-se reconhecida a obra de Kurt Weill para os trabalhos teatrais de Georg Kaiser e Bertolt Brecht. Com o advento do cinema, e durante toda a fase muda, um pianista ou grupo instrumental acompanhava as cenas durante a projeção. Mas após o surgimento da tecnologia do som direto, tornou-se habitual a elaboração de peças musicais originariamente cinematográficas, isto é, destinadas a ambientar e reforçar, por meio de estruturas sonoras, as seqüências ou situações do drama, como as obras dos americanos Arthur Freed (*Singing in the Rain*), Hoagy Carmichael (*In the Cool, Cool of the Evening*), Irving Berlin (*White Christmas*), Bernard Hermann, para os filmes de Hitchcock, do francês Maurice Jarre (Tema de Lara), do italiano Nino Rota para os filmes de Fellini (*Satyricon*, *Amarcord*, etc), ou as do polonês Zbigniew Preisner especialmente encomendadas para as produções de Krzytof Kieslowski (*A Dupla Vida de Veronique* ou *A Liberdade é Azul*, entre outras). Exemplos brasileiros são Chico Buarque, que escreveu peças incidentais para Carlos Diegues (*Joanna Francesa*) ou Milton Nascimento, que, em parceria com Wagner Tiso, compôs para Walter Lima Jr. (*Chico Rei*). \*Música Programática – Descritiva e \*Sonoplastia.

## **MÚSICA MODAL**

Constitui a música das sociedades pré-capitalistas, ocidentais ou orientais, como o cantochão medieval, as africanas, árabes, chinesa, indiana ou japonesa, baseada, preferencialmente, na escala pentatônica (a de cinco notas), e construída, também de maneira mais regular, com \*intervalos de quinta. Por ser quase sempre cantada, apresenta-se como uma espécie de locução verbo-rítmica, a monodia, contendo seqüências previamente ordenadas ou escalas melódicas rígidas, cada uma delas possuindo uma altura ou nota dominante (de maior freqüência), em torno da qual se movimentam as demais. Cada forma seqüencial é denominada *modus* (em latim). Daí música modal. A essas estruturas tradicionais estão ligadas idéias extra-musicais. Ou seja, é a música sagrada, ritualística ou de sacrifícios, na qual as experiências de som e de ruído encontram-se bastante próximas. Seu fundamento é o das pulsações rítmicas, o que faz da melodia quase um complemento a serviço daquelas. Daí também a presença constante dos instrumentos de percussão e de vozes que a simulam (ao contrário da música tonal de origem européia, em que a melodia constitui o eixo ou centro da arquitetura sonora, e o ritmo o seu suporte). Um exemplo típico dessa simbologia da música modal é o que faz corresponder, na tradição chinesa, a nota fá ao príncipe, ou poder soberano; a nota sol aos seus ministros e homens de confiança da corte; o lá ao povo; o dó às atividades e homens do comércio; o ré aos demais objetos do mundo. Dada essa característica de representatividade ou de espelho, a música modal reage quase sempre negativamente às mudanças, permanecendo fiel às tradições da tribo, religiosas, populares ou de uma região culturalmente muito antiga. Mantém um ritmo de fundo, um ritmo tônico, que lhe serve de base para outras figuras rítmicas irregulares, e ao qual sempre se volta, num movimento de eterno retorno. Daí a repetitividade e a impressão de música encantatória ou de perda dos sentidos. Aos ouvidos ocidentais, parece monótona.

Mas sua função não é a de ser contemplativa, e sim aquela de participação mística ou dançante. Referindo-se ao canto gregoriano, assim argumenta Mário de Andrade: "...quem escuta uma Missa Gregoriana, com ouvidos simplesmente artísticos, se enfara e se distrai. É que o gregoriano não foi feito para a gente escutar; mas para a gente se deixar escutar. Ele provoca, insensivelmente, o estado de religiosidade".

## **MÚSICA MUNDIAL**

Os intercâmbios e sincretismos musicais entre culturas populares sempre ocorreram, tanto por razões de conquistas quanto migratórias. O que quase sempre resultou em empréstimos, osmose, adaptações ou mesmo plágios rítmicos e melódicos. No mundo ocidental, por exemplo, não podemos nos esquecer de certos momentos de inter-relação cultural, como a verificada na formação do El Andalus, que muito contribuiu para a música flamenca. Esses fenômenos ganharam possibilidades de expansão a partir das colonizações de territórios afro-americanos e do tráfico de escravos. Mas é também evidente que tais fusões adquiriram maior intensidade, velocidade e complexidade após a difusão da cultura de massa e da indústria fonográfica no século XX, mesmo se sabendo que gêneros como o blues, o jazz, o samba ou o tango já constituíam formações híbridas, com um elemento comum, o da música negra. Sob a designação de música mundial ou "world music", criada artificialmente pela indústria fonográfica inglesa, há pelo menos duas idéias relativas a músicas populares. A primeira delas diz respeito a canções ou peças instrumentais que ainda mantêm, de modo predominante, as raízes sonoras típicas de regiões culturais relativamente bem delineadas, sejam elas urbanas ou rurais. Numa lista apenas ilustrativa, e portanto incompleta, teríamos: a mbalax e o mandinko do oeste africano, a mbaqanga da África do Sul, o zouk antilhano e da Costa do Marfim, o rai marroquino, o mambo cubano-caribenho, a do gamelão javanês, as baladas celtas e outras expressões folclóricas das regiões européias, o cajun norte-americano, o flamenco andaluz, o baião, o afro-samba e o choro brasileiros, a ranchera mexicana, o tango e a milonga argentinos, o funaná ou a morna cabo-verdianas. É a vertente por vezes chamada de "música étnica" ou "música de raiz". A segunda, mais complexa, refere-se às sonoridades híbridas ou miscigenadas, obtidas por meio de fusões de dois ou mais ritmos, aproveitamento de escalas e tonalidades diferenciadas, mescla de formas harmônicas ou de timbres instrumentais, às quais compositores populares de diferentes países e origens aderiram, tanto como esforço de renovação da música, quanto de ampliação do mercado internacional. Em meados da década de sessenta, por exemplo, o "beatle" George Harrison incorporou os timbres exóticos do sitar indiano em canções como *Norwegian Wood* e *Within you, without you*. A música mundial lida, simultaneamente portanto, com a unidade, isto é, com as características musicais de países e de regiões periféricas ou menos desenvolvidas, e com a diversidade, ou seja, com as interações e as influências mútuas entre gêneros mais antigos ou tradicionais e a dominância da música "pop" e de seus recursos eletrônicos, proveniente dos mercados centrais ("mainstream"). Para sua difusão, o músico Peter Gabriel chegou a criar, na Inglaterra, o selo Real Life e a *Womad* (*World music, arts and dance*), organização dedicada ao intercâmbio de artistas e à produção de discos. Expressa, desta maneira, o multiculturalismo que acompanha a "globalização" econômica ao final do século XX. Entre vários outros nomes, são considerados artistas da "world music": Ali Farka Touré, Youssou N'Dour, Mory Kante, Salif Keita, Dudu Rose, Ladysmith Black Mambazo, Baaba Maal, Cesária Évora, Johnny Clegg (africanos), Bob Marley, Peter Tosh, Rubén Blades, Mercedes Sosa, Boukman Eksperyans, Gilberto Gil, Jorge Ben Jor, João Bosco, Milton Nascimento, Tito Puente, Juan Luis Guerra (caribenhos e latino-americanos), Peter Gabriel, David Byrne, Ry Cooder, David Lindley, Paul Simon, Jamshied Shariff, Ottmar Liebert, os grupos Déanta, Négresses Vertes, I Muvrini, Madreus, Ketama, Baka

Beyond e Gipsy Kings (europeus e norte-americanos), Djura Djura, Natasha Atlas e Ofra Haza (Oriente Médio).

### **MÚSICA NOVA**

Denominação conferida às experiências e às obras vanguardistas eruditas – atonais, seriais, dodecafônicas, concretas ou eletroacústicas – cujo centro de difusão foi o conservatório da cidade alemã de Darmstadt. Em 1946, o maestro Wolfgang Steinecke criou os Cursos Internacionais de Verão, destinados à difusão da nova música (*Neue Musik*), realizada por meio de aulas, conferências e concertos, e aos quais aderiram compositores daquelas diversas tendências, entre eles: Edgar Varèse, René Leibowitz, Olivier Messiaen, Luciano Berio, John Cage, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis ou Pierre Boulez. No Brasil, refere-se igualmente ao grupo de músicos brasileiros que, a partir de meados da década de 50, e por influência da *Neue Musik*, aderiu às correntes experimentalistas. Entre os anos de 1962 e 1963, os autores nacionais criaram um festival homônimo e lançaram seu manifesto na revista *Invenção* (número 3) dos poetas concretistas de São Paulo, tanto em defesa da nova estética compositiva, como também no intuito de desenvolver contribuições próprias, brasileiras e latino-americanas. Entre eles, os compositores Gilberto Mendes (*Ricercare* para duas trompas e cordas, *Nascermorre*, *Santos Football Music*), Rogério Duprat (*Organismo*, *Concertino* para trompa, oboé e cordas, *Antinomies I*), Damiano Cozzela (*Homenagem a Webern*, *Descontínuo*), Willy Correa de Oliveira (*Música para Marta*, *Um Movimento*), Luis Carlos Vinholes e Alexandre Pascoal. Pouco depois, Jamil Maluf também participaria do movimento (*Seqüência Estéril*, *Algum tempo Antes Depois da Morte*), ao lado de novos músicos do Centro Experimental de Música de São Paulo. Os poetas concretistas, como os irmãos Campos, Pignatari e Grünwald, criaram textos para canções e os regentes Olivier Toni, Diogo Pacheco, Julio Medaglia e Klaus-Dieter Wolff apresentaram várias composições dos autores mencionados. Dois outros artistas nacionais que se dedicaram à exploração de sonoridades eletrônicas e eletracústicas na segunda metade do século, de modo independente, foram Jorge Antunes (*Ambiente I*, *Microformobiles*) e Flo Menezes (*Atlas Folisipelis*). Antunes propôs também uma técnica de composição muito particular, a “cromofônica”, baseada na conjugação de cores com estruturas sonoras (Cromoplastofonia).

### **MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX**

*Dilmar Miranda*

A análise da Música Popular Brasileira das últimas décadas do século requer alguns pressupostos: a) um dos traços mais marcantes da MPB é sua riqueza de gêneros e estilos e qualquer empenho no sentido de analisá-la, corre o risco de não fazer justiça a esse atributo. Considerando os limites e alcance deste verbete, será selecionada uma ou outra tendência mais expressiva das décadas, sempre pensando que cortes temporais, para marcar momentos fortes de uma dada época, subordinam-se ao arbítrio de quem as faz; b) traços de um dado período nunca estão aprisionados aos seus próprios limites. Por exemplo, a MPB dos anos 70 já estaria prefigurada antes; c) não haverá preocupação de mapear os protagonistas da MPB, pois corre-se o risco de omitir ou incluir artistas não considerados relevantes para muitos. Existe uma vasta literatura para tal fim. As citações mais amiúde aqui estão para enfatizar tendências das décadas, como os artistas revelados na era dos festivais e os grupos de rock dos anos 80; d) buscar-se-á, na medida do possível, ultrapassar o eixo Rio/S. Paulo, ampliando o leque de possibilidades de expressão de nossa arte musical de outros centros; e) nenhuma noção de linha evolutiva da MPB estará pressuposta na análise das décadas, visto que ela denota, em

certa medida, uma idéia de progresso e evolução em arte, onde se move de um ponto inferior para outro superior, de um menos para um mais. Esse "algo mais" pode ser visto como "mais qualidade", mais arte, forma mais perfeita, mais desenvolvimento estético, mais finesse, recaindo assim numa atitude valorativista, onde o evoluído torna-se superior ao que lhe antecede. Seria mais correto se falar de transformações de gêneros e estilos.

**Antecedentes dos anos 70: o furacão tropicalista** - Os sinais caracterizadores da MPB dessa década já se anunciam em fins dos anos 60, por dois fatos ocorridos, um estético, outro político: o tropicalismo e o ato institucional no 5 (AI-5). Fruto da preocupação entusiasmada de alguns músicos, como forma de enfrentar a crise que viam na MPB da segunda metade dos anos 60 (v. Revista da Civilização Brasileira, 1966, no7), o tropicalismo causa grande impacto. Porém como movimento dura pouco: de outubro de 67 (3º Festival da Record) ao natal de 1968 (prisão de Caetano e Gil, logo após o AI-5). Ele expressou certo tipo de fenômeno onde anos se adensam em lapsos mínimos, provocando profundas rupturas e liberando um magma reconstrutor e rompedor de novas perspectivas possibilitadoras de criação, nos mais diferentes domínios da ação humana. Quando Domingo no Parque e Alegria Alegria eclodem no Festival da Record, esse novo irrompe, aportando um debate no mesmo nível do que já ocorria em outras áreas como as artes plásticas (Hélio Oiticica), cinema (Glauber Rocha) e teatro (José Celso Martinez), além da retomada da estética antropofágica dos anos 20, de certas correntes do modernismo. De fato, o primeiro traço tropicalista é a redescoberta da antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Com radicalidade, a tropicália pretendeu efetivar a modernidade artística prefigurada na proposta antropofágica. Gil, Caetano e Tomzé, com a adesão dos Mutantes e de músicos de formação erudita com os dois pés fincados na música experimental, como Rogério Duprat e Júlio Medaglia (arranjos do disco Panis et Circensis), provocam uma revolução inédita na MPB. A crise da MPB sentida em meados dos anos 60 fora engendrada por um ataque vindo de dois flancos principais: a) um na esfera interna da própria MPB, pelo exaurimento da bossa nova (BN) agravado pela divisão do próprio movimento (engajamento/alienação, quando se exigia maior compromisso na luta contra a ditadura); b) em outro flanco, pela primeira vez, a MPB sofria sérias ameaças externas, com a explosão do rock, e a aceitação do iê-iê-iê nacional, conforme atestava a crescente audiência do programa da Jovem Guarda, de Roberto e Erasmo Carlos. Estes apresentam uma nova temática que passa a povoar o imaginário estético da juventude, com carrões, garotas, conflito de gerações, etc., com melodias, harmonias e rítmica estranhas à tradição musical brasileira e que contavam com grande aceitação do público jovem, privilegiada reserva de mercado da MPB.

Confrontando com a tropicália, a revolução da BN se dera no interior da própria tradição da MPB. Por mais inovações aportadas pela BN nas progressões harmônicas, como as 9a e 11a aumentadas e outras dissonâncias já comuns no jazz, a grande contribuição de João Gilberto, por exemplo, foi minimalizar, no violão, a batida básica do samba, elidindo seu lado mais dançante, para valorizar o conjunto indissociável voz/violão, obtendo um novo balanço pelo "desencontro" dessa batida (repetida invariavelmente), com a sua forma peculiar de dividir o fraseado da canção, com grande plasticidade vocal. Já o tropicalismo altera por dentro e por fora a nossa música popular.

Rompendo com o discurso único da esquerda tradicional sobre a realidade, e passando a ver o Brasil a partir de vários olhares e falas, opera-se um descentramento cultural multiperspectivista. Pelo uso das manifestações de várias procedências, o tropicalismo configura um novo material estético de múltiplos sentidos. Contrapondo-se à politização da arte (concepção da esquerda tradicional presente em certa facção da BN), com o desejo de um novo dia que virá, o tropicalismo, bebendo nos mananciais da contracultura da Nova Esquerda, movimento da juventude e intelectualidade de vários

países ocidentais, propõe a estetização da política, onde subjaz, como palavra de ordem, o tudo ao mesmo tempo, agora. As contradições de uma contemporaneidade de épocas e lugares distintos não são mais objeto de mera denúncia, mas suas ambigüidades são incorporadas na forma da própria obra: o arcaico/o moderno, o rural/o urbano-industrial, o cafona/o bom-gosto, o biscoito fino/a massa grossa, a arte alienada/a engajada, o público/o privado, o experimentalismo/a participação, a "bossa"/a "roça", qualquer antinomia, política ou estética, é elidida em nome do direito à alteridade e do devorar antropofágico do material que é deglutido no mesmo instante em que é inventariado.

Invadir as salas de jantar e participar do banquete antropofágico. Entrar em todas as estruturas, sair delas e fazê-las implodir. "É proibido proibir". Estas foram algumas das consignas da tropicália. Sua estética carnavalizante expressou um grande empenho de afirmação de nossa multidimensionalidade cultural. Além da temática (guerrilhas, coca-cola, consumo, estrelas de cinema), rítmica, harmonia e melodia até então estranhas à nossa música popular, timbres estridentes de guitarras elétricas, misturados a instrumentos acústicos como o berimbau, se interagem numa festa feérica de sons, luzes e trajes coloridos, escandalizando a tradição da MPB. Muitos desses procedimentos acabam por incorporar de forma definitiva a estilos, gêneros e performances de nossos artistas. Na verdade, depois do tropicalismo, a MPB nunca mais foi a mesma.

**Anos 70: a década pós-tropicalista** - A música pós AI-5 traz as marcas da violência da censura. Se a ditadura cerceou a liberdade de criação, obrigando vários artistas a se exilar como Chico, Caetano, Gil e Vandrê, ou a viver em permanentes turnês no exterior como Nara Leão, Elis Regina, Edu Lobo, Francis Hime, Baden Powell, Vinicius e Toquinho, por outro lado, passou a ser um desafio à inventividade de muitos, na medida em que eles buscaram outros caminhos estéticos no enfrentamento com o regime. Assim, uma das táticas para esses embates, marcando profundamente a estética musical do período, foi a alegorização das canções (de sentido contestatário menos explícito do que linguagem de protesto dos anos 60). "De olho na fresta" e através de expressivas metáforas, os artistas buscavam contornos de sentido capazes, a um só tempo, de passar pelos desvãos dos interditos da censura e representar pulsações de resistência aos tempos cinzentos em que vivíamos.

Chico foi um dos autores mais visados e Apesar de Você, justamente de 70 (espécie de abertura sônica contra a década obscurantista), foi sua canção mais emblemática na dissimulação de sentidos contra a censura. O álbum Sinal Fechado (1974), com canções de outros autores, algo inédito para quem só gravava sua própria obra, foi outro dribble à sanha militar. O Lp, com o título maroto da canção de Paulinho da Viola, continha ainda Filosofia de Noel, Festa Imodesta de Caetano, Sem Compromisso de Geraldo Pereira, Acorda Amor, de um certo Julinho da Adelaide, e a desconcertante Me Deixe Mudo, de Walter Franco, autor tido como maldito. O gesto de se apossar de canções alheias, garimpando-as do repertório popular, ressignificando-as para outros sentidos e direções, situava Chico na contramão da ordem vigente. O nome Julinho da Adelaide (assim como existia um João da Baiana ou um Zé da Zilda, nomes comuns de artistas populares cariocas), era o codinome do próprio Chico para celebrar sua subversão estética, já que também era usual na radicalidade da luta política entre os que optaram pela resistência clandestina/armada ao regime militar. José M. Wisnick aponta o samba Corrente, também de Chico, como modelo no embate com a censura. Para ele, o samba pra frente era uma dissimulada contrição ao censuradíssimo Apesar de Você, aderindo, com ironia, à "corrente pra frente" de milhões de brasileiros felizes com a conquista do tri, e enganados pelo "milagre brasileiro". O verso final isso me deixa triste e cabisbaixo "aponta pra duas direções, uma melancólica e outra auto-irônica: não ver a multidão sambar contente, mas fazer um samba bem pra frente. O humor crítico deixa o poeta cansado do elaborado

malabarismo necessário pra dar trânsito à ambígua mensagem, trânsito este que permanece cifrado e duvidoso"(Anos 70 – Música Popular, p. 7).

Outro importante traço ligado à mainstream da MPB da década, foi a difusão do samba tradicional, a partir de três artistas que o elegem como expressão de resistência, ludicidade e identidade de nossa arte musical mais fincada às origens afro: a mineira Clara Nunes, espalhando, dentre outras riquezas, a poesia do seu companheiro, Paulo César Pinheiro, autor de versos famosos contra a ditadura (você me corta um verso eu faço outro/ você me prende vivo eu escapo morto, da canção O Pesadelo); o carioca Martinho da Vila, da escola de samba Vila Isabel, emplacando vários sucessos como o Pequeno Burguês e Casa de Bamba; a carioca Beth Carvalho, inicialmente ligada à BN, aproximando-se, após o sucesso do III FIC, com Andança de Edmundo Souto, Dori Caymmi e Paulinho Tapajós, dos sambistas da velha guarda, tornando-se grande divulgadora da obra de muitos autores desconhecidos das escolas de samba do Rio.

Recuando ainda para a era dos festivais, cujo apogeu se dá na segunda metade dos anos 60, essa iniciativa propiciou a profissionalização de muitos artistas em início de carreira, revelando grandes talentos como Edu Lobo, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano, Gil, Os Mutantes, Ivan Lins, Milton Nascimento, Tanguara, Vandrê, Dori Caymmi, Marília Medalha, dentre tantos. Se os canais de televisão foram importantes veículos para os festivais, tornando-os grandes programas e vitrine para expor novos produtos musicais para o consumo massivo de discos, existiu, por outro lado, um correlato universitário dessa era, antes de se exaurir (o de Juiz de Fora foi o que resistiu mais no tempo), transformando-os em precioso lugar de resistência da juventude contra o regime, ensejando o surgimento de uma nova geração. O abrir da nova década traz à cena musical carioca, por exemplo, um grupo de jovens universitários, agregados no Movimento Artístico Universitário (MAU), de curta existência, porém marcante como experiência musical, apresentando-os como promissora geração da nova MPB. Fazem parte dela Ivan Lins, Vítor Martins, Luiz Gonzaga Jr.(Gonzaguinha), Rui Maurity e, César Costa Fo. De Minas, vem a música vigorosa de João Bosco, que encontra no carioca Aldir Blanc, seu parceiro ideal. São artistas que fazem uso de uma linguagem metaforizada de combate ao sistema, incluindo aí o regime político e o mercado.

Os festivais universitários se alastram por vários cantos, descentrando a criação do eixo Rio-S.Paulo. O próprio tropicalismo já renunciava tal fato, com o grupo baiano e o piauiense Torquato Neto. A década consolida essa tendência com a proliferação de vários movimentos regionais, trazendo a lume nomes então desconhecidos. Surge o Pessoal do Ceará com Belchior, Ednardo, Fagner e Fausto Nilo; em Pernambuco, surge Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Paulo Guimarães, o Quinteto Violado e o Quinteto Armorial; surgem também os Novos Baianos e o mineiro Clube da Esquina, com sua estrela maior, Milton Nascimento, para citar apenas os exemplos mais célebres. Em verdade, os artistas off-eixo Rio/S.Paulo que conseguem mais do que seus 15 minutos fugazes de fama e glória, alguns mantendo-se em cena até hoje, expressavam a face que chegava à tona, de um movimento muito mais amplo, rico e profundo vindo do mundo universitário e dos festivais de seus estados. A título de exemplo, vejamos o Pessoal do Ceará. Na virada dos anos 70, em plena vigência do AI-5, eclode em Fortaleza, um movimento musical em torno da Faculdade de Arquitetura e de alguns bares da cidade, aglutinando estudantes que se utilizam da música como linguagem de resistência à censura da época. Se alguns nomes tornam-se conhecidos, sobretudo com a difusão de suas canções pela grande cantora da época (Elis faz de Mucuripe, de Fagner/Belchior e Como os Nossos Pais de Belchior, dois sucessos nacionais), o Pessoal do Ceará, na verdade, era a expressão de uma geração de artistas bem mais heterogênea do que a idéia de movimento podia dar, com a participação de várias pessoas, alguns sem nunca ter deixado o Ceará (os que nunca viajaram, conforme os próprios se auto-designam). Eram vários os poetas e

músicos como Augusto Pontes, Francis Vale, Antonio Carlos Brandão, Rodger Rogério, Tetty, Petrucio Maia, Ricardo Bezerra, Manassés, Stelio Vale e outros. Esses, sem ter a mesma frequência nos espaços da mídia, como Belchior, Ednardo e Fagner, continuam atuantes no curso da década. Todo esse empenho inventivo de compositores, músicos e intérpretes culminou com uma grande celebração, em março de 1979: o Massa-Feira Livre que "reuniu no Teatro José de Alencar em Fortaleza [durante 4 dias], mais de duas centenas de artistas cearenses numa verdadeira confraternização musical" (Mary Pimentel, Terral dos Sonhos, p.114).

O aflorar dos movimentos regionais se dá justamente quando a ditadura busca impor um projeto de integração nacional, com premissas impostas gúela a baixo, inventando uma suposta identidade nacional. Assim manipula, via propaganda massiva, a conquista do tri no México (1970), a criação da Embratel propiciando redes nacionais de TV, e obras suntuosas como a Transamazônica, Ponte Rio/Niterói e a hidroelétrica de Itaipu. Tudo sob a égide de um mercado dinamizado pelas benesses do "milagre brasileiro", estratégia para elevar o poder de compra da classe média para a aquisição de bens duráveis de consumo, como carros e tvs. Apesar das diferenças, "cearensidade", "baianidade", "mineiridade" e outras representações de regionalização da MPB, identificam-se na mesma expressão da resistência cultural a uma falsa identidade nacional, que irá caracterizar, de alguma forma, certa música popular do período, criada por essa nova geração.

A tensão da vida musical da virada dos anos 70, vista como certo "vazio" da MPB, tributado ao período de radicalização da vida política nacional (esquerda armada, AI 5, guerrilha do Araguaia, etc.), redireciona, como se viu, a força da palavra pela alegorização da canção, ou então, enseja a retomada da tradição da música instrumental. Além do mais, a canção popular consolida a inflexão de seu conteúdo e forma, afastada de suas tradições formais (melodia, rítmica, harmonia e temática), provocada pelo tropicalismo. Como influxo também deste movimento, a expressão visual adquire status constitutivo da própria música, como já ocorrera com os Mutantes, e agora com a performance do grupo Secos e Molhados, nova formação vocal que impacta, revela, e lança definitivamente no cenário musical, a voz aguda do contra-tenor Nei Matogrosso.

Essa década propiciou de fato a retomada da música instrumental. O Brasil sempre teve uma forte tradição instrumental, conforme atesta um largo tempo de formação de um dos nossos gêneros mais belos, o choro, fruto da interpretação das danças européias, sobretudo da polca, recriadas pelo virtuosismo contrapontístico do artista popular negro, que vai de meados da segunda metade do século XIX (geração de Antonio Callado e Chiquinha Gonzaga) às primeiras décadas do século seguinte (com Pixinguinha). Mesmo com o predomínio da canção na Era de Ouro da MPB (dos anos 30 ao pós-guerra), a escuta mais atenta das gravações de então nos revela o gosto pela música instrumental. Percebe-se que a parte orquestrada (pura música instrumental), chega às vezes a suplantar a parte cantada. Com o tempo, tanto a parte instrumental das canções como a música instrumental popular brasileira, inclusive o choro, foram sendo alijadas do mercado fonográfico. A música instrumental teve um momento de refluxo com a BN. Com ela, ao se equalizarem os diversos componentes da performance interpretativa, voz e instrumentos passaram a integrar um todo sem primados, fazendo surgir vários grupos instrumentais. O acompanhamento das canções não impediu que tais conjuntos, com luz própria, desenvolvessem uma carreira independente, alternando performances entre o vocal e o instrumental. Surgem então os famosos trios (piano, baixo e bateria), a exemplo do Tamba Trio, Zimbo Trio, Jongo Trio e outros.

Nos anos 70, nossa música instrumental popular ressurgiu então com vigor, conforme atestam inúmeros compositores, alguns adotando o experimentalismo de uma nova linguagem musical, como Egberto Gismonti, ou a linguagem do jazz. O multinstrumentista

Hermeto Pascoal torna-se então o grande nome do instrumental. Ele estará no epicentro da configuração da música popular brasileira da década, exercendo um papel articulador fundamental. Ele trouxe para o seu interior, a riqueza dos sons dos utensílios domésticos, das vozes de animais e sonoridades de instrumentos que ele e/ou seus músicos criam. Pelo uso pouco ortodoxo de sons, acrescido de uma performance virtuosística incomum, numa liberdade de improvisos de timbres e alturas, então inéditas, sua música exacerba a festa carnavalesca. Sua obra configura a síntese antropofágica do arcaico com o moderno, ao fazer a ponte entre o tradicional rural e o urbano, o estabelecido e o experimental, o regional e o universal. Juntando-se ao grupo O Trio (Airtó Moreira, Theo de Barros e Heraldo do Monte) que acompanha Jair Rodrigues em *Disparada de Vandré* e Theo de Barros, no festival da Record de 1966, ele introduz uma queixada de burro na percussão, prenunciando outros tantos usos que irá fazer de objetos prosaicos, numa busca incessante de sons e timbres. Hermeto irá influenciar toda uma geração identificada com o que se convencionou chamar de jazz brasileiro, gênero instrumental que ganha vigor na década.

O som instrumental inspirado nessa linguagem se faz presente tanto no grupo carioca *Cama de Gato*, com Mauro Senise, Arthur Maia, Rique Pantoja e Pascoal Meirelles, como no quinteto paulista *Pau Brasil* constituído por Rodolfo Stroeter, Nelson Ayres e outros. O nome do quinteto é uma explícita homenagem a Oswald de Andrade, indicando uma busca consciente por uma estética carnavalizante. Desde a sua fundação, em 1978, já passaram pelo *Pau Brasil* mais de uma dezena de instrumentistas, com a mais variada formação musical, possibilitando uma rica incorporação dos mais variados estilos e sons. Um contraponto interessante ao grupo é o *Zimbo Trio*, uma das primeiras formações da BN, com forte dicção jazzística, permanecendo fiel à estética típica dos anos 60, graças à manutenção dos mesmos músicos, desde sua criação até recentemente: o contrabaixista Luís Chaves, o pianista Amilton Godói e o baterista Rubens Barsotti.

Um importante grupo da época é o *Som Imaginário*, criado em 1970, para acompanhar Milton Nascimento, ganhando depois brilho próprio. Com a saída de Zé Rodrix (criador do rock rural com a dupla Sá & Guarabira), que imprimira um toque de humor em seu álbum de estréia, o grupo ganha uma cara mais mineira, liderado pelo talento de Wagner Tiso (arranjos e composições). O grupo que se equilibrava entre performances instrumentais e vocais, define-se mais para a música instrumental, com flagrantes influxos do rock progressivo, hegemônico no pop internacional da época.

O humor satírico foi também uma saída contra os tempos sombrios de então. Este será o traço principal de *Premeditando o Breque*, grupo vocal/instrumental paulista, de meados da década. Com um repertório eclético (vai do samba tradicional ao rock, passando pelo blues, música erudita e referências paródicas como *Saudosa Maluca*, S. Paulo, S. Paulo em alusão a *New York, New York*), o humor do grupo obtém grande sucesso. O grupo integra a *Vanguarda Paulista*, larga iniciativa sob o abrigo do Teatro Lira Paulistana, com uma diversidade de trabalhos individuais e coletivos, constituída por jovens com propostas bem heterogêneas, tendo o seu trabalho reconhecido praticamente na década seguinte. Alguns deles estavam em cena, "nos bares e bailes da vida", desde o início dos anos 70. Além do *Premeditando*, havia o grupo *Rumo*, com Luís e Paulo Tatit, Hélio Ziskind, Pedro Mourão, Geraldo Leite, Ná Ozzetti, Ricardo Breim, etc. Pela experimentação ou reinterpretações contemporâneas do cancionário popular, o *Rumo* canta o repertório clássico, mesclado com trabalho próprio, sob o influxo da formação universitária de alguns (os irmãos Tatit, Ziskind e Mourão cursavam música na ECA da USP). A *Vanguarda* também abrigou um grupo de cantoras, como a matogrossense Tetê Espíndola, e as paulistas Elite Negreiros, Vânia Bastos e Suzana Salles.

No interior da Vanguarda, merece registro o trabalho individual de dois artistas que buscam no experimentalismo, uma linguagem própria: o paranaense Arrigo Barnabé, que depois se fixa em S. Paulo e Itamar Assumpção. Arrigo, o mais ousado dessa geração, com uma sólida formação musical, com freqüentes incursões tanto pela linguagem clássica como pela modernidade atonal, incorpora informações vindas do rock e do pop, conseguindo resultados inesperados. Com sua banda Sabor de Veneno, sua obra Clara Crocodilo obtém grande aceitação no meio vanguardista. Já Itamar, bisneto de angolanos, envereda por vias mais trilhadas pela cultura percussionista de seus ancestrais, até conhecer Arrigo Barnabé, em Londrina. Seu trabalho torna-se mais conhecido quando forma sua banda Isca de Polícia, com artistas da Vanguarda Paulista como as cantoras Vânia Bastos, Suzana Sales além de Virgínia Rosa e outros como Paulo Lepetit e Gigante Brasil. Um traço forte de sua obra é o mix de diversos estilos e gêneros que vai do tradicional samba, ao funk, soul, reggae e rock.

Todas essas tendências, a despeito da variedade de suas intenções estéticas, revelam algo em comum: a busca de uma expressão musical frente aos desafios do terror e violência praticados pelo obscurantismo da ditadura militar. Esta agoniza até meados da década seguinte, fruto da pressão da campanha das Diretas Já! movimento que mobiliza políticos, intelectuais, estudantes, trabalhadores, donas de casa e músicos, alguns já famosos ou que irão ainda se firmar na vida nacional dos anos vindouros.

**Anos 80: esse tal de rock nacional** - A censura continuou fazendo estragos ainda nos primeiros anos da década de 80, quando se consolida uma nova linguagem musical oriunda de outras plagas, que não os mananciais tradicionais da nossa MPB: o rock. Este, assim como o jazz (este cingido a uma escuta mais sofisticada), possui uma marca insólita que desafia nossa vã filosofia: a particularidade de suas origens e a universalidade de seu destino. Se os marcos temporais da MPB ultrapassam os limites das décadas analisadas, no caso do rock, além do tempo, os espaços também são mais largos, por se tratar de um gênero que se caracterizou por uma inédita expansão geográfica. Fruto da escuta branca do rythm'n blues negro, forma mais dançante e frenética do blues urbano, o rock tornou-se um fenômeno de massa, a mais universal das músicas, não apenas como linguagem musical para a juventude, mas também, e sobretudo, como signo por excelência do seu estilo de vida. Ele surge nos anos 50 e explode nos anos 60. Hoje quase cinqüentão, quando ainda jovem se conectou com o comportamento rebelde dos anos agitados do final da década (maio de 68, movimento hippie, contracultura, flower power, black power), formando a famosa trilogia sexo, drogas e rock'n' roll, numa integração perfeita ao revolucionário espírito do tempo. Paradoxalmente, constituiu-se aos poucos em algo mais do que apenas música da juventude, para se transformar em excelente produto musical para a indústria fonográfica, para o entretenimento do público jovem, enfim, numa mercadoria de primeira linha para o complexo industrial da cultura de massa.

O rock acabou por engendrar seu próprio consumo, enquanto música, bem como de gestos, vestes, cortes de cabelo, condutas, drogas, etc. Se sua marca original era a rebeldia, tornou-se, com o tempo, excelente produto para o show biz. Segundo o prof. Tupã Correia, a abordagem do tema aponta "para a apropriação pela indústria do disco e da moda dos elementos de origem e identidade de alguns movimentos sociais (que têm na música seu principal veículo de difusão). Essa apropriação, em si, constitui um poderoso instrumento que transforma em mero produto de consumo não apenas o disco mas a própria música e os gêneros musicais que difunde" (Rock nos Passos da Moda, 1989: 26). E para além da esfera musical, um dos principais elementos expostos a esse consumo, é o próprio artista, encarnação de uma causa que defende ou não. "A partir daí, qualquer artista em semelhante circunstância, [...], transforma-se ele mesmo em objeto de

consumo, servindo de veículo, como corta o cabelo, como anda, como se porta e [...] daquilo que ele representa para além da música" (idem, p: 27). Muitos roqueiros, cientes de seu papel contestador, passam a viver no fio da navalha entre a rebeldia ao sistema e as benesses do próprio sistema advindas da venda massiva de discos e altos cachês.

O Brasil não se manteve imune a esse frêmito mundial. O breve sumário feito acima visou apontar alguns de seus traços mais fortes para estabelecer alguns dados preliminares e situá-lo no quadro da MPB dos anos 80. Se a música, como vimos, tem suas principais marcas definidas em épocas anteriores, no caso do chamado rock brasileiro, algo já fora anunciado principalmente pelo tropicalismo, com os Mutantes, e sua figura maior, a cantora/compositora Rita Lee. Voltemos à história. A "crise" dos anos 60, como se viu, identificou uma grande ameaça à MPB, vinda do exterior: o rock e sua versão tropical, o iê-iê-iê. A rigor, o rock já se manifestara nos anos 50, sob o nome de rock'n' roll, música que irá contagiar, com seu ritmo frenético, a juventude dourada americana. O mais bizarro disso tudo é que as primeiras versões do rock ficaram a cargo de cantores ligados ao que havia de mais tradicional da MPB: Nora Nei (1956), cantando em português *Rock around the Clock*, e Cauby Peixoto (1957) com *Rock and Roll em Copacabana*, de Miguel Gustavo. No abrir dos anos 60, programas de rádio e tv dirigidos à juventude, difundiam os sucessos da primeira geração do rock, no país, em versões ingênuas dos hits internacionais, com letras que falavam de "banho de lua" ou coisas do gênero. Destacam-se nessa geração pioneira, os irmãos Tony e Celly Campello (*Estúpido Cupido* foi seu maior sucesso), Wilson Miranda, Sérgio Murilo, Ed Wilson, e Ronaldo Cordovil, ou melhor, Ronnie Cord, filho de Hervê Cordovil (parceiro de Noel e Adoniran). Cord obtém grande sucesso, com o rock *Rua Augusta* (1964), feito pelo pai. Segue, em meados dos anos 60, uma geração criadora de um rock menos ingênuo, conhecido como iê-iê-iê (som onomatopaico do yeah-yeah-yeah, brado de rebeldia do grupo símbolo do rock, os Beatles). Como se sabe, o programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto, Erasmo e Vanderléia (1965), alcançava índices de audiência inéditos, sinalizando o fenômeno que irá se confirmar a seguir: a versão brasileira do rock encontra acolhida generosa entre a juventude brasileira. Mesmo tentando se aproximar da rebeldia do modelo estrangeiro, suas letras guardavam sentidos ingênuos, alheias a temas políticos, criticadas pelos que exigiam dos artistas, uma postura firme contra o regime militar. Enquanto outros jovens optavam pela contestação aberta ou clandestina à ditadura, jovens cabeludos, preocupados apenas com carrões e garotas, eram vistos como a expressão mais pura da alienação de inocentes úteis do poder. No universo da *Jovem Guarda*, prolifera um sem número de grupos e conjuntos, cujos nomes, via de regra, eram ingleses: *The Fevers*, *The Pops*, Renato e seus *Blues Caps*, *The Clevers* (depois mudam para *Os Incríveis*) e outros.

A grande contribuição original ao rock nacional será dada pelo tropicalismo, como vimos, com a sua intenção de fundir nossa música popular, sem estranhamentos, com novas informações de várias procedências: do rock internacional, da contracultura, do movimento hippie, tendo como paradigma a música dos Beatles. Devido talvez à perda de sentido dos festivais, com o público jovem encontrando outras formas de manifestação e escuta de sua música preferida, e com o intenso acesso às informações vindas do exterior, como o caso da juventude de Brasília, conforme veremos, verifica-se uma fase de transição de nossa MPB, dando espaço para o surgimento do que passou a ser designado como Brasil-rock (ou simplesmente Brock) e música pop. Aqui os Mutantes, grupo inaugural da segunda geração do rock nacional, volta à cena, como sua primeira referência. Eles são a grande ponte entre a tropicalia e o Brock. Os primeiros mutantes eram Rita Lee, os irmãos Arnaldo, Sérgio e Cláudio Batista, este último duplê de luthier e técnico em eletrônica, responsável pelos instrumentos e a sonoridade do grupo, fruto de pesquisa e inéditos experimentos. O grupo logo ganha luz própria, gravando, em 68, em

plena vigência da tropicália que o revelara, seu primeiro álbum, Os Mutantes. Com novos agregados, dentre eles, o baixista Arnolpheo Lima Filho (Liminha), o grupo consolida a nova linhagem do rock brasileiro dos anos 70. Em 72, Rita Lee se desliga do grupo e forma a banda Tutti Frutti, não obtendo o mesmo sucesso dos Mutantes. Desenvolve então uma carreira solo, obtendo êxito em canções nem sempre dentro do receituário do bom e velho rock'n roll, como Lança-Perfume e Mania de Você. Rita Lee, personalidade feminina ímpar na exclusividade do clube do Bolinha, que era o mundo do rock, seria a artista com expressão nacional emblemática dessa época, cuja obra caracteriza-se por conteúdos da geração saúde, prosaísmo feminino como menstruação e outros temas do gênero.

Outra grande referência individual do pioneiro rock nacional, iniciado ainda nessa época é Raul Seixas. Ouvinte atento de Bill Haley e Elvis Presley, ainda na sua adolescência baiana, Raul logo forma uma banda, The Panthers (depois As Panteras). O reconhecimento de sua obra dar-se-á após se fixar no Rio, obtendo sucesso nos festivais, no momento que sua fórmula apresenta sinais de exaustão. Transitando numa temática esotérica e apocalíptica, através de uma linguagem irreverente do velho rock 'n roll, Raul obtém lugar definitivo da galeria dos roqueiros dos anos 70/80.

Em 1976, na velha Inglaterra, um grande escândalo escancara a tradicional fleuma da Ilha, quando o grupo Sex Pistols pronuncia, em alto e bom som, *fuck you*, em pleno horário nobre da televisão britânica. A revolta escatológica do punk-rock inglês, principalmente daquele grupo, aporta ao Brasil nos anos 80, alterando o rock, com alguns anos de atraso. Essa anarquia juvenil, mesclada com humor e ironia, faz constituir, pela primeira vez, uma corrente hegemônica na vida musical do nosso rock.

Em vários cantos do país, proliferam como cogumelos vários grupos ou trabalhos individuais, muitos marcados pelo punk: no Rio, surge Biquini Cavado, Barão Vermelho (liderado pela figura carismática de Cazusa, desenvolvendo depois exitosa carreira solo, revelando-se como um das maiores talentos como compositor e poeta dessa geração), Blitz, Lobão e Lulu Santos,; em S. Paulo, surgem os Titãs, RPM, Ira!, Gang 90 & As Absurdetes, Verminose (depois Magazine), Clemente e os Inocentes e Ultraje a Rigor (com presença marcante nos comícios das Diretas Já!, com seu provocante hit A Gente Somos Inútil); na Bahia, o Camisa de Venus; em Pernambuco, Cães Mortos e Crime Organizado; no Rio G. do Sul, Atahualpa & Os Panques, Replicantes e Prisão de Ventre. O grupo gaúcho Engenheiros do Hawaii foi um acidente de percurso, pois explicitamente no contrafluxo punk, voltou-se para o rock progressivo; em Minas, Sexo Explicito, Revolta Urbana, Cabana do Pai Tomás; em Brasília, os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Aborto Elétrico depois dividido em Legião Urbana e Capital Inicial. Apesar de suas distinções estéticas, esses grupos, ao mesmo tempo que tinham como referência o modelo externo, pretendiam inventar um rock com sotaque nacional, passando porém ao largo do mainstream da MPB, ao ignorar qualquer tradição musical, característica que marcará o rock/pop dos anos 80, como veremos. Contudo, por mais que aquele modelo estabelecesse certos padrões da estética musical para o rock nacional, sobretudo na levada pesada tipo bate-estaca e na estridência hard das guitarras, alguns analistas apontam nos brasileiros, desenhos melódicos traindo uma inconfundível musicalidade digna da tradição de nossa música popular. Podemos, por exemplo, identificar belas melodias em Cazusa, Lobão, Lulu Santos, Renato Russo e Herbert Viana, para citar apenas alguns.

Muitas são as explicações que procuram dar conta da explosão do rock. Dentre elas, destaca-se a consolidação de uma escuta jovem, com grande poder de compra e/ou condições para criar sua própria música (fenômeno detectado no rock internacional das décadas precedentes), insatisfeita com temática, rítmica e melodias da nossa música popular tradicional. A isso, aliava-se o fato da nossa juventude viver e experimentar novas

informações tanto internas quanto externas, do cotidiano da geração pós-repressão, agendando um universo temático multifacetário (antes tido como alienado pela geração politizada) conforme as letras dos anos 80: revolta, medo, angústia, amores proibidos, drogas, aids, agressividade pour épater la bourgeoisie, dentro outros temas.

Pode-se encontrar nas hipóteses levantadas por Tupã Corrêa, algumas razões da plena identificação da juventude, inclusive a brasileira, com o rock: pouca idade do gênero (anos 50); ruptura com as tradicionais músicas populares; busca incessante de ruptura com seus próprios estilos quando estabelecidos; identidade dos propósitos dos jovens com o desejo de romper com normas e tradições; desvinculação geográfica de culturas ou sistemas políticos; identificação imediata com a batida pulsante por pessoas de pouca idade; vínculo necessário entre o público com a música que ouve e o artista que a interpreta, que, como se viu, sempre expressa algo para além da música em si (p. 28).

Muitos grupos dessa geração tinham uma história em comum: o quintal, a garagem ou um point como local de reunião para os apreciadores do rock-punk estrangeiro. Alguns arriscavam amadoristicamente a interpretá-los ou então a tocar algo de sua própria lavra. No caso de Brasília, dá-se um fato peculiar que foi o encontro de jovens brasileiros de classe média alta com filhos de diplomatas estrangeiros que trazem informações de fora: músicas, instrumentos, posturas e performances. O exemplo mais conhecido é o da Legião Urbana. A história contada por Dapieve é exemplar. Numa das tantas noites tediosas de Brasília, Renato Russo, saindo da adolescência (ainda era Renato Manfredini Jr), encontrava-se no Taverna, point dos que "preferiam os Ramones aos Bees Gees". "Eis que entra no bar um clone do Sid Vicious, alto, louro, roupa rasgada. [...] 'Hello, do you like Sex Pistols?', arriscou o jovem professor da Cultura Inglesa, que sabia estar diante de um aluno da Escola Americana. A resposta afirmativa desembocou numa amizade instantânea. O nome do gringo era André Pretorius" (Dapieve, p. 129). Pretorius era uma espécie de ovelha negra da família. Seu pai era o embaixador sul-africano, mas o que gostava de fazer mesmo era ser punk e tocar guitarra. Renato tocava baixo. Precisaram de um baterista que foram encontrar em Felipe Lemos, fã da banda punk Stooges. Estava formado o Aborto Elétrico, que, a despeito do nome, foi o embrião do Legião Urbana, a banda que irá depois obter entusiástica admiração de mais de uma geração de jovens, bem como do Capital Inicial. O Legião tornou-se com certeza o paradigma do brock dessa lavra, sobretudo através das composições de Renato, criador de uma linhagem de rock cabeça, pelas letras preñhes de certo anarquismo ingênuo, conforme atestam canções como Geração Coca-Cola ("Somos os filhos da revolução/ Somos burgueses sem religião/ Nós somos o futuro da nação/ Geração Coca-Cola") e Que País É Este (alusão à frase do político Francelino Pereira, durante a ditadura militar).

No Rio, atendendo a um segmento jovem que busca expressões próprias de sua linguagem musical, Tim Maia e Luís Melodia se impõem na cena musical dos anos 70, com a marca inconfundível de seu balanço e estilo de cantar, tornando-se artífices de um gênero identificado como soul brasileiro, fruto da fusão da música mais ligada à linhagem do samba com a música afro-americana. Assim eles pavimentam a via que será trilhada por amplas massas dos subúrbios de várias capitais, espécie de versão afro-popular do rock nacional dos anos 80, movimento que passa a ser designado de "Black Rio" e seus congêneres "Black S. Paulo e "Black Portinho" (P. Alegre), bailes de soul music que ganham a magnitude de movimento, devido à frequência massiva de jovens da periferia dessas capitais, sobretudo da população de origem negra. Contando com música ao vivo ou mecânica, esses bailes utilizavam-se da mistura do rock com soul, baseada no critério da rítmica dançante. À medida em que o rock se afastou dessa rítmica, os bailes foram ficando cada vez mais negros. Daí a designação Black.

**Anos 90: artes e manhas do mercado das artes – dilemas entre a forma estética e a forma industrial** - Com os derradeiros anos do século, entramos em terreno minado. A década é marcada pela convivência de várias tendências, algumas bem contraditórias. A par de uma riqueza inventiva presidindo várias iniciativas que buscam novos caminhos para a velha MPB, a exemplo do revival do choro bem como do samba, a partir de uma linguagem contemporânea, certo tipo de produção musical passa a ser ditada por mero interesse do mercado. Não que sua presença em si represente algo ameaçador. Não é este o ponto. O mercado sempre esteve presente na música popular. Aliás, o mercado é um dado para distinguir o que se convencionou chamar de música popular e folclórica. Criada no mundo rural, a música folclórica é fruto anônimo de uma comunidade de interesses e sentidos estéticos, sem preocupações autorais ou de paga, sem divisão entre criadores e consumidores, cuja transmissão se dá oralmente. Já a música popular se define por traços opostos, dentre os quais se destaca o carácter urbano, autoral e comercial, portanto, ligada aos interesses do mercado.

Um marco da "invenção" da moderna MPB é Pelo Telefone, composto comunalmente na casa da Tia Ciata e apropriado por Donga (1916/17), espécie de ato inaugural da inserção da arte musical no circuito do mercado. Com ele, deslança-se a profissionalização do artista popular na luta pelo reconhecimento da autoria individual. Com esse gesto, dá-se fim à era da inocência da arte musical espontânea e comunal; dá-se fim à arte como valor-de-uso, investindo-a de valor-de-troca. A mudança das gravações fonomecânicas para as fonoeletrônicas e a difusão da MPB pelo rádio (anos 30), robustecem esse processo de profissionalização. Essa época passa a ser conhecido como Era de Ouro da MPB. A relativa prosperidade econômica do pós-guerra, aliada ao desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica, propicia um aumento real do poder de compra de setores médios brasileiros, cenário favorável para o incremento do consumo de discos. O movimento renovador da BN é favorecido pela escuta jovem da classe média carioca, com maior acesso à indústria fonográfica, inclusive da música americana. E o tropicalismo, como se viu, também se beneficia do desenvolvimento da indústria cultural (lê-se televisão), trazendo no seu bojo, novas postulações estéticas e a formação de uma nova sensibilidade e um outro tipo de escuta. Pontuando esses quatro grandes momentos - criação de Pelo Telefone, a Era de Ouro, a Bossa Nova e a Tropicália - percebe-se que o mercado é algo presente e permanente. Acontece que, nesses casos, o artista ainda possui autonomia no processo criativo, inclusive sabendo lidar com o fator mercado, fazendo dele um dado de sua inventividade.

O que ocorre nos anos 90 é bem diferente. É a exacerbada e exclusiva lógica do mercado que, na prática, passa a ditar a estética de certos gêneros da MPB, contrafações de alguns dos nossos gêneros musicais mais tradicionais: a música caipira tem sua contrafação no sertanejo; o samba-de-roda ou de partido-alto no chamado pagode; o forró pé-de-serra no ó xente music; os ritmos afro na axé music. Alguns defendem o pagode e o axé, dizendo se tratar de expressão genuína dos setores excluídos urbanos agora com chance de criar sua própria música, estabelecendo um profundo corte entre a música efetivamente popular (pagode, axé, etc.) e a MPB dos setores médios elitizados (Chico, Caetano, Gil, Milton, Djavan, etc...), a tal "MPB de qualidade". Portanto, a crítica ao pagode, ao axé ou outras do gênero, estaria eivada de preconceitos. Quando se diz que tal música é produto genuíno e espontâneo de setores excluídos, fica-nos a dúvida: será de fato ou é mera fabricação em série dos interesses do show biz de massa? Além disso, se o que se identifica como MPB de qualidade fosse somente daquela estirpe de autores acima apontados, o argumento teria certa razão. No entanto, isso não é verdade. Como ficaria então a arte de um Cartola, Nelson Cavaquinho, Guilherme Brito, Walter Alfaiate, Padeirinho, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre, Elton Medeiros, D. Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra ou de toda uma legião de compositores anônimos integrantes dos setores

populares? Seriam eles também pertencentes aos setores médios elitizados? O exemplo é carioca, mas se aplica com certeza a várias outras cidades brasileiras. Outros defendem a impossibilidade de se ter critérios para ajuizar a qualidade de qualquer obra musical. Sem visar a uma crítica específica dessa ou daquela determinada música, é importante termos alguns fundamentos básicos e gerais de análise. Esse tipo de produção musical em série, formatando uma espécie de estética única, correlato do que se chama de pensamento único nesses tempos de neoliberalismo, abdicou-se de qualquer compromisso com a criatividade. Aceitar a tese da impossibilidade de estabelecer critérios de crítica referentes a tais gêneros, é cair numa espécie de neutralidade estética (assim como existem os que defendem a neutralidade científica), tornando-nos impotentes para elaborar qualquer juízo sobre qualquer expressão artística. Estaríamos assim impossibilitados, por exemplo, de avaliar uma música de boa ou má qualidade. Em arte, a nosso ver, existe um mínimo de fundamentos e critérios para distinguir o que parte da pulsão criativa (original ou reinventiva) do artista e o que parte dos interesses exclusivos do mercado, sem qualquer compromisso com qualidade ou inventividade. Se é próprio da obra arte, no momento de sua configuração, adquirir uma forma, dando visibilidade a um conteúdo vindo da subjetividade inventiva de um artista, no caso de alguns pagodes, a forma deu lugar à fôrma, produto de uma fórmula única criada com mero fim mercadológico. Não é difícil se perceber o que ocorre por exemplo, com certas canções monotemáticas, cuja maior preocupação não é com a música (o acompanhamento, via de regra, é tocado em play back), mas com a espetacularização coreográfica de figurantes que, ao fundo, revelam a total falta de intimidade com os instrumentos que fingem que tocam. Se o público aprecia esse tipo de música é outra história. O povo tem todo o direito de ouvi-la e apreciá-la. O que se critica é a sonegação de outros ricos exemplos da história da MPB e a afirmação de que esses gêneros representam a arte genuína do povo excluído, eximindo de qualquer responsabilidade a grande mídia que dita gostos, gêneros e estilos, ao divulgar apenas um tipo de música, a referida estética única. Como se pode gostar de algo que não se conhece? Afinal, se os auditórios dos programas de tv apreciam tais gêneros, num passado não distante, os auditórios das rádios apreciavam Noel, Ari, Braguinha, Caymmi, Ataulfo, Lupiscínio, Wilson Batista, Geraldo Pereira, e tantos outros, hoje desconhecidos por muitos devido à falta de interesse da grande mídia e da indústria de entretenimento em divulgá-los.

No sentido oposto à tendência de subsunção estética aos ditames exclusivos do mercado, os derradeiros anos do última década retomaram vigorosamente o potencial da criação artística, em várias esferas de nossa vida cultural, movimento observado no cinema, na dança, na fotografia, e em várias produções independentes das mais variadas áreas, fenômeno altamente positivo por ter aportado possibilidades criativas também para o campo musical. Assistimos, por exemplo, experiências musicais exitosas que procuram dar resposta aos desafios trazidos pela modernidade globalizada, como se pode presenciar nos grupos espalhados por vários estados: em Pernambuco surge o trabalho pioneiro do chamado mangue beat do Nação Zumbi (liderado por Chico Science, precocemente falecido), além do Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado, Comadre Florzinha e Cascabulho; em Alagoas, o Doutor Charada; no Rio de Janeiro, o Farofa Carioca, Pedro Luiz e a Parede, e Rappa, em S. Paulo, o Mercado de Peixe; em Minas, o Skank. Ressaltem-se ainda os trabalhos-solo que buscam a mesma linha de compatibilização do tradicional com a contemporaneidade do pop como Lenine, Chico César e Zeca Baleiro. Uma carreira mais voltada para a tradição, com grande impacto na MPB desse fim de século, servindo inclusive de referência para alguns dos grupos acima descritos, encontra-se na obra de Antônio Nóbrega (vindo do Quinteto Armorial), utilizando-se do teatro, circo mambembe, música e dança do folclore nordestino, literatura de cordel, dentre tantas fontes de nossa cultura popular.

O Manguê Beat retoma nos anos 90, a proposta antropofágica do movimento tropicalista do final dos anos 60. Chico Science vem da experiência do rock dos anos 80, com uma grande diferença: descola-se do modelo precedente. Se o rock nacional, conforme se viu, passara distante das fontes primeiras da nossa MPB, uma grande inflexão da nova música a redireciona para essas mananciais, servindo de modelo para experiências musicais de uma nova geração de músicos de vários estados brasileiros. Assim, gêneros como samba, frevo, coco, ciranda e maracatu se misturam com o reggae, hip-hop, rock e pop contemporâneo, temperados por instrumentos como zabumba, rabeca e sanfona misturados com o som estridente de instrumentos eletrificados e eletrônicos.

Um trabalho bem resolvido, resultante da fusão do pop contemporâneo com a música tradicional, é o da cantora Marisa Monte, que surge na virada da década, com um repertório que procura justamente dar conta daquela mistura, passando a ser uma grande referência de performance interpretativa. Seu disco de estréia, Marisa Monte, atingiu níveis inesperados para uma estreante, obtendo sucesso de público e crítica. Seu repertório foi da MPB nordestina de Luís Gonzaga (Xote das Meninas) ao samba urbano de Candeia (Preciso me Encontrar), e ao jazz clássico de George Gershwin (Porgy and Bess), passando pelo pop-soul de Tim Maia (Chocolate).

Uma tendência atual bastante positiva está no trabalho alternativo dos independentes, aproveitando-se das possibilidades do desenvolvimento tecnológico de gravações em estúdios de pequenas dimensões, fruto da redução dos custos industriais de um CD. Trata-se de um fenômeno provocado pela ambivalência do avanço da tecnologia fonográfica: a técnica que fabrica mega-sucessos, quando operada pelas grandes gravadoras, tem também permitido que pessoas de menos recursos gravem seu CD, tipo feito em casa, ensejando a emergência de novos valores desprezados por aquelas gravadoras. (Feito em Casa é o nome do Lp de Antonio Adolfo, pioneiro do disco independente, com o seu selo próprio Artesanal de 1977). O grande problema que continuam enfrentando é o da divulgação e distribuição das músicas. Alguns mais afortunados conseguem divulgar seu trabalho e obter algum incentivo para prosseguir na carreira profissional. O trabalho independente tem propiciado o arrojo de jovens compositores e intérpretes, conforme se vê na multiplicidade de músicos que apresentam, em fitas ou CDs demo, seu trabalho à margem das grandes gravadoras, conseguindo assim que seu trabalho saia do anonimato e chegue a profissionais experientes, a exemplo da equipe julgadora dos Prêmios Visa de MPB. Mônica Salmaso e Dante Ozzetti (S. Paulo), Sérgio Santos e Renato Motha (Minas), Tito Bahiense (Bahia), Yamandu (R. G. Sul) são alguns exemplos de novos talentos dessa geração.

Alguns trabalhos em demo criaram um excelente campo de pesquisa para a cantora e professora de canto popular Consiglia Latorre (Universidade Livre de Música Tom Jobim e da Unicamp). Aliando-os à pesquisa que faz entre seus alunos, a professora Latorre desenvolveu o estudo das condutas vocais dos jovens intérpretes da canção popular, procurando refletir sobre suas preferências de intérpretes e compositores, gêneros e estilos, elementos configuradores da performance vocal que adotam (v. A Estética Vocal no Canto Popular do Brasil - dissertação de mestrado na Unesp). A partir do material examinado, a pesquisadora conjectura que a performance de um expressivo segmento jovem de cantores, referenciada principalmente na produção musical contemporânea, tem revelado um padrão vocal indicador de um tipo de escuta, que anula, na prática, a memória de ricos e expressivos momentos da tradição do cancionário popular brasileiro e de seus intérpretes. Não a tendo, falta-lhes outras referências da nossa estética vocal. Ao apresentar intérpretes de outras épocas a seus alunos, (como a Era de Ouro), Latorre afirma ter tido resultados surpreendentes, firmando sua convicção nas possibilidades de ampliar a riqueza interpretativa que esse estudo aporta ao nosso canto popular.

Ainda uma observação de grande importância para a análise da MPB deste fim-de-século. A evocação do nosso passado musical foi favorecida pelas datas comemorativas dos notáveis da MPB, como o centenário de Pixinguinha (1997), ensejando o revival do choro, cuja fixação no início do século XX, teve a real participação do compositor. Em verdade, a volta do choro veio no rastro da onda instrumental que redirecionou a MPB dos anos 70, quando Paulinho da Viola e outros músicos cariocas revigoraram-no como uma das nossas músicas mais expressivas e resistentes aos tempos de chumbo que então se vivia. Na mesma época, ressurgiu com vigor no Clube do Choro, iniciativa dentro outros, do violonista cearense Francisco Araújo, radicado em S. Paulo. O choro, além de ser a grande escola do músico brasileiro, tem sido um dos gêneros preferidos de vários compositores, dos clássicos fundadores de nossa MPB, como Chiquinha Gonzaga, Nazaré, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha, aos autores mais contemporâneos como Tom, Paulo Moura, Hermeto, Gismonte, Edu, Chico, Wagner Tiso, Guinga e muitos outros. Além da presença ainda hoje, do mais tradicional grupo de chorões, o Época de Ouro, criado por Jacó do Bandolim, o choro se presta ao virtuosismo da música instrumental, fazendo surgir novos grupos que buscam uma linguagem mais contemporânea para o gênero, como o Camerata Carioca (iniciativa do maestro Radamés Gnattali), Galo Preto, Nó em Pingo D'água, Sujeito a Guincho, Trio Madeira Brasil. Os shows do Chorando Alto do SESC-SP têm sido uma ocasião única onde centena de músicos apresentam um painel de estilos e diferentes performances do gênero. Outro grande momento de sua difusão são as oficinas de MPB do Paraná, S. Paulo, Minas e outros estados. Aí jovens músicos têm a chance de se aprofundar na sua arte, com excelentes músicos como Toninho Carrasqueira (flauta), Joel do Nascimento (bandolim), Naylor "Proвета" (sax e clarinete), Oscar "Bolão" (pandeiro), Josimar Melo (7 cordas), Paulo Bellinati (violão), Benjamim Taubkin (piano), etc. Festivais de choro, como o de Diadema, Brasília, Rio, etc., têm feito surgir novos talentos, como os virtuosos do bandolim, o pernambucano Hamilton Holanda e o cearense Jorge Cardoso. Existe uma infinidade de formações espalhadas, não diretamente voltadas para o choro, porém, não menos significativas para a música instrumental, como a Banda Mantiqueira e Zerró Santos Big Band (S. Paulo), Oficina de Cordas de Campinas (sob a regência de Rafael dos Santos), Orquestra de MPB do Paraná (regência de Roberto Gnattali), Orquestra de Violões da Paraíba, e a Jazz Sinfônica de S. Paulo, com um extraordinário acervo de mais de 400 partituras de nosso repertório popular. São exemplos, como outras tantas bandas espalhadas por este país afora, que testemunham o grande interesse que a MPB instrumental continua despertando.

De tempos em tempos, o país é atravessado por movimentos pendulares de evocações e de "redescobertas", tendência ensejada pela celebração dos 500 Anos, o que pode ser detectado na recente produção cinematográfica e televisiva, apresentando episódios de nossa história, a exemplo de Carlota Joaquina, Canudos, Mauá, Villa Lobos, Chiquinha Gonzaga, etc. Esses momentos de redescoberta e celebração expressam o que se convencionou chamar de identidade nacional, não aquela identidade imposta autoritária e arbitrariamente, como se tentou no regime militar, mas sim a expressão mais pura de nossa multidentidade cultural, como se buscou em vários momentos da nossa história, face à riqueza multifacetária de nossas manifestações culturais. Esses momentos especiais, assim como foi o centenário de Pixinguinha, propiciam a manifestação afirmativa da auto-estima do país e de seu povo.

### **MÚSICA PROGRAMÁTICA, DESCRITIVA**

Peça de música instrumental ou concertante cuja intenção, no entanto, é a de expressar e descrever, de maneira "programada", certas idéias extra-musicais (fenômenos e sons da natureza, ruídos de máquinas, o burburinho de uma cidade), bem como poemas, dramas

ou narrativas de origem literária (mais especificamente denominadas de “poema sinfônico” – consultar). Tanto assim que o termo foi empregado pela primeira vez por Franz Liszt em referência justamente a seus poemas sinfônicos (O que se ouve na Montanha, Preludes, Dante, etc) que adotara de Hector Berlioz. A teoria mais acabada do gênero musical descritivo deve-se, no entanto, ao escritor e compositor E.T.A. Hoffmann. Se o movimento romântico explorou mais intensamente este conceito, ele já preexistia em obras dos períodos barroco e clássico (As Quatro Estações de Vivaldi, a Sinfonia Militar de Haydn). Beethoven, igualmente, já houvera composto Egmont com o propósito de representar, musicalmente, as aventuras daquele personagem. Também em sua Sinfonia Pastoral o compositor procurou exprimir os cantos dos pássaros e os ruídos de tempestades. Na esteira de Liszt e de Berlioz (Romeu e Julieta, por exemplo), trabalharam Tchaikovsky (Hamlet e Romeu e Julieta), Richard Strauss (Don Juan, O Burguês Fidalgo) e Debussy. Entre nós, O Trenzinho do Caipira (Bachianas n°2), ou O Descobrimento do Brasil, de Villa-Lobos, são exemplos muito bem acabados de música programática ou descritiva.

## **MUSIC-HALL. \*CAFÉ-CONCERTO**

### **MUSICOLOGIA**

Ciência da música, ou seja, disciplina encarregada de estudar todos os fenômenos musicais, em seus mais variados níveis, dos eruditos aos populares ou folclóricos. Inclui, portanto, teorias e análises sobre seus elementos constituintes, as estruturas e as relações sonoras e acústicas, a história, os gêneros, as técnicas de execução, a educação musical, instrumentos, música comparada, assim como as características socioculturais da produção, difusão e consumo da música. Desde Pitágoras – o primeiro a observar suas relações matemáticas (com os acordes correspondendo a proporções simples) e a prescrever uma terapêutica da lira –, o fenômeno musical tem gerado obras consideradas de grande importância para o seu entendimento. Entre elas, e cronologicamente, podem ser mencionadas, a título de exemplo: Elementos Harmônicos, de Aristóxeno (século IV a.C.); *Musica Enchiridias*, de Otgenes, conde de Laon (século X); *Micrologus*, de Guido d'Arezzo (século XI); Sete Livros de Música, de Francisco de Salinas (1577); Diálogo sobre a antiga e a nova música, de Vincenzo Galilei (1586); *Syntagma musicum*, de Michael Praetorius (1619); História da música e de seus efeitos, desde a origem aos dias atuais, de Pierre Bonnet (1715); História geral da ciência e da prática da música, de John Hawkins (1776); Literatura geral da música, de Johan Forkel (1792); o Dicionário Grove de Música e de Músicos, de George Grove (primeira edição de 1879); Monumentos, de Luigi Torchi (vários, na primeira década do século XX); A América Latina e sua música, obra coletiva organizada por Isabel Aretz (1977). Entre nós, História da Música Brasileira, de Renato de Almeida; Introdução à Estética Musical, de Mário de Andrade; História da Música no Brasil, de Vasco Mariz.